

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - CAMPUS SOROCABA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGED
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

Stéfany Vitores de Oliveira

**SER MULHER CERAMISTA:
Narrativas sobre arte-trabalho-educação**

Sorocaba

2026

Stéfany Vitores de Oliveira

**SER MULHER CERAMISTA:
Narrativas sobre arte-trabalho-educação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Educação da Universidade
Federal de São Carlos Campus Sorocaba.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Auad

Sorocaba

2026

Oliveira, Stéfany Vitores de

Ser mulher ceramista: narrativas sobre arte-trabalho-
educação / Stéfany Vitores de Oliveira -- 2026.
177f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São
Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador (a): Daniela Auad

Banca Examinadora: Ana Luísa Cordeiro, Maria
Walburga dos Santos

Bibliografia

1. Cerâmica. 2. Mulheres. 3. Arte-educação. I. Oliveira,
Stéfany Vitores de. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano - CRB/8
6979

STÉFANY VITORES DE OLIVEIRA

**SER MULHER CERAMISTA:
Narrativas sobre arte-trabalho-educação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba, para obtenção do título de Mestra em Educação.

Sorocaba, 19 de fevereiro de 2026

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Daniela Auad

Profª. Dra. Maria Walburga dos Santos

Profª. Dra. Ana Luísa Cordeiro

RESUMO

Como a lida com o barro é atravessada e entrecruzada pelas relações de gênero nos processos de se tornar mulher e ceramista? Entre o moldar do barro; os percursos acadêmicos; as andanças por feiras e ateliês; e a escuta das histórias de vida de mulheres ceramistas foi se construindo os referenciais teóricos, objetivos específicos e metodologias utilizados nesta pesquisa. O arcabouço teórico da pesquisa se fundamenta nas epistemologias feministas (e) decoloniais. A pesquisa teve como objetivo abordar a tríade arte-trabalho-educação e seu entrelaçamento às relações de gênero nas trajetórias de mulheres ceramistas da cidade de Sorocaba, no interior do Estado de São Paulo. Tais mulheres foram encontradas a partir de uma feira independente de arte chamada Feira do Beco do Inferno; um recorte político, já que esse espaço (ou evento) pode ser compreendido como um movimento social educador. Há uma frase comumente dita por ceramistas: “o barro tem memória”, ao assumir esse pressuposto, a presente pesquisa compreende que esta materialidade captura e materializa conhecimentos, experiências, afetos, dá forma à sentimentos enquanto uma expressão simbólica. Ainda, pode ser um caminho para subjetivação e autonomia, conferindo a identidade de artista ou artesã para quem a produz. Na cerâmica, a tríade arte-trabalho-educação se atravessa e interage em diferentes escalas nas trajetórias das mulheres ceramistas. O conhecimento da cerâmica possibilita o acesso a uma experiência sensível, à dimensão do erótico e da construção de outras possibilidades trabalhistas. A pesquisa também discute os processos de ensino/aprendizagem da cerâmica como parte do conceito de pedagogia artesã.

Palavras-chave: Cerâmica; Mulheres; Arte; Trabalho; Educação.

ABSTRACT

How is working with clay intersected and crossed by gender relations in the process of being a woman and a ceramist? Between shaping the clay; academic paths; wandering through fairs and workshops; and listening to the life stories of women ceramists, the theoretical frameworks, specific objectives, and methodologies used in this exhibition were constructed. The theoretical framework of the research is based on feminist and decolonial epistemologies. The research aimed to address the triad of art-work-education and its intertwining with gender relations in the trajectories of women ceramists from the city of Sorocaba, in the interior of the State of São Paulo. These women were found through an independent art fair called Feira do Beco do Inferno; a political choice, since this space (or event) can be understood as an educational social movement. There is a sentence frequently used by ceramists: “clay has memory”. When this perspective is adopted, this research admits that clay captures and materializes knowledge, experiences, affections, giving form to feelings as a symbolic expression. Furthermore, it can be a path to subjectivation and autonomy, conferring the identity of artist or craftswoman to those who produce it. In ceramics, the triad of art-work-education intersects and interacts at different scales in the trajectories of women ceramists. Knowledge of ceramics allows access to a sensitive experience, to the dimension of the erotic and the construction of other work possibilities. The research also discusses the teaching/learning processes of ceramics as part of the concept of artisan pedagogy.

Keywords: Ceramics; Women; Art; Work; Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Registro do meu trabalho de conclusão de curso	11
Figura 2 – Registro de criação de vínculos através da costura manual	12
Figura 3 – Registro de mediação: trecho de Diário de um Detento e os Cupinzeiros de Lidia Lisboa	15
Figura 4 – “Essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá”	16
Figura 5 – Estatueta antropomorfa feminina da cultura Santarém	60
Figura 6 – Dona Rita Gomes Lopes e sua produção	63
Figura 7 – Dona Sergina Gomes Francisco Xavier e sua ciranda de bois	65
Figura 8 – Retrato de Maria Lira Marques com sua produção ao fundo	66
Figura 9 – Dona Izabel Mendes da Cunha em seu ateliê	67
Figura 10 – Dona Maria Gomes dos Santos e sua produção	73
Figura 11 – Confecção de cerâmica em Maruanum (AP)	74
Figura 12 – “Chegou Dona Cadu do queimador de louça, quando o vento bate, balança a sua roupa”	77
Figura 13 – Lenço bordado das Madres de Plaza del Mayo	90
Figura 14 – Taty Almeida segura o lenço com o nome bordado de seu filho desaparecido	90
Figura 15 – Aquí se tortura / Here they torture (1987), arpillera chilena, sem créditos de autoria	92
Figura 16 – Shoko Suzuki em foto tirada por Felipe Costa em 2012	138
Figura 17 – Dona Izabel Mendes da Cunha com suas bonecas	139

SUMÁRIO

CAMINHOS TRILHADOS	8
POR ONDE (RE)COMEÇO: ENTRE PERCURSOS ACADÊMICOS E APRENDER COM O CORPO NO MUNDO	18
CAMINHOS METODOLÓGICOS: (AUTO)BIOGRAFIA NA EDUCAÇÃO E AS TEORIAS FEMINISTAS	46
1 ARTE FRONTEIRIÇA: FRONTEIRAS ENTRE ARTE E ARTESANATO	57
1.1 Divisão sexual do trabalho e marginalização do artesanato	78
2 A FEIRA É UMA ENCRUZILHADA	96
2.1 Uma feira construída por muitas mulheres em movimento	104
3 VIVER DE CERÂMICA	110
3.1 “A Arte Salva, o Barro Cura”	126
4 EDUCAR ATRAVÉS DO BARRO	135
4.1 Pedagogia artesã	136
4.1.1 Saber Corpóreo	139
4.1.2 Trabalho-ensino-fazer-artístico	142
4.1.3 Observação Participativa	144
4.1.4 Repetição Crítica	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	154
APÊNDICES	166

CAMINHOS TRILHADOS

“Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher,
com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.”
- Clarice Lispector em “Amor” (1960)

Esta pesquisa surge numa encruzilhada¹ de afetos. Surge das minhas vivências, dos meus amores, da teoria enquanto possibilidade de cura, como bem nos ensinou bell hooks (2017). Apresento neste primeiro momento, breves memórias que me situam no mundo e me anunciam. Escrever um memorial é, sobretudo, um convite a mergulhar em nossas histórias individuais e coletivas. Recorro a proposta teórica de Gloria Anzaldúa (1987) — a quem recorrerei outras vezes ao longo da tecitura deste texto — que propõe a possibilidade de encarnar a teoria, na construção de pontes entre as sujeitas, seus saberes e diferentes campos. Sapatão, chicana, escritora e ativista, Gloria (2000) incentiva a nós, mulheres escritoras do terceiro mundo, a colocarmos nossas tripas no papel. Aprendi a ler e escrever aos 5 anos de idade, e desde então elaboro meu mundo interno a partir da escrita, gradualmente compreendendo a importância de colocar as entranhas em palavras.

Enquanto posicionamento acadêmico, também considero de fundamental importância anunciar de qual corpo — e território — se constrói essa pesquisa. A Ciência eurocêntrica fruto da Modernidade e, portanto, da colonialidade, tem como pressuposto a separação e o distanciamento entre o pesquisador e o objeto de investigação, esse é um assunto que será abordado em diferentes momentos nesta tecitura. Considero as elaborações de Ramón Grosfoguel (2012) como essenciais ao corpo teórico desta pesquisa, partindo da ruptura com o conhecimento colonial:

Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (Grosfoguel, 2012, p.46).

Essas perspectivas reiteram a impossibilidade de neutralidade científica, compreendendo que os conhecimentos são sempre situados, como afirma Donna Haraway

¹ O termo “encruzilhada” faz parte do léxico religioso das religiões de matriz africana. Utilizo este termo em alguns momentos para significar espaços em que diferentes caminhos simbólicos se entrecruzam. Além disso, o termo é utilizado por Luiz Rufino (2019) em seu livro *Pedagogia das Encruzilhadas*, onde define: “a noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo.” (Rufino, 2019, p.10).

(1988), em determinados contextos históricos e sociais, reforçando ou contestando as estruturas hegemônicas. Ainda, admite a importância da subjetividade enquanto política, o que não significa ausência de objetividade nas análises, mas anuncia de onde parte tais reflexões subjetivas.

Para Suely Rolnik (1993), um memorial não é somente um mergulho em uma cronologia de memórias, mas um resgate do que ela vai chamar de marcas: “as memórias do invisível”. Daquilo que tremeu nossos contornos, das incessantes conexões que fazemos, escolhemos e atraímos, os desassossegos, e as tantas vezes em que é necessário criar um novo corpo para acomodar o que vem se achegando, pois “as marcas são sempre gênese de um devir” (Rolnik, 1993, p.242). Pois bem, tantos corpos criei nesse mesmo corpo de mulher (cisgênero) que habito. Inegavelmente, minha trajetória vivida enquanto gênero feminino me moldou até chegar aqui, com a intenção de pesquisar o trabalho e a arte de outras mulheres numa perspectiva feminista. Sobretudo, a admiração e o amor por outras mulheres me sustentaram desde o início.

O encontro com o feminismo transformou meus caminhos, organizei a raiva e decidi que ela seria alimento de luta, sua denúncia seria também pavimento para a construção de utopias. Aqui, me aproprio de Paulo Freire, do qual tenho me apropriado continuamente como referência e cura: “ser utópico não é apenas ser idealista ou pouco prático, mas também efetuar a denúncia e a anunciação” (Freire, 1995, p.21).

A teoria chegou para mim como um processo de cura, como bell hooks menciona em *Ensinando a transgredir* (2017), um processo de compreensão da minha existência, das minhas subjetividades e do que preenchia de sentido a minha trajetória. Sem dúvidas, meu encontro com Paulo Freire abrilhantou meus olhos, preencheu de sentidos a educadora em formação que sou e serei permanentemente, me orientou à radicalidade, e assim, tenho criado raízes:

A radicalização, que implica o enraizamento que o homem faz na opção que fez, é positiva, porque preponderantemente crítica. Porque crítica e amorosa, humilde e comunicativa. O homem radical na sua opção não nega o direito ao outro de optar. Não pretende impor a sua opção. Dialoga sobre ela. Está convencido de seu acerto, mas respeita no outro o direito de também julgar-se certo. Tenta convencer e converter, e não esmagar o seu oponente. Tem o dever, contudo, por uma questão mesma de amor, de reagir à violência dos que lhe pretendem impor silêncio (Freire, 2022, p.69).

Uma das primeiras marcas, com certeza, foi a minha trajetória escolar. Fui uma estudante dedicada, especialmente interessada em História, Literatura e Artes. No entanto, era considerada indisciplinada, um corpo rebelde que dificultava o processo de disciplinamento para o transformar ao que deveria servir ao ideal capitalista. Minhas características mais

detestáveis para o sistema escolar na época, são hoje as minhas maiores potencialidades; eu amava ler e produzir textos, fazer arte e encontrar minhas amigas.

O que me sustenta até hoje são essas mesmas características: minha capacidade comunicativa, seja escrevendo textos ou colocando a boca no mundo para educar, na oralidade, através do diálogo; assim como a capacidade de me afetar por outras mulheres. A feminista Sara Ahmed em *Viver uma vida feminista* (2022) aborda a história da criança obstinada, aquela que não se dobra facilmente e resiste ao duro processo de disciplinamento de seu corpo. É ainda mais odiada e castigada se for uma menina. A escola tentou, mas eu fui uma criança obstinada.

Em 2017, ingressei no curso de Bacharelado em Moda na Universidade de Sorocaba, jamais compreendi a Moda como um sistema de tendências e obsolescências dentro do capitalismo. Mas como ferramenta de comunicação do corpo, de ação política e cultura; afinal, uma peça sem um corpo é apenas um pedaço de tecido. Esta visão em muitos momentos se chocou com a finalidade de formação de mão de obra para o mercado de trabalho, objetivo ainda difundido em instituições privadas de ensino.

No entanto, há uma atração inevitável entre pessoas que partilham concepções de mundo, e assim me aproximei da professora Aymê Okasaki, por quem nutro profunda admiração. É extremamente valioso esses vínculos que surgem entre mulheres, nascidos e mantidos por um sentimento de admiração e afeto. Adrienne Rich (2012) chama de *continuum* lésbico esse potencial de vinculação entre mulheres, frutífero e acolhedor, uma possibilidade de sobrevivência frente às dores que o patriarcado nos inflige.

Bem, através do encontro com a professora Aymê, pude experienciar o gosto pela pesquisa acadêmica. Com ela, aprendi a pesquisar, costurar textos e tecidos. Realizei minha primeira experiência em um Colóquio, quando apresentei um pôster sobre o enredo de carnaval “Chico Buarque da Mangueira” de 1998. Descobri que gostava de duas coisas: de pesquisar e das culturas populares. Meu trabalho de conclusão de curso também foi sobre o carnaval, a folia me captura pelo êxtase do povo na rua, o corpo em transe, em caótica disciplina ritual. As escolas de samba são espaços educativos que fortalecem laços comunitários, constroem e resgatam identidades, criam e recriam conhecimentos afros-diaspóricos forjados na reexistência. A cultura popular educa!

Figura 1 – Registro do meu trabalho de conclusão de curso



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Graças à graduação em moda, pude aprender a fazer um tanto de coisas que me constituiu enquanto educadora social, posteriormente. Em especial, a paixão pelas manualidades: costurar, desenhar, pintar e bordar. A arte têxtil sustentou meu interesse durante a graduação, me encheu de paixão e abrilhanta meus olhos até hoje. Não passo incólume pela arte de Arthur Bispo do Rosário. Como educadora social, pude compartilhar com atendidos do serviço de Assistência Social da APAE, nas Oficinas de Cultura Popular, o gosto pelo alinhavar, por escrever histórias e reivindicações em tecidos. Construí vínculos através da costura manual, segurando o tecido ao lado de mãos ávidas e curiosas em criar. Teci relações e afetos.

Figura 2 – Registro de criação de vínculos através da costura manual



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Assim, inventando moda, me tornei arteira e vice-versa. Passei a ver a vida como uma colcha de retalhos que vou costurando, cada pedaço de tecido representa uma história que vivi. Costuro sem um padrão certo, sem tanta preocupação estética, é um processo intuitivo. Minha bisavó Maria Feitosa Damião costurava colchas de retalhos, eram presentes dados às pessoas que ela amava, assim como sua companhia aconchegante. Ela foi uma das primeiras mulheres a quem olhei com admiração.

Era uma figura diferente das mulheres de sua idade: seu rosto, jeito e sotaque me lembravam as cangaceiras que viviam no meu imaginário infantil. Era gentil e forte, preenchia os cômodos da casa simples na região periférica de São Paulo com seu sorriso, tinha um dente de ouro que reluzia. Uma mulher amável, mas que sabia se defender da vida; afagaria com amor, mas não hesitava quando achava necessário ser irredutível.

bell hooks (2022) conta sobre as colchas de retalho de sua avó, da sensação de pertencimento despertada pela admiração desta artesanaria, partilho desse sentimento, me sinto em casa quando penso nas mulheres da minha família, amáveis e fortes; sou porque elas foram.

Em 2020, dei à luz, sempre achei linda essa expressão, trazer alguém para a luz, embora seja ela própria quem me ilumina. Não tive uma gravidez tradicional, não era casada com o pai da minha filha, tampouco planejava ser mãe aos vinte e poucos anos. Experimentei a sensação culposa do corpo como pecado. Em *Manifesto antimaternalista*, Vera Iaconelli (2023) aponta o considerado “padrão-ouro” no cuidado com a prole, a mãe reconhecida como desejável é: “cisgênero, heterossexual, casada, branca, com recursos financeiros, adulta.” (Iaconelli, 2023, p.19) As que se enquadram nessa premissa são consideradas o padrão esperado de cuidadora,

pois cumprem com o ideal da colonialidade, forjadas ao padrão da família burguesa. Já as mães que contrariam esse cânone são vigiadas pela sociedade e pelo Estado, em suas “limitações e excessos”. Encarnar a transgressão da família burguesa não é fácil, mas não ando só, somos 11 milhões de mães-solo no Brasil (Feijó, 2023). “Família brasileira, dois contra o mundo”, como versa Mano Brown.

A maternidade me posiciona no mundo; parir e criar uma criança muito me construiu em termos de subjetividade. Embora eu me recuse à redução somente ao exercício da maternidade, este é um papel impossível de ser apartado de todas as minhas vivências, que invariavelmente são atravessadas pela responsabilidade da maternagem. Isso inclui ser uma jovem mãe na pós-graduação; minha rede de apoio sustenta a minha permanência no programa, luto para que outras mães possam desfrutar do mesmo. Portanto, declarar no interior da tecitura desta pesquisa o peso da maternidade é um ato político, desejo trazer visibilidade para a criação de políticas públicas que garantam o acesso e a permanência de mães na Universidade. Que possamos estar onde quisermos, buscando emancipação e autonomia; amor, liberdade e rebeldia.

Luana Fontel, autora da dissertação *MÃES NA UNIVERSIDADE: Performances discursivas interseccionais na graduação* (2019), possui um texto chamado *A mãe que não é abraçada pela vila vai incendiá-la para sentir seu calor* (2024) nele a autora se posiciona em um lugar de luta a partir do que ela denomina “estudos futurístico-ancestrais da maternidade”. Reivindica maternidades indóceis e insubmissas, que não se resumem a dor, mas que crescem e vicejam nas frestas da violência colonial. Aproprio-me de sua frase também como posicionamento político: “A mãe que não é abraçada pela vila vai incendiá-la para sentir seu calor. Deixemos queimar. E que as cinzas adubem o solo onde plantamos nossas utopias.” (Fontel, 2024, p.4)

Acrescento também uma frase de Daniela Auad no prefácio do livro de Ana Liési Thurler *Pós-patriarcado: um tempo em construção* (2021); as dores e delícias da maternidade coexistem em uma interação impossível de ser polarizada, é um espectro amplo e complexo acirrado e agravado pelas desigualdades de gênero, raça e classe:

[...] a infância de nossas crianças - ou o seu adolecer, acrescento - inclui tempestades e também permanece como uma alegria em nossa memória. São os anos mais caóticos e também os mais criativos, ensinando-nos parâmetros inestimáveis e objetivos verdadeiros (Auad, 2021, p.13).

É também neste livro que Ana Liési Thurler (2021) nos dá notícias de um Pós-patriarcado, e se esta palavra pode parecer demasiada otimista e utópica, devemos nos lembrar que a utopia é o horizonte para o qual continuamos a caminhar. Se todos os dias temos notícias

do patriarcado vencendo, temos também notícias dele sendo esgarçado, muitas vezes pela simples existência e a possibilidade de estarem vivas mulheres que sejam dissidentes dele.

Ter uma vida tradicional nunca foi o que aspirei, tampouco o que acredito que me traria felicidade. Sou rebelde. Eis onde reside as minhas potencialidades. Encontrei em *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici (2023), o respaldo para minha rebeldia na figura da bruxa, a mulher que desafia a autoridade patriarcal. Durante a caça às bruxas no período renascentista, enquanto mulheres fomos condenadas pelo destino de nascer e sermos compreendidas enquanto gênero feminino, os comportamentos mais naturais se tornaram condenatórios, pois o julgamento era prévio aos crimes. Ser mulher era o maior ato subversivo naquele momento.

A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura. Aqui, a expressão “rebelde” não se refere necessariamente a nenhuma atividade subversiva específica em que possa estar envolvida uma mulher. Pelo contrário, descreve a **personalidade feminina** que se havia desenvolvido entre o campesinato, no contexto da luta contra o poder feudal, quando as mulheres atuaram à frente dos movimentos heréticos, muitas vezes organizadas em associações femininas, apresentando um desafio crescente à autoridade masculina e à Igreja (Federici, 2023, p.340, grifos da autora).

Com a maternidade e a pandemia, revisitei a Arte/Educação, assunto que me rondava, vez ou outra, durante a graduação. Em 2022, deixei de trabalhar com Moda para iniciar meus caminhos na área da Arte/Educação, trabalhei como educadora/mediadora cultural em uma exposição de arte e posteriormente me tornei educadora social em uma instituição para pessoas com deficiência intelectual e múltiplas.

A exposição foi o 37º Panorama de Arte Brasileira do MAM-SP com o título: *Sob as Cinzas, Brasa*. O diálogo me guiou por este caminho, sabia que para a prática de uma educação da qual eu acredito era necessário ouvir atentamente e olhar de forma sensível.

E que é o diálogo? É uma relação horizontal de A com B. Nasce de uma matriz crítica e gera criticidade. Nutre-se do amor, da humildade, da esperança, da fé, da confiança. Por isso, só o diálogo comunica. E quando os dois polos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação (Freire, 2022, p.141).

A exposição me proporcionou o entendimento do diálogo como conceito fundante no encontro com os educandos e despertou de forma intensa o meu interesse pela educação não-escolar. Um dos encontros mais potentes foi a visita de uma escola de um conjunto habitacional da periferia de Sorocaba. Nessa mediação, eu escolhi trechos das músicas dos Racionais MC's para que as/os estudantes relacionassem às obras da exposição, uma forma de aproximação entre a arte contemporânea e o cotidiano, assim como a valorização do rap nacional. As leituras

de mundo dos estudantes garantiram novos sentidos e significados para as obras que víamos todos os dias na exposição, a partir de suas experiências como jovens moradores de lugares periféricos.

Figura 3 – Registro de mediação: trecho de Diário de um Detento e os Cupinzeiros de Lidia Lisboa



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Já como orientadora da oficina de cultura popular pude desenvolver um trabalho que trazia sentido à minha existência. Pude ensinar aspectos das culturas populares brasileiras e atuar na criação e fortalecimento de vínculos com os atendidos da assistência social da APAE. Foi um momento importante na minha trajetória de vida, longe de romantizar o trabalho com pessoas com deficiência. Ali, foi possível conhecer e me afetar, no sentido mais bonito de afeto, por pessoas que eu não teria acesso em outros contextos de vida, isto porque são corpos marginalizados, privados do convívio social. Convivi com pessoas que viveram os horrores dos manicômios, do capacitismo e da psicofobia.

Permiti que minhas práticas profissionais enquanto educadora social fossem inundadas por este afeto, como o descreve Marly Meira e Silvia Pillotto (2022): “O afeto atravessa pontos de contato nas relações, sempre apostando na reinvenção do amor, na busca de sentidos para a experiência sensível. O corpo renova-se, renovando a mente ao converter tempos e lugares em aparições.” (Meira; Pillotto, p.19).

Para abrir meus trabalhos, iniciei um projeto sobre a cirandeira Lia de Itamaracá. Planejei uma apresentação de ciranda que ocorreria com os atendidos que desejassem participar; e a adesão foi enorme, quase todos se engajaram no projeto. Foi dançando ciranda em grupo que meus olhos se encontraram com os de Jucélia em um momento de alegria e comunhão que essa dança nos proporcionou. Senti um profundo sentimento de pertencimento em segundos catárticos, chorei de emoção ao voltar para casa. Descobri que o sentido da vida são os encontros e a bênção de se afetar por eles.

Figura 4 – “Essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá”



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Meu encontro com a cerâmica se deu nessa encruzilhada de afetos: a Arte/Educação, mulheres e manualidades. As pesquisas dentro da Arte/Educação me guiaram até o Vale do Jequitinhonha, onde em um cenário repleto de adversidades, as mulheres florescem no barro o trabalho com a cerâmica.

O Vale é um lugar marcado pelas feridas da colonialidade, a exploração de minérios, produção de monoculturas e o deslocamento sazonal dos homens em busca de trabalho nas grandes cidades rendeu o apelido às mulheres de “viúvas de marido vivo” (Chagastelles, 2020). Essas mulheres encontraram no fazer da cerâmica, uma possibilidade de subsistência, no entanto, para além da renda — ou a complementação dela — a cerâmica captura a memória coletiva e materializa os papéis sociais esperados do gênero feminino, é comum a retratação de noivas, grávidas e mulheres amamentando (Mattos, 2001).

Essas produções cerâmicas capturam na materialidade do barro uma vivência comunitária, partilhada entre os moradores desse território no que diz respeito às suas cosmovisões, vivências, espiritualidade, a forma como encaram vida e morte, conforme Sônia Mattos (2001) ressalta:

Como se pode constatar através dos depoimentos dos ceramistas, a produção desses objetos de barro é muito importante na vida diária daquelas comunidades. Há um nexos entre a criação individual e os significados e símbolos culturais utilizados pelos ceramistas e que vêm da cultura do grupo. Essas peças são materializações da experiência individual do ceramista e estar no e com o mundo, de viver aos modos daquele universo cultural. Essas corporificações não se encerram na esfera do visível. Elas são referências a noções básicas que orientam aquelas comunidades e a interação entre seus membros (Mattos, 2001, p.151).

Já em Sorocaba, meu território, cidade conservadora, que de maneira contraditória me causa sensação de pertencimento; ao andar por essas ruas, encontro vivências e paixões em cada esquina que me criei. Ao frequentar um ateliê de cerâmica, percebi que ali também era um trabalho majoritariamente feminino, exercido por mulheres tanto educadoras como educandas. As ceramistas de Sorocaba me instigaram a compreender como elas enxergavam esse fazer, é trabalho ou expressão artística? Quem são essas mulheres e o que as levou até ali? Como se dão os processos educativos da cerâmica nesse contexto? A cerâmica, longe de ser somente um hobby, para mulheres de diferentes territórios é sobrevivência, sobre(vivência), sobre a vivência.

Sou, eu mesma, uma ceramista, me compreendo como uma artesã e artista do barro, das palavras, da educação; ensinar/aprender é artesanato. O entrelaçamento de características e paixões relevantes da minha trajetória guiaram o meu caminho até esta pesquisa: a rebeldia feminista, as pesquisas durante a graduação em moda e a educadora social apaixonada por manualidades. Diante disso, se construiu o meu projeto de pesquisa envolvendo gênero, educação, arte e trabalho através da cerâmica.

POR ONDE (RE)COMEÇO: ENTRE PERCURSOS ACADÊMICOS E APRENDER COM O CORPO NO MUNDO

O início do mestrado, em 2024, foi marcado por um semestre repleto de aprendizados. O primeiro contato com a pós-graduação se deu no grupo de pesquisa Flores Raras. A bibliografia indicada para as reuniões me introduziu ao universo investigativo que me guiaria dali em diante, não só como influência epistemológica norteadora pela orientação — na verdade, “suleada”, há de subvertermos — mas por minhas próprias inclinações. Aprendi com minha orientadora, professora Daniela Auad, a importância de sermos intelectuais orgânicas, que imbricam pesquisa-vida-militância em uma alquimia que constitui nossas próprias existências. Essa postura ganha respaldo com obras de feministas que se tornaram minhas autoras companheiras, como discutirei mais detalhadamente ao longo deste texto.

No primeiro semestre, cursei duas disciplinas obrigatórias do programa e da linha de pesquisa, respectivamente: “Fundamentos Teórico-Metodológicos da Pesquisa em Educação” e “Pesquisa, Formação de Professores e Práticas Educativas”, também a disciplina “Feminismos, Relações de Gênero e Contextos Educativos”. A disciplina obrigatória do programa apresenta teorias, metodologias e orientações epistemológicas que fazem parte da constituição do corpo docente, proporcionando uma breve apresentação da diversidade de conhecimentos que o compõem. Cada aula foi ministrada por um docente diferente, atizando provocações pertinentes e enriquecedoras no percurso acadêmico dos discentes, pois permitiu a compreensão de afinidades e distanciamentos entre as diversas orientações teórico-metodológicas dentro das pesquisas em Educação.

A disciplina obrigatória da linha de pesquisa “Formação de Educadores, Cotidianos e Práticas Educativas” conduzidas pelas professoras Lucia Lombardi e Izabella Mendes Sant’Anna nos introduziu à duas produções basilares na tecitura de uma pesquisa: o memorial e o mapeamento sistemático. A proposição de produção de ambos, nos mergulhou em um percurso inicial de indagações profundas sobre os caminhos trilhados até a pesquisa, os pontos de partida e as expectativas de chegada, vastas veredas a se construir. Foram incorporados a esta pesquisa tanto um memorial, quanto a elaboração de um mapeamento sistemático, compreendendo a importância destes na construção de uma dissertação.

Já a disciplina “Feminismos, Relações de Gênero e Contextos Educativos” ministrada pela professora Daniela Auad ofereceu às/os alunas/os discussões enriquecedoras sobre teorias feministas entrelaçadas aos diversos contextos educativos, desde a escola ao movimento social educador. A bibliografia da disciplina também transparece nas referências bibliográficas que

alicerçam esta pesquisa. As aulas foram permeadas por discussões relevantes e aprendizados horizontais junto às discentes da disciplina que em muito contribuíram com a construção dos conteúdos.

Todas as disciplinas foram atravessadas pelo movimento de luta de uma greve docente que reivindicava reajuste salarial, melhorias nos planos de carreira e condições mais dignas de trabalho. A paralisação reivindicatória também foi um período de aprendizagem, evidenciando a importância da atuação de movimentos sindicais e de mobilização da categoria docente pela construção de uma educação pública digna e de qualidade.

No segundo semestre de 2024, cursei as disciplinas “Seminário de Dissertação em Educação - Formação de Educadores, Cotidianos e Práticas Educativas” e “Currículo e Formação de Educadores”, no Programa em Estudos da Condição Humana (PPGECH) da UFSCar-So, a disciplina: “Educação, Comunicação e Feminismos”.

As disciplinas de Seminário são ministradas com as professoras/es orientadoras/es que compõem o programa, foram momentos de orientação que guiaram os rumos a serem trilhados pela pesquisa. Esse foi um momento em que minha pesquisa começou a ganhar contornos, após ser aprovada pela Plataforma Brasil e as entrevistas começarem a acontecer seguindo os trâmites éticos necessários, assim como o trabalho de campo com observação participante. As orientações foram importantes para os percursos de construção dos dados.

Já em “Currículo e Formação de Educadores” ministrada pela professora Rosa Aparecida Pinheiro pude reafirmar minhas crenças em uma epistemologia feminista (e) decolonial. As discussões sobre Currículo não eram tão familiares a mim, afinal minha formação perpassa a educação não-escolar. Ao longo da disciplina discutimos como o currículo escolar poderia ser compreendido a partir de diferentes referenciais teóricos, incluindo perspectivas feministas e decoloniais.

Pude, assim, construir utopias e um esperançar sobre a possibilidade de um currículo feminista e decolonial, que incorpore saberes aniquilados pela colonialidade; como a cerâmica, um conhecimento de mulheres indígenas neste território que se convencionou chamar de América Latina. Minha pesquisa ganhou então novos contornos, compreendendo a importância de reafirmar esse conhecimento ancestral.

A disciplina “Educação, Comunicação e Feminismos” do PPGECH, conduzida pelas professoras Claudia Lahni e Daniela Auad como o próprio nome sugere, entrelaçava através da interdisciplinaridade teorias feministas à educação e comunicação. Além disso, caminhou conjuntamente ao projeto de extensão *Mulheres Públicas Mulheres que Publicam*, que abordava a autoria, editoração e publicação feministas. Durante os encontros foram tratados

temas como políticas de citação, escrita curativa, direito à comunicação e às bibliotecas, e também a produção de zines feministas; oficina que pude mediar no último dia de encontro da disciplina e do projeto de extensão.

No primeiro semestre de 2025, cursei o Programa de Estágio Supervisionado de Capacitação Docente (PESCD), a disciplina “Paul Ricoeur & outros: narrativas epistemológicas em Educação” e “Na Trama das Culturas: Abordagens Interdisciplinares” no PPGECH.

O PESCD foi uma experiência transformadora, foi realizado junto a professora Lúcia Lombardi na graduação em Licenciatura em Pedagogia na UFSCar-So, a disciplina: Metodologia do Ensino de Arte. Ao longo dos encontros acompanhei as aulas, oficinas e saídas culturais; estivemos em exposições de arte; em oficinas: bordamos e trabalhamos com o barro; ouvimos sobre a mediação cultural que cabe à/ao Pedagoga/Pedagogo e enriquecemos nossos repertórios com histórias africanas e afro-brasileiras. Tecemos juntas uma possibilidade de exposição sobre minhas pesquisas, o que resultou em uma apresentação sobre “Educar através do barro”. A materialidade que permeou as discussões propostas pela docente, é também meu tema de pesquisa e vida. Assim, ao longo do semestre pude não somente compreender o trabalho docente no interior da Universidade, como também ouvir e aprender com as/os estudantes que em muito contribuíram para a minha formação acadêmica.

Lembro da fala de uma discente no último dia da disciplina; ela disse sobre seu memorial artístico: “eu não cresci indo à grandes museus, mas cresci no quintal de minha avó”. A fala revela a falta de acesso material e linguístico aos espaços museais, que podem ser excludentes de diversas formas; a começar pelos locais em que se localizam, suas arquiteturas, o preço dos ingressos, a falta de informação, o elitismo simbólico e implícito como uma porta invisível que impede as pessoas de adentrarem suas estruturas. Em compensação ou, mais do que isso, em equiparação: as enriquecedoras experiências no quintal de uma afetuosa avó que permitiu que a menina fizesse arte.

Escolhi fazer a disciplina sobre Ricoeur & Outros, pois os rumos metodológicos de minha pesquisa demandavam mais aporte teórico sobre narrativas, possibilidades (auto)biográficas e o exercício de permissão à autoria. Desprender-se da escrita tradicionalmente acadêmica distanciada e objetiva não foi exatamente uma dificuldade para mim, mas precisava de embasamento, de inspiração e conhecimento teórico para isso. As aulas foram mediadas pelas professoras Bárbara Sicardi Aygadoux e Daniela Auad com participação do professor Marcelo Furlin.

Por fim, a disciplina “Na Trama das Culturas” do PPGECH, com a professora Claudia Lahni, foi uma possibilidade de transitar por assuntos que permeavam minha pesquisa, mas que

até então não me eram tão familiares. Foram encontros dialógicos, as/os estudantes contribuíram com suas trajetórias, enriquecendo os debates propostos pela professora Claudia Lahni, que tão generosamente conduziu a disciplina compartilhando temas relevantes à cultura brasileira.

No que diz respeito à produção acadêmica, em 2024 participei de dois eventos: o encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e o I Colóquio Nacional Diálogos entre Gênero, Sexualidade e Educação: do currículo à formação de professores/as da Universidade Estadual de Londrina. Já em 2025, participei de dois eventos: o IX Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade e XIX Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã; e de uma publicação de artigo na Revista de Estudos Culturais da USP.

No 33º Encontro Nacional da ANPAP, apresentei o artigo “Educar através do barro: a arte cerâmica das mulheres do Vale do Jequitinhonha”, quando busquei apresentar a materialidade do barro como uma possibilidade pedagógica para crianças pequenas. O artigo embasou minha apresentação na aula da PESCD supracitada.

Já no I Colóquio Nacional Diálogos entre Gênero, Sexualidade e Educação: do currículo à formação de professores/as apresentei um resumo expandido chamado “Teorias Feministas e Ciência: A Consideração de Saberes Marginalizados”, quando apontei como as teorias críticas feministas influenciaram e ainda influenciam na crítica ao cânone científico, buscando a consideração de saberes marginalizados.

Enquanto no IX Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, apresentei o resumo expandido o “Corpo-Território como ferramenta de resistência e re-existência na Educação Popular Feminista” quando expus o conceito/metodologia do corpo-território como uma possibilidade na Educação Popular Feminista.

No evento XIX Conferência Brasileira de Comunicação Cidadã foi apresentado o resumo expandido “Fanzine Feminista na Pós-graduação: Reflexões e relato de experiência da disciplina Educação, Comunicação e Feminismos”, quando relatamos a experiência da oficina de fanzines que mediei durante a primeira edição do projeto de extensão “Mulheres Públicas, Mulheres que Publicam”.

Na Revista de Estudos Culturais da USP pude publicar ao lado de minha orientadora um mapeamento sistemático que envolvia o delineamento de meu objeto de pesquisa da dissertação; a tríade trabalho-arte-educação na produção de mulheres ceramistas foi se construindo a partir desse levantamento.

Todas essas vivências e experiências puderam me ajudar na construção de minha pesquisa, não só, é claro; mas no que tange o viver acadêmico esses foram os momentos

notórios. Não os mais importantes, pois há uma importância latente nos momentos ditos desimportantes, corriqueiros e cotidianos, aqueles que nos atravessam por razões outras. Como quando um texto se entrelaça a simbolismos tão próprios da sua vida; ou uma fala te abraça e te faz sentir menos só; quando alunas especiais chegam à Universidade pública, emocionadas, e a aprovação de uma colega tão dedicada te comove.

Como dito anteriormente, essa pesquisa não se inicia exatamente ao início das aulas no Programa de Pós-graduação em Educação da UFSCar; se inicia em meu corpo e na sua relação com o mundo, nos caminhos trilhados até aqui, olhares trocados e toda a fecundidade dos conhecimentos apreendidos em diferentes espaços formativos. O grupo de pesquisa Flores Raras - Educação, Comunicação e Feminismos foi de fundamental importância na construção dos referenciais teóricos que guiam esta pesquisa. O grupo constitui-se, principalmente, de pesquisadoras nas áreas da Comunicação e Educação que abordam as relações de gênero e lesbianidades como temáticas de pesquisa e militância feminista (Lahni; Auad, 2022).

Os conceitos de justiça epistêmica, acadêmica e científica desenvolvidos pelas pesquisas que têm se construído no interior do grupo também foram fundamentais para o delineamento desta pesquisa. Sobretudo, a justiça epistêmica que corrobora a perspectiva desta pesquisa que busca contar as histórias de mulheres artistas e artesãs, como forma de reconhecimento enquanto construção de memória. Assim, Daniela Auad, Claudia Lahni e Fabiana Carlucci (2025) definem:

[...] enfatizamos que justiça epistêmica envolve ampliar o escopo da pesquisa científica para incluir questões relevantes para mulheres e outras minorias sub-representadas, e promover uma cultura científica que valorize a diversidade de experiências e conhecimentos. Isso requer não apenas democratizar o acesso ao conhecimento, mas também criar espaços e práticas que validem diferentes formas de compreensão do mundo, incluindo reformas institucionais, apoio a pesquisas sobre justiça social e estímulo ao diálogo intercultural e interdisciplinar (Auad; Carlucci; Lahni, 2025, p.11-12).

O feminismo, como definido por bell hooks, pode ser entendido enquanto um movimento que objetiva o fim do sexismo, da exploração e opressão sexual. (hooks, 2019) Lélia González, por sua vez, recorre à feminista Judith Astelarra para definir como: “[a] resistência das mulheres em aceitar papéis, situações sociais, econômicas, políticas, ideológicas e características psicológicas que tenham como fundamento a existência de uma hierarquia entre homens e mulheres, a partir da qual a mulher é discriminada” (González, 2020, p.39).

A luta feminista surge, portanto, da recusa, da insubmissão e indocilidade de mulheres que não aceitam os papéis sociais desenhados e impostos pelo patriarcado — a estrutura social

que constrói, mantém e reproduz as desigualdades de gênero. Para hooks (2019), o sexismo é inseparável do racismo, sendo, portanto, a luta contra o patriarcado intrinsecamente antirracista.

No âmbito acadêmico, essa resistência se apresenta de diferentes formas, como militância no interior das Universidades a partir de mobilizações pelo acesso e permanência de docentes e discentes, por exemplo, e também como epistemologia. A autora Sondra Farganis em *O Feminismo e a Reconstrução da Ciência Social* (1997) aborda o desenvolvimento de uma epistemologia feminista baseada nas experiências psicológicas e sociais das mulheres. Assim como, a influência das vivências e experiências enquanto gênero feminino na produção científica, incluindo a afetividade e a emoção, não como características essencialmente femininas, mas como forma de subverter o culto à racionalidade cunhado pelas epistemologias eurocêntricas.

A autora defende que a prática científica realizada por feministas seja transformada a partir dos pressupostos e da subjetividade que emergem de suas existências e experiências enquanto mulheres. Como afirma Farganis (1997, p. 225):

[...] as mulheres que reconhecem e aceitam os pressupostos feministas sobre o mundo praticarão ciência de modo diverso num mundo que legitime esses pressupostos: usarão uma metodologia diferente ou se basearão num conjunto diferente de práticas para observar e compreender o mundo à sua volta; serão conscientes da intencionalidade de seus estudos e dos usos que deles se farão; poderão até dar novo nome — e, assim, transformar — as emoções até agora proscritas [...] (Farganis, 1997, p.225).

Essa diferença nas concepções ontológicas e epistemológicas se iniciam no próprio ato de pensar condicionado às posições que o/a sujeito/a pensante ocupa socialmente, isto é, não se trata de essencialismos nas concepções de gênero, mas na compreensão de que as vivências e experiências identitárias e subjetivas moldam o olhar do/a pesquisador/a:

Primeiro, o pensamento é portador das características sociais do pensador e de como essas características são consideradas socialmente; segundo, as mulheres têm experiências sociais do mundo diferentes daquelas dos homens e veem, portanto, esse mundo diferentemente. Em outras palavras, tanto o conteúdo como a forma do pensamento, ou das ideias e processos através dos quais essas ideias são geradas e compreendidas, são afetados por fatores sociais concretos, entre os quais se inclui o gênero. Eles devem ser considerados em conjunto e é nesse sentido que dizemos que a ciência é influenciada pelo gênero (Farganis, 1997, p.225).

Portanto, a autora atenta a importância de considerar metodologias e referenciais teóricos que subvertem os modos como a ciência foi embasada até então. Não se trata apenas de problematizar o acesso à produção de conhecimento legitimada enquanto ciência. As feministas têm questionado o próprio cânone científico, questionando as prescrições, por

exemplo, de distanciamento entre pesquisador/a e objeto de estudo, a neutralidade política e exclusão do afeto e da emoção na construção dos textos acadêmicos (Jaggar, 1997).

A dimensão do sensível foi inferiorizada, menosprezada e circunscrita ao feminino pejorativamente, Rodrigo de Almeida escreve no prefácio do livro *Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica* de Marly Meira e Silvia Pillotto (2022) localizando o tempo-espaço em que esta ideia passa a ser construída com força:

O que as artes rupestre e parietal indicam é que há mais de 40 mil anos exercitamos nossa criatividade plasmando em imagens nossa experiência com o mundo sensível. O afã de reduzir a pluralidade da condição humana à racionalidade, como se atividade intelectual fosse superior a qualquer outra dimensão humana, é relativamente recente, tem pouco mais de 2 mil anos de história, está geograficamente localizado na Grécia, onde se registram as primeiras especulações filosóficas sobre a essência do pensamento e da lógica. As questões sobre a causa e a finalidade da existência passam a ser regidas pelo discurso lógico-racional em detrimento da complexidade das narrativas simbólicas, como a do mito e a da tragédia, que não eram irracionais, mas atrelavam o pensamento à sensibilidade e às emoções.

No entanto, a Grécia Antiga não era o mundo todo nem os filósofos gregos toda a humanidade, de modo que esses pressupostos só ganharam efetiva força após o Renascimento, com o projeto moderno de um mundo cada vez mais regulado (Almeida, 2022, p.7).

Ao compreender a ciência como um produto da Modernidade, construída a partir de concepções e ideais forjados no Renascimento, sorvendo as influências racionalistas do Iluminismo e do Positivismo, e imposta violentamente a partir da colonialidade. É possível assumir que ela reflete a racionalidade imposta pelo modelo de sujeito dominante naquele contexto sócio-histórico: o homem, branco, europeu e cis-heteronormativo.

A supervalorização do conhecimento racional como atributo do projeto de homem moderno, excluiu outras possibilidades de conhecimento como: o sensível, o simbólico e aqueles construídos pela experiência de vida (Almeida, 2022).

A consequência desse projeto moderno, que concretamente nunca se efetivou, é a organização da sociedade, de suas instituições e, sobretudo, de seus discursos em torno de uma pretensa supremacia da racionalidade, aplicada ou idealizada, mas que bastaria para o domínio da vida, dos afetos, das emoções e dos comportamentos. Essa racionalidade, cantada por Descartes, Leibniz e Kant, por exemplo, que ensejou os sonhos e devaneios dos iluministas e positivistas, passou a dominar certos setores da vida comunitária, como a organização da educação, do trabalho, da economia e das ciências, para ficarmos em poucos exemplos, impondo pretensas verdades e avançando sobre as potências sensíveis da vida. As experiências estéticas (estesia) sobreveio uma anestesia da sensibilidade. Não se sente dor, é verdade, mas também não se experimentam a alegria, o êxtase nem as emoções (Almeida, 2022, p.8).

Diante disso, os feminismos propõem uma crítica ao que estritamente é visto como Ciência e como ela é produzida na contemporaneidade; admitindo saberes, metodologias e aportes teóricos, até então, compreendidos como não-científicos, excluídos da legitimação acadêmica, pois realizados por sujeitas/os subalternizadas/os que passaram por um processo de epistemicídio (Sueli Carneiro, 2005).

Esse conceito é utilizado por Sueli Carneiro (2005) para explicar um processo de aniquilação, invalidação e inferiorização do conhecimento produzido pelos povos subjugados pela colonialidade, bem como um processo prolífico de marginalização cultural e negação de acessos educacionais a esses grupos sociais como uma perversa forma de manutenção dessas estruturas alicerçadas na produção das desigualdades.

[...] o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p.97).

As feministas do Sul Global, especialmente, têm discutido a interdependência entre a colonialidade e a dominação e inferiorização do conhecimento produzido por corpos marginalizados por esse sistema. A ciência moderna foi constituída sobre as cinzas da aniquilação e do epistemicídio dos povos colonizados. María Lugones (2022) articula o feminismo em confluência² com o giro decolonial, propondo o conceito de colonialidade de gênero. Nesse movimento, a autora “expande e complica” o conceito de colonialidade do poder discutido por Aníbal Quijano (2005), ao apontar lacunas em suas reflexões sobre gênero. Segundo Lugones:

Tanto o dimorfismo biológico e a heterossexualidade quanto o patriarcado são característicos do que chamo o lado iluminado/visível da organização colonial/moderna do gênero. O dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, a heterossexualidade e o patriarcado estão inscritos – com letras maiúsculas e hegemonicamente – no próprio significado de gênero. Quijano não percebeu sua conformidade com o significado hegemônico de gênero. Ao incluir esses elementos na análise da colonialidade do poder, quero

² Conceito de Nêgo Bispo dos Santos (2015), que trata do movimento de incorporação de novos conhecimentos, sem menosprezar ou excluir aos outros, reconhecendo as individualidades e a diversidade dentro das lutas, como um rio que se junta ao outro sem perder a sua potencialidade, pelo contrário, tornando-se mais forte.

expandir e complicar suas ideias, que considero centrais ao que chamo de sistema de gênero moderno/colonial (Lugones, 2022, p.54-55).

A dominação e o subjugo através da violência colonial incluía não somente a inferiorização étnica-racial e de gênero em materialidade, mas também do pensamento e da espiritualidade; envenenando e impondo no campo epistêmico, ontológico e cosmogônico, os valores eurocêntricos ou eurocristãos, como versa Nêgo Bispo (2015). De acordo com Lander (2000, p.11): “Com o início do colonialismo na América inicia-se não apenas a organização colonial do mundo, mas — simultaneamente — a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992)” (Lander, 2000, p.11).

Aníbal Quijano (2005) desenvolve o conceito de colonialidade do poder, afirmando que as estruturas de poder instauradas pelo colonialismo não se findaram. Essas estruturas são legitimadas e reiteradas por meio da imposição de padrões culturais que abrangem as esferas: econômicas, de gênero e sexualidade, da autoridade, bem como dos saberes e subjetividades. Tais padrões são determinados por perspectivas eurocêntricas de controle, exploração e subjugação, associadas ao capitalismo, à família burguesa, ao Estado-nação e às epistemologias europeias.

Essas dimensões existenciais às quais a colonialidade domina e aniquila são legitimadas a partir de pressupostos de superioridade; no delineamento de ideias de hierarquização de subjetividades, conhecimentos e modos de existir que os colonizadores não compreendiam. Para Grosfoguel (2012, p.70): “A pretensa superioridade do saber europeu nas mais diversas áreas da vida foi um importante aspecto da colonialidade do poder no sistema-mundo colonial/moderno. Os saberes subalternos foram excluídos, omitidos, silenciados e/ou ignorados”.

A colonialidade do saber, por sua vez, trata da dominância das epistemologias eurocêntricas nos territórios colonizados. Conforme Aníbal Quijano (2005, p. 126), “o eurocentrismo é uma atitude colonial frente ao conhecimento produzido por pessoas racializadas. Conhecimentos subalternos que foram excluídos, omitidos, silenciados e ignorados, considerados pré-modernos e pré-científicos”.

De acordo com Lander (2000), os europeus se utilizaram de diferentes mecanismos para perpetuar o estabelecimento desse domínio, especialmente, as concepções civilizatórias que compreendiam seus modos de existir como os caminhos e destinos definitivos para a superioridade das sociedades. O que prevalece na atuação colonial é a violência e imposição

pela articulação entre os campos econômicos, científicos e subjetivos para atingir uma pretensa adequação:

A ciência se constrói sobre o pressuposto da universalidade radicalmente baseada na experiência européia, e, portanto, excludente com todas as outras epistemologias fora do continente colonizador. Os diferentes recursos históricos (evangelização, civilização, o fardo do homem branco, modernização, desenvolvimento, globalização) têm todos como sustento a concepção de que há um padrão civilizatório que é simultaneamente superior e normal. Afirmando o caráter universal dos conhecimentos científicos eurocêntricos abordou-se o estudo de todas as demais culturas e povos a partir da experiência moderna ocidental, contribuindo desta maneira para ocultar, negar, subordinar ou extirpar toda experiência ou expressão cultural que não corresponda a esse dever ser que fundamenta as ciências sociais (Lander, 2000, p.14).

Nesse sentido, autoras feministas decoloniais como Yurdekys Espinosa-Miñoso, Diana Gómez, María Lugones e Karina Ochoa (2013) afirmam que “a imposição da colonialidade do saber diz que somente o conhecimento eurocêntrico é válido; e as mulheres, especialmente as indígenas e afro, não sabemos nada” (Espinosa-Miñoso *et al.*, 2013, p. 407, tradução nossa).

Como é possível constatar a partir das referências trazidas até aqui, esta pesquisa também se inspira nos pressupostos da decolonialidade, da ciência que se faz neste território latino-americano. Enquanto mulher, latina e feminista, firmo um compromisso em construir pesquisas que estejam pautadas na consideração de diferentes epistemologias; que não hierarquizem os sujeitos produtores de tais conhecimentos, marginalizando aqueles que não se formaram aos moldes dos doutos europeus. Sobretudo valorizo e reconheço a ciência produzida no cotidiano de resistência dos sujeitos que reexistem desde o momento em que essa terra foi invadida e colonizada.

Enquanto uma possível definição de decolonialidade, embora o conceito vá permeando a tecitura desta pesquisa e, portanto, se construindo ao longo do texto, José de Souza Silva (2013) em um artigo no livro de Catherine Walsh, *Pedagogías decoloniales (Tomo II): Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2013) conceitua:

Pensadores desobedientes da América Latina têm concebido a colonialidade como o outro lado — oculto — da modernidade ocidental que instituiu e sustenta, desde a conquista, os padrões de poder sobre raça, saber, ser e a natureza. Por isso, a descolonização significou o processo de superação da colonização territorial — posse colonial — enquanto a “decolonialidade” significa o processo cultural de superação da colonialidade do poder, do saber, do ser e da natureza. A decolonialidade é uma espécie de descolonização — ontológica, epistemológica, metodológica e axiológica — cultural que rompe com as correntes mentais (culturalmente invisíveis) que nos mantêm reféns da visão e pensamento — eurocêntricos/norte americanos — que “naturalizam” os vários padrões globais de poder que operam sobre a raça, o saber, o ser e a natureza (Silva, 2013, p.479-480, tradução nossa).

Para Walter Mignolo (2015), o pensamento decolonial prescreve o desprendimento e a abertura às possibilidades que foram encobertas, silenciadas e esquecidas pelo paradigma do colonizador, aqueles saberes que foram considerados pejorativamente como tradicionais, primitivos e místicos.

Ao longo da pesquisa, faço escolhas léxicas que reforçam o meu posicionamento sobre a construção de conhecimento e modos de fazer ciência decolonial. Como, por exemplo, o uso de “conhecimentos” ao invés de “saberes”; ao longo das aulas na pós-graduação percebi o uso dessas palavras para se referir ao conhecimento construído em âmbito acadêmico e ao conhecimento apreendido cotidianamente por minorias sociais, respectivamente.

Compreendo como fruto da colonialidade do saber, esta hierarquia que inferioriza e determina a incapacidade de produção científica pelas camadas subalternizadas. Nesse sistema, o conhecimento só é possível aos termos eurocêntricos, com seus valores burgueses e cristãos. De acordo com Grosfoguel (2012) tal hierarquia é reprodutora da determinação de certos saberes como subalternos:

Uma hierarquia epistêmica que privilegia a cosmologia e o conhecimento ocidentais relativamente ao conhecimento e às cosmologias não-ocidentais, e institucionalizada no sistema universitário global (Mignolo, 1995, 2000; Quijano, 1991) [...] uma hierarquia linguística entre as línguas europeias e não-europeias que privilegia a comunicação e a produção de conhecimento e de teorias por parte das primeiras, e que subalterniza as últimas exclusivamente como produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria (Mignolo, 2000) (Grosfoguel, 2012, p.51).

Para a construção de uma ciência decolonial que rompa com tais hierarquias, certos pressupostos são descritos por Lander (2000) ao citar Maritza Montero (1998), que reconhece como a produção latino-americana das últimas décadas tem se dedicado à subversão e construção de uma episteme Outra:

“A América Latina está exercendo sua capacidade de ver e fazer de uma perspectiva Outra, colocada enfim no lugar de Nós.” As idéias centrais articuladoras deste paradigma são, para Montero, as seguintes:

- Uma concepção de comunidade e de participação assim como do saber popular, como formas de constituição e ao mesmo tempo produto de uma episteme de relação.
- A idéia de libertação através da práxis, que pressupõe a mobilização da consciência, e um sentido crítico que conduz a desnaturalização das formas canônicas de aprender-construir-ser no mundo.
- A redefinição do papel do pesquisador social, o reconhecimento do Outro como Si Mesmo e, portanto, a do sujeito-objeto da investigação como ator social e construtor do conhecimento.
- O caráter histórico, indeterminado, indefinido, inacabado e relativo do conhecimento. A multiplicidade de vozes, de mundos de vida, a pluralidade epistêmica.

- A perspectiva da dependência, e logo, a da resistência. A tensão entre minorias e maiorias e os modos alternativos de fazer-conhecer.
- A revisão de métodos, as contribuições e as transformações provocados por eles (Montero, 1998 *apud* Lander, 2000, p.15).

Para Lander (2000), no campo da Economia — que de forma inevitável, e tantas vezes catastróficas, influencia diretamente nos campos da Cultura e Educação — o neoliberalismo não é somente um modelo econômico, mas abrange e determina todas as esferas da vida contemporânea no que diz respeito aos valores civilizatórios impostos. Assim, determina também quem somos, como vivemos e como podemos ser felizes:

O neoliberalismo é debatido e combatido como uma teoria econômica, quando na realidade deve ser compreendido como o discurso hegemônico de um modelo civilizatório, isto é, como uma extraordinária síntese dos pressupostos e dos valores básicos da sociedade liberal moderna no que diz respeito ao ser humano, a riqueza, a natureza, a história, ao progresso, ao conhecimento e a boa vida (Lander, 2000, p.8).

O neoliberalismo, para o autor, presume a naturalização das relações sociais, impondo a compreensão de que este modelo econômico é o único destino possível para as sociedades modernas. Como se todas as civilizações primitivas tivessem caminhado para esse mesmo horizonte:

A sociedade liberal constitui de acordo com esta perspectiva não apenas a ordem social desejável, mas também a única possível. Essa é a concepção segundo a qual nos encontramos numa linha de chegada, sociedade sem ideologias, modelo civilizatório único, globalizado, universal, que torna desnecessária a política, na medida em que já não há alternativas possíveis a este modo de vida (Lander, 2000, p.8).

A desconstrução de tal naturalização e legitimação, pressupõe a ruptura das noções de objetividade e neutralidade entranhadas no pensamento científico ocidental. Sobretudo, nas Ciências Sociais, campo em que o autor aponta que historicamente tem se dedicado a essa crítica, apesar de contribuir com a manutenção dessas estruturas opressivas em determinados momentos. Ramón Grosfoguel (2012) contribui com a ruptura ao cânone científico colonial quando conceitua os saberes subalternos e determina a sua importância na construção de um pensamento crítico fronteiriço.

Os saberes subalternos são aqueles que se situam na intersecção do tradicional e do moderno. São formas de conhecimento híbridas e transculturais, não apenas no sentido tradicional de sincretismo ou mestizaje, mas no sentido das “armas miragrosas” de Aimé Césaire ou daquilo a que chamei “cumplicidade subversiva” (Grosfoguel, 1996) contra o sistema. Estas são formas de resistência que reinvestem de significado e transformam as formas dominantes de conhecimento do ponto de vista da racionalidade não-eurocêntrica das subjetividades subalternas, pensadas a partir de uma epistemologia de fronteira pensamento de fronteira (Grosfoguel, 2012, p.70).

Grosfoguel (2012) propõe ainda um pensamento crítico de fronteira inspirado em autoras como Glória Anzaldúa, que não se opõem e rejeitam integralmente a modernidade, mas constroem possibilidades epistêmicas a partir de seus lugares enquanto sujeitos marginais, subalternos e fronteiriços em prol da superação desse modelo opressor eurocentrado. Objetiva, portanto, um mundo transmoderno decolonial que compreenda as múltiplas possibilidades existenciais, epistêmicas e subjetivas para além do que foi imposto pela colonialidade:

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações económicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica (Grosfoguel, 2012, p.74).

No campo da dominação de gênero e sexualidade, a colonialidade de gênero, conforme proposta por María Lugones (2008), considera que o sistema moderno-colonial forjou o padrão de mulher à imagem do ideal da família burguesa: mulher branca, heterossexual e monogâmica. Dessa forma, desumaniza, subjuga e marginaliza as mulheres que, diante dessa norma, apresentam dissidência, bem como suas noções epistemológicas.

Todo esse aporte teórico foi fundamental para a construção desta pesquisa, não apenas como base para a estruturação de referências bibliográficas, mas também como orientação para as metodologias empregadas. Sobretudo, para o olhar dirigido ao “objeto” de pesquisa, configurando uma crítica ao que historicamente se estabelece como científico e buscando formas de “agir nas frestas e rachaduras” desse sistema, como estabelece Catherine Walsh (2013).

Nesse mesmo caminho, Gayatri Spivak (2010) aborda a constituição da subjetividade subalterna como a construção do Outro. Para isso, tece reflexões e críticas a autores pós-estruturalistas como Gilles Deleuze e Michel Foucault em suas abordagens sobre a subjetividade subalterna, criando um debate provocativo a partir do título: *Pode a subalterna falar?*³. Para a autora: “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto

³ Geralmente, o célebre texto de Gayatri Spivak (2012) é traduzido em sua forma masculina como: *Pode o subalterno falar?*, no entanto, em consonância com as considerações de Grada Kilomba (2019), utilizo a sua forma feminina. Sobre isso, a autora propõe: “O termo inglês *subaltern* não tem gênero. No entanto, o título do importante trabalho de Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, é comumente traduzido na língua portuguesa para *Pode*

remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade.” (Spivak, 2010, p.47).

Para Spivak (2010), o sujeito e, principalmente, a sujeita subalterna é posicionada em uma complexa rede opressiva de marginalização não somente pelo imperialismo — e aqui, podemos acrescentar a colonialidade — como também pelas elites locais, impossibilitando a possibilidade de fala (e grito).

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino, está ainda mais profundamente na obscuridade (Spivak, 2012, p.57).

A autora deixa como legado uma importante discussão dentro das Ciências Humanas, em relação a como se é referido sobre o Outro dentro das pesquisas acadêmicas. Prescreve, também, a necessidade de criar frestas no sistema hegemônico de onde seja possível que as sujeitas subalternas possam falar por si.

Essas breves explanações sobre a dominação colonial estruturante nos âmbitos econômicos, científicos e subjetivos que atravessam raça e gênero não são fios soltos na tecitura desta pesquisa, são o início de uma trama na constituição do objeto de pesquisa que foi se costurando ao longo do tempo.

Face a essas sistemáticas violências epistêmicas, marginalização e apagamento às quais estão submetidas as mulheres latino-americanas, compreendo a importância de contar as histórias de mulheres artistas como parte de um processo de reivindicação de nossos espaços, do direito à memória e reconhecimento. Eli Bartra (2000) aponta a importância de abordar as histórias de artistas populares numa perspectiva feminista para que se conheça de forma mais elaborada e complexa as produções dessas mulheres como construção de conhecimento.

Essa tem sido uma preocupação trazida por Ana Mae Barbosa (2020) nos últimos anos; em 2019 a autora publicou o livro *Mulheres não devem ficar em silêncio: Arte, Design e*

o subalterno falar?, adotando o gênero masculino. Tendo em conta que Spivak é uma mulher, teórica, filósofa e crítica de gênero da Índia, que tem feito uma das contribuições mais importantes para o pensamento global, revolucionando os movimentos feministas com a sua escrita. A redução do seu mais importante termo, *Subaltern*, ao gênero masculino na língua portuguesa é duplamente problemática. Por isso, opto por escrever o termo na sua forma feminina: subalterna” (Kilomba, 2019, p.20-21).

Educação, em que ela expõe sua pesquisa sobre Arte/Educadoras da década de 1960 que foram influentes para consolidação do campo e das políticas públicas sobre Arte/Educação no Brasil e traz outros textos sobre essa temática.

A autora chama a atenção para a necessidade de mulheres contarem as histórias de mulheres, e exemplifica ao abordar o resgate da história de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, que embora sejam artistas canônicas do Modernismo brasileiro, ambas passaram por um período de ostracismo até serem pesquisadas por autoras mulheres:

Anita e Tarsila são muito comemoradas hoje, mas estiveram no ostracismo na década de 40 de onde foram resgatadas por mulheres pesquisadoras da Arte, respectivamente Aracy Amaral e Marta Rossetti que escreveram sobre elas. Este é um exemplo claro de que mulheres precisam escrever sobre mulheres se queremos reescrever a História da Arte sob uma perspectiva democrática, igualitária (Barbosa, 2020, p.149).

A falta de reconhecimento e memória acerca das mulheres artistas na História da Arte possuem diversos fatores ligados às desigualdades e opressões como o racismo, classismo e a misoginia, que permeiam a vida das mulheres. Assim como a hierarquização de suas manifestações artísticas como abordaremos ao longo deste texto. No contexto latino-americano, essas desigualdades são agravadas por opressões que se entrecruzam: gênero, classe e raça que se sobrepõem de forma interseccional:

A arte ocidental despreza a arte e as práticas estéticas indígenas. Técnicas como cestaria, cerâmica, arte corporal e bordado constituem um tabu na arte ocidental. A partir da colonização e durante a instauração das chamadas academias de belas artes, determinadas práticas artísticas, como o bordado, o trabalho com cerâmica e outras obras elaboradas com elementos orgânicos, como as penas, foram deslocadas para o universo do artesanato, enquanto técnicas como pintura, escultura, gravura e arquitetura foram canonizadas. As atividades artísticas realizadas por mulheres foram subvalorizadas, sendo resgatadas, em todo caso, as obras produzidas pela mão masculina (Blanca, 2014, p.20, tradução nossa).

A interseccionalidade é compreendida como substancial nesta pesquisa, não sendo possível isolar categorias como raça, gênero e classe, sobretudo nas análises suscitadas no capítulo *Arte fronteiriça: as fronteiras entre arte e artesanato*. Compreendemos a interseccionalidade a partir de Kimberlé Crenshaw (2002; 2017), Carla Akotirene (2019), Patricia Hill Collins (2019; 2021) e Silma Birge (2021), autoras do feminismo negro e pilares das discussões em torno da interseccionalidade.

Portanto, as discussões sobre este conceito nos conduzem a um olhar para as categorias, entendendo que as opressões se entrecruzam e se interagem. Assim, não é possível isolar tais categorias ou assumir posições totalitárias ao olhar somente para gênero, por exemplo; é necessário amplificar os olhares compreendendo perspectivas outras a partir da consideração

de classe, raça, sexualidade e geração. O conceito, além de circular academicamente como parte de uma epistemologia, deve ter como horizonte a justiça social, sendo importante sua articulação com a transformação, portanto.

Carla Akotirene também conceitua a interseccionalidade em consonância com Patricia Hill Collins como um “sistema de opressão interligado” (Akotirene, 2019, p.16) que objetiva:

[...] dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (Akotirene, 2019, p.14).

Já Grada Kilomba (2019) sobre interseccionalidade define:

As intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como a “produção de efeitos específicos”. (Anthias; Yuval-Davis, 1992, p.100) Formas de opressão não operam em singularidades; elas se entrecruzam (Kilomba, 2019, p.98).

A identidade de mulheres artistas latino-americanas é forjada na resistência ao cânone artístico colonial. A teoria crítica feminista tem, ao longo das últimas décadas, questionado como se tem escrito a História da Arte ocidental, principalmente a partir da Modernidade. De acordo com María Lugones (2008), o advento da Modernidade constrói e impõe um ideal de feminilidade tendo como parâmetro a mulher burguesa, branca e heterossexual. É delegado a essa mulher o papel de constituir uma família nesses moldes, realizar-se a partir dela, dedicar-se ao ambiente doméstico e à sua prole, o que dificultou a transgressão desses papéis de gênero.

A pergunta título de Linda Nochlin (2001) ecoa em nossas mentes após sua leitura; em tradução livre: “*Por que não houve grandes artistas mulheres?*” O texto discute não somente sobre o apagamento histórico do reconhecimento das mulheres na História da Arte, mas a própria ausência, os processos de castração e de constituição da mulher para a família burguesa que demandava a sua restrição ao ambiente doméstico. Também debate sobre as concepções de “gênio artístico” e dos modos de viver a partir da Arte; utiliza como exemplo histórias de homens artistas considerados canônicos, mas que tiveram vidas problemáticas — longe do ideal de família patriarcal — o que era uma posição consideravelmente mais difícil para as mulheres assumirem e viverem.

O gênio artístico desponta como uma qualidade masculina, reificada a partir das estruturas de poder patriarcal que limitavam o desenvolvimento das mulheres artistas. Por exemplo, impedindo-as de frequentar aulas com modelos nus e considerando suas produções como vinculadas ao seu gênero, e, portanto, tipicamente femininas, ao entender mulheres inseridas em um modelo desigual de feminilidade, relacionado a padrões conservadores e binários. Ao mesmo tempo que discursos maternalistas passaram a ganhar força com os ideais de família burguesa descritos acima por Lugones (2008), desenvolvendo a ideia de auto-realização feminina a partir do matrimônio e da maternidade, da criação dos filhos e do cuidado do lar, afastando as mulheres da produção artística.

As reflexões de Eli Bartra (2000) fazem coro a estas perspectivas, a autora pesquisadora das artes populares latino-americanas prescreve:

Conhecer o papel das mulheres dentro da arte visual popular não é um puro esporte intelectual. Não se trata de conhecer pelo simples anseio de conhecimento. É importante para o presente e o futuro das mulheres que vivemos a transição entre o não ser e o ser. É fundamental conhecer a criatividade feminina, poder identificá-la como tal, obter modelos inspiradores para que as mulheres possam segui-los. Apontar e destacar a ausência das mulheres em espaços de criação também é necessário para tentar investigar e analisar as causas e razões para corrigir o problema e fomentar a criatividade feminina. Ou seja, ambas as coisas são necessárias: descobrir as presenças para que as mulheres, hoje, possam se olhar nesse espelho, levantar seus ombros e continuar crescendo; ver também as ausências e as verdadeiras razões sociais dessas ausências (Bartra, 2000, p.32, tradução nossa).

O artigo de Nochlin (2001) é de ímpar importância, pois aborda os motivos sociais pelos quais as mulheres não puderam se tornar grandes artistas, ao invés de resgatar exceções na História da Arte, ainda que esse resgate e reconhecimento se faça importante. Griselda Pollock (2001) ao dialogar a partir do texto, pontua que o artigo demonstra que:

[...] a criação artística é dependente de condições sociais e culturais favoráveis. As artistas tiveram condições pouco favoráveis. Foram excluídas do treinamento na representação de corpos nus nas aulas de anatomia nas academias, e foram restringidas por ideologias sociais que pregavam uma feminilidade baseada nos feitos em vez de na ambição profissional e na dedicação à excelência (Pollock, 2001, p.64, tradução nossa).

Para Griselda Pollock (2001), em *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*, a História da Arte é uma construção ideológica, escrita majoritariamente por homens, que exercem poderes simbólicos de dominação ao criarem estereótipos e generalizações em torno da produção artística feminina — ou mesmo de suas supostas lacunas e ausências. A autora retoma debates levantados previamente por Linda Nochlin (2001), como as concepções de gênio artístico masculino e as barreiras estruturais construídas pelo poder

patriarcal que afastaram sistematicamente as mulheres das práticas e do reconhecimento artístico.

Pollock (2001) adverte, contudo, a necessidade de evitar generalizações sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao longo da História da Arte. Para isso, propõe uma análise situada nos contextos históricos específicos, valendo-se das ferramentas da teoria marxista cultural. Em linhas gerais, sugere a permeabilidade entre os campos teóricos do feminismo e do marxismo, de modo a permitir uma leitura mais complexa da mulher como sujeita histórica. A autora também chama atenção para as dimensões linguísticas da dominação de gênero no campo artístico. A linguagem, segundo ela, reforça uma hierarquia simbólica na qual a neutralidade ou o padrão de normalidade é atribuído ao gênero masculino, enquanto o feminino precisa ser especificado — e frequentemente depreciado:

Nunca dizemos homem artista ou a arte dos homens; simplesmente dizemos arte e artista. Esta prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela afirmação de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia (Pollock, 2001, p.52, tradução nossa).

Compreender historicamente como a Modernidade e as ideologias burguesas influenciaram na construção identitária das mulheres, bem como em suas perspectivas e possibilidades de vida, é essencial para a compreensão da condição opressiva vivenciada pelas artistas de Abya Yala. No entanto, o foco deste trabalho não se limita às estruturas impeditivas que as oprimem; busca-se também evidenciar as ferramentas de enfrentamento, resistência e transgressão mobilizadas por essas mulheres nas fronteiras e fissuras do sistema dominante hegemônico.

Essa perspectiva está presente nas reflexões de Linda Nochlin (2019) em *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural*, que propõe a definição de objetivos e o exercício reflexivo de pensar as subjetividades e estruturas sociais que circundam as vidas das mulheres. Objetiva com esses exercícios de reflexão, a transformação de desigualdades profundamente assimiladas e a construção de novas possibilidades e devires outros, incidindo sobre a realidade das instituições culturais. Para isso, a autora, como outras feministas que fundamentam o corpus teórico deste texto, parte de suas experiências: “a melhor maneira de abordá-lo é aquela que aprendi no movimento das mulheres, isto é, nos termos de minha experiência pessoal.” (Nochlin, 2019, p.72).

Assim, compreende a busca e efetivação da justiça, em seus termos, como fundamental para o movimento feminista, o que demanda a reflexão sobre a realidade de desigualdades e

opressões vividas pelas mulheres, e a prática que objetiva transformação, imbricada no processo de produção de conhecimento:

Então essas são algumas das maneiras como “nós como indivíduos e membros de grupos sociais podemos realizar uma mudança”. Isto é, fazendo, escrevendo, publicando, divulgando e simplesmente pensando as questões em nossos próprios campos. Não creio ser possível separar pensamento e ação: a meu ver, pensamento é ação. Não creio que sair e mexer os músculos significa agir. Creio que pensar é uma das formas de ação mais importantes, porque é a forma de ação que nos leva à verdade, e porque é apenas por meio da verdade que podemos chegar ao efetivo cerne do movimento das mulheres, a saber, a implantação da justiça (Nochlin, 2019, p.83).

Ainda define e distingue os conceitos de injustiça primária ou abolição do preconceito primário, e a abolição e o combate da injustiça ou discriminação secundária. A injustiça primária se manifesta, por exemplo, na falta de acesso a cargos de liderança ou de grande visibilidade, assim como de reconhecimento e representatividade nas estruturas sociais. Pela falta de acesso aos cargos de liderança, compreendo que não se trata de uma pauta defendida por feministas liberais, por exemplo; mas da necessidade de mulheres em espaços de elaboração de leis e de políticas públicas, como no judiciário, para prevenir e mitigar as violências de gênero ainda enfrentadas por mulheres que buscam por justiça.

Por injustiça primária, entendo o fato mais do que evidente de que não existem mulheres no Supremo Tribunal, que quase não existem mulheres na presidência dos bancos — talvez haja uma —, que nunca houve uma mulher na presidência dos Estados Unidos, que mesmo no campo das artes é difícil encontrar uma mulher na diretoria de um museu. Tais são, de todo modo, manifestações claras e visíveis de injustiça. As mulheres são categoricamente privadas de oportunidades visíveis. Quanto a isso, trabalhamos com ações afirmativas, trabalhamos para garantir que os corpos docentes de faculdades e universidades sejam mistos, bem como as entidades estudantis [...] O campo da discriminação explícita — a injustiça primária — é nossa primeira luta, mas não é, na verdade, a luta principal (Nochlin, 2019, p.79).

Já a injustiça secundária, segundo a autora, também é estrutural e acontece em todas as instituições sociais e formativas dos indivíduos, como na família, na escola, nas instituições religiosas e nos grupos entre pares: “E por injustiça secundária entendo todas as maneiras como as mulheres são tratadas desde que vêm ao mundo.” (Nochlin, 2019, p.79). Assim como outras autoras que discutem a presença das mulheres nas artes, ela aponta a falta de tempo devido à conciliação entre trabalho doméstico e trabalho fora de casa, a socialização para o matrimônio e a concepção discriminatória da falta de “gênio artístico” nas mulheres como os grandes empecilhos no desenvolvimento das artistas.

Nochlin conclui seu texto compreendendo que essas mudanças demandam a implantação de políticas públicas que socializem o trabalho do cuidado junto ao Estado. Assim

como a compreensão das desigualdades reproduzidas pela socialização de meninos e meninas num sistema marcado pelas relações de gênero, binárias e desiguais; no qual são impostos padrões e papéis sociais associados aos moldes conservadores sobre mulheres e homens. Um modelo polarizado e dicotômico que, por exemplo, estimulam “garotos a serem garotos”, isto é, a assumirem papéis sociais e comportamentos esperados pela masculinidade hegemônica:

Eu também questionaria a ideia de que “meninos são sempre meninos” — em outras palavras, a permissão e o incentivo à grosseria, à brutalidade, à violência, ignorando a sensibilidade alheia, que são concedidos a jovens de um sexo, o masculino; a reprovação (e crianças apreendem muito rápido a noção do que é aprovado ou desaprovado), tácita ou explícita, de tal conduta em mulheres. Não preciso mencionar muitos exemplos. Outro pode ser o pressuposto de que é dever das mulheres cuidar das crianças e da casa, mesmo que trabalhem fora, que se supõe automaticamente que são elas que devem se incumbir desse encargo. Alguém se atreveria a pedir a um executivo ocupado que se preocupe com as babás dos filhos, com a programação das refeições e os pequenos assuntos domésticos? No entanto, mulheres que são equivalentes a executivos ocupados ou que trabalham o dia todo de pé num supermercado são constantemente solicitadas a assumir essas responsabilidades, que, numa sociedade justa, seriam atendidas de maneira mais positiva por creches, por sistemas residenciais que já incluíssem alguns desses serviços ou por uma efetiva divisão das tarefas [...] (Nochlin, 2019, p.80).

As reflexões teóricas apresentadas até aqui são pilares para compreensão de que contar a história de mulheres, sobretudo as que se situam fora do cânone artístico hegemônico, é um ato político e epistemológico. Ao trazermos para discussão o silenciamento, o apagamento e as ausências debatidas por Ana Mae Barbosa (2020), Eli Bartra (2000), Linda Nochlin (2001; 2019), Griselda Pollock (2001) e María Lugones (2008), pretendemos construir outros caminhos possíveis que rompam com a colonialidade do saber e as hierarquizações estruturais da História da Arte, que inferioriza e desconsidera mulheres artistas.

Nesse sentido, esta pesquisa se justifica como um gesto político de construção de conhecimento e memória, ao narrar as histórias de mulheres artesãs e artistas⁴, compreendendo a importância das narrativas como produtoras de memória individual e coletiva. As ceramistas entrevistadas foram encontradas a partir da Feira Livre de Arte Beco do Inferno, um recorte necessário e politicamente situado, conforme abordaremos em capítulos subsequentes, esse evento independente mobiliza a cena artística da cidade de Sorocaba, interior do Estado de São Paulo, confrontando o conservadorismo e objetivando a possibilidade de renda e autonomia para artesãs/artesãos e artistas.

⁴ Ambas as denominações serão utilizadas ao longo do texto, pois refletem a forma como as ceramistas entrevistadas se reconheceram durante suas narrativas.

A metodologia “bola de neve” foi utilizada como forma de tecer uma rede de ceramistas, além de encontrá-las pessoalmente em campo, as mulheres se indicaram mutuamente e puderam me colocar em contato umas com as outras. Essa forma de estabelecer redes de contatos, têm sido utilizadas em pesquisas com grupos focais como a tese de Camila Roseno (2022), *Trajetórias de professoras lésbicas na educação básica: saberes docentes como resistência*. Além da possibilidade de criar uma rede de contatos para estabelecer quais mulheres seriam entrevistadas, esse método permite que as participantes possam ativamente ser incluídas nessa tecitura.

Juliana Vinuto (2014) define a metodologia “bola de neve” como uma amostra não probabilística, que utiliza uma cadeia de referências a partir da indicação de informantes-chave e/ou documentos, as ceramistas que encontrei pessoalmente na Feira do Beco puderam me indicar aquelas que não estavam presentes ou que já haviam participado há algum tempo do evento.

As perguntas que circundam essa pesquisa orbitam a tríade trabalho-arte-educação, a aquisição do conhecimento da cerâmica e as suas possibilidades nas trajetórias de mulheres. A expressão aparece escrita em diferentes ordens ao longo da pesquisa, uma escolha gramatical que remete ao movimento espiralar que essa tríade assume ao se tratar da produção de cerâmica. Trabalho, Arte e Educação não possuem fronteiras demarcadas, mas interagem entre si continuamente. A referida tríade é também abordada por Ana Luíza Ruschel Nunes (2004) em seu livro *Trabalho, Arte e Educação: formação humana e prática pedagógica*. A autora faz uma reconstituição histórica da tríade no mundo ocidental pré-capitalista e após a consolidação deste sistema econômico, evidenciando o movimento de interação que se estabelece entre eles.

Assim, construiu-se a reflexão: como as dimensões de trabalho-arte-educação, no que concerne à produção de cerâmica, são constitutivos das trajetórias das mulheres ceramistas de Sorocaba? A partir deste questionamento se orienta a pesquisa e se constroem os objetivos, que são:

- Discutir as fronteiras entre arte e artesanato, propondo reflexões interseccionais sobre essas categorizações;
- Abordar as narrativas das ceramistas entrelaçando aspectos relativos à tríade trabalho-arte-educação;
- Propor reflexões teóricas sobre processos de subjetivação e autonomia através da aquisição do conhecimento da cerâmica na vida das mulheres;

As narrativas foram tecidas a partir de entrevistas, encontros em feiras, oficinas e nos ateliês das ceramistas. Optou-se por privilegiar a abordagem de histórias de vida como elemento

estruturante da investigação, buscando os fios condutores que as guiaram até a cerâmica e as perspectivas construídas sobre esse ofício, a partir das experiências no que concerne aos processos de ensino/aprendizagem, produção e exposição de suas peças.

Essa perspectiva metodológica, baseada na abordagem das histórias de vida, tem como referências principais as contribuições de Marie-Christine Josso (2002) e Christine Delory-Momberger (2012) acerca das pesquisas com orientação (auto)biográfica. Essa perspectiva pode ser compreendida “como uma categoria da experiência que permite ao indivíduo, nas condições de sua inscrição sócio-histórica, integrar, estruturar, interpretar as situações e os acontecimentos vividos” (Delory-Momberger, 2008, p. 26).

Se viver é narrar, a cerâmica pode ser compreendida como uma forma de narrativa (auto)biográfica que materializa memórias e vivências de quem a molda. A argila tem memória: é guardiã das experiências individuais e coletivas dos povos que a trabalharam ao longo da história. O biográfico, enquanto uma literal “escrita da vida”, não pode ser compreendido como um conjunto de vivências individuais e isoladas, desvinculadas do coletivo e desarticuladas do contexto social. Pelo contrário, essa abordagem compreende o sujeito como produto de seu tempo histórico, de suas condições materiais e em constante relação com a sociedade que o circunda. Portanto, essas narrativas “trazem a marca de sua inscrição histórica e cultural e têm origem nos modelos de figuração narrativa e nas formas de relação do indivíduo consigo mesmo e com a coletividade, elaborados pelas sociedades nas quais se inscrevem” (Delory-Momberger, 2008, p. 27).

Nesta encruzilhada entre narrativas de vida, memórias, experiências e práticas, foram inicialmente as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha que me despertaram para olhar com mais demora e atenção a esse ofício feito por mulheres, sobretudo racializadas, já que este é um território demograficamente ocupado e fortemente influenciado pelas culturas negras e indígenas. Trabalho, Arte e Educação se imbricam numa complexa relação que permeia esse conhecimento ou “saber-fazer”⁵ em diferentes territórios. Esta tríade trama as histórias de vida trazidas pelas artistas/artesãs entrevistadas, são fios que sustentam a compreensão da cerâmica não somente como um hobby.⁶

O corpus teórico da cerâmica brasileira é rico de conhecimentos forjados nas comunidades tradicionais Brasil afora, prenhe de conhecimentos carregados pela oralidade,

⁵ Utilizo essa expressão como forma de expressar como se constrói o conhecimento da cerâmica e sua indissociabilidade da experiência. A prática forja o conhecimento, e vice-versa.

⁶ Ainda que possamos reconhecer a importância de atividades não-produtivas e prazerosas que possam ser um momento de descanso e lazer: descansar é político quando se é mulher. Tricia Hersey (2024) tem se dedicado a defender o descanso de mulheres negras como resistência ao capitalismo.

perpassados por gerações através da memória coletiva. Essa pesquisa não se propõe a contrapor a cerâmica feita por comunidades tradicionais e a cerâmica urbana — lócus da nossa investigação. Mas em alguns momentos apresenta aproximações e distanciamentos entre esses territórios, como forma de estabelecer diálogos sobre as modificações, desvios, disrupções e continuidades presentes nesses espaços.

Para somar ao alicerce teórico desta pesquisa, elejo algumas autoras companheiras. O conceito de textos companheiros é abordado por Sara Ahmed (2022) para descrever quais referências acompanharão o texto como estruturas, ou ainda, que nutrirão de forma fecunda os caminhos a serem percorridos pela pesquisa. Tais obras incluem tanto produções de teoria crítica quanto textos literários, reconhecendo, nesse contexto, o potencial da literatura na construção do conhecimento científico, a partir dos *insights* e das reflexões suscitadas por essas leituras.

Um texto companheiro é um texto cuja companhia permite que você siga por um caminho menos trilhado. Esses textos podem provocar momentos de revelação em meio a uma proximidade avassaladora; podem fazê-la hesitar ou duvidar da direção escolhida, ou podem fazer você pensar que, ao seguir o caminho que está seguindo, não está sozinha (Ahmed, 2022, p.38).

No cerne desta pesquisa, algumas autoras são minhas companheiras epistemológicas: a própria Sara Ahmed, Gloria Anzaldúa, bell hooks e Clarice Lispector. O contato com a obra *Viver uma vida feminista* (Ahmed, 2022) ocorreu por meio do grupo de pesquisa Flores Raras – Educação, Comunicação e Feminismos, sendo essa leitura fundamental para a compreensão dos princípios que orientam uma metodologia feminista. A autora desenvolve conceitos ancorados na teoria crítica e em suas experiências pessoais — aspecto característico da produção científica feminista, como se discutirá ao longo deste trabalho.

A obra *Viver uma vida feminista* (2022) aborda e evidencia a indissociabilidade entre teoria e prática, das experiências vividas em nossos corpos, especialmente aqueles marginalizados. Assim, teorias e experiências vividas são trama e urdume que se entrelaçam na produção de conhecimento nesta perspectiva.

A teoria crítica feminista, em muitos momentos, desenvolve-se a partir das próprias experiências das autoras, rompendo com a noção hegemônica de produção científica, segundo a qual seria necessário distanciar-se dos seus objetos de pesquisa em nome de uma suposta “neutralidade”. Sob a perspectiva feminista, tal neutralidade não é possível de ser praticada. O corpo é ponto de partida para diversas autoras feministas, que escrevem a partir do que as atravessa. No entanto, não se trata de experiências isoladas da coletividade. Nesse sentido, falar sobre o que é pessoal não se restringe a relatar somente experiências individuais, que acontecem

de forma subjetiva na individualidade do ser; mas falar de vivências que são compartilhadas pelas pessoas que viajam sob o signo “mulheres” - são experiências entremeadas na estrutura social.

É pessoal. Não há dúvida: é pessoal. O pessoal é estrutural. Aprendi que uma estrutura pode atingir você; você pode ser ferida por uma estrutura. Um homem individual que a violenta tem permissão para fazê-lo: isso se chama estrutura. A violência dele é justificada como natural e inevitável: isso é estrutura. Uma garota é responsabilizada pela violência dele: isso é estrutura. Um policial que faz vista grossa por se tratar de um episódio doméstico: isso é estrutura. Um juiz que menciona o que ela estava vestindo: isso é estrutura. Uma estrutura é um arranjo, uma ordem, um edifício; uma montagem de peças (Ahmed, 2022, p.58).

Ahmed (2022) cita também o legado de feministas negras como bell hooks, Audre Lorde e Gloria Anzaldúa, reconhecendo-as como autoras companheiras que, assim como ela, partem da experiência vivida como base para a produção científica. Enfatizo que essa é mais uma forma de confronto à produção de conhecimento pautada na hegemonia científica do homem-branco-cis-hetero-europeu. Partilho da mesma sensação descrita pela autora, quando li Gloria Anzaldúa pela primeira vez, senti que fui atravessada por sua escrita visceral, seu corpo derramado em palavras:

[...] li textos de feministas negras e feministas de cor⁷, incluindo Audre Lorde, bell hooks e Gloria Anzaldúa. Eu ainda não havia lido nada delas. Essas obras me sacudiram. Tratava-se de escritos cuja base de conhecimento era fornecida por uma experiência de poder vivida no corpo. Uma escrita inspirada pelo cotidiano: os detalhes de um encontro, um incidente, uma celebração, são as fagulhas de um *insight*. Ler o trabalho de feministas negras e feministas de cor mudou minha vida; comecei a perceber que, quanto mais a teoria se aproxima da pele, mais ela pode fazer (Ahmed, 2022, p.27).

O livro *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios* (2021) reúne seis contos e um poema de Gloria Anzaldúa que me introduziram à sua obra. A escrita da autora feminista, chicana, lésbica, artista e ativista inspirou-me e indicou outros caminhos possíveis - sobretudo de transgressão e insubmissão - frente ao que comumente era me apresentado como método científico. Suas experiências são entremeadas à história coletiva de sobrevivência e (re)existência do povo chicano nos Estados Unidos da América, à resistência dos indígenas

⁷ A expressão é utilizada por feministas que escrevem em inglês, em locais onde tal expressão não é utilizada de forma racista. Um possível sinônimo para essa expressão é: “feministas racializadas” ou “feministas não-brancas”. No entanto, Carla Akotirene (2019) afirma que preserva essa expressão original em suas obras de forma política: “Na epistemologia feminista negra adotamos uma política de tradução que respeita os significados políticos originais, neste caso “mulheres de cor” contém mais representatividade que “mulheres não-brancas” (Akotirene, 2019, p.68).

astecas ao colonialismo espanhol e à recusa da heteronormatividade imposta à comunidade *queer*.

Em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), Anzaldúa ressalta a importância da escrita para as mulheres marginalizadas como forma de exercerem poder, expressarem suas vozes, denunciarem as violências vividas e, também, da possibilidade de elaborarem novos mundos apesar do racismo, da misoginia e da colonialidade. Aborda o quanto as mulheres são desacreditadas enquanto dignas de escreverem algo valioso; da necessidade de escrever para contar as próprias histórias repetidamente silenciadas e apagadas. Escrever possibilita autonomia, e é substancial para resistência:

O homem branco diz: Talvez se raspem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro (Anzaldúa, 2000, p.230).

Meu encontro com bell hooks ocorreu previamente ao ingresso no Programa de Pós-graduação em Educação, sendo suas obras parte das referências bibliográficas do projeto de pesquisa apresentado no processo seletivo. A autora foi referência da disciplina Feminismos, Relações de Gênero e Contextos Educativos e no grupo de pesquisa Flores Raras, sendo fundamental no arcabouço teórico de teoria crítica feminista ao longo da minha trajetória no mestrado.

A escrita de bell hooks transcende o ambiente acadêmico, e transcreve a teoria de forma acessível, democratizando o debate teórico. Sua obra *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas* (2021) subverte a separação positivista tradicional da Ciência que relega as emoções às produções não-científicas, ela propõe uma discussão sobre o amor longe dos clichês românticos e do cinismo. O amor para bell hooks é ação, sobretudo, um ato intencional com potencial de transformação. A autora também corrobora a tradição feminista de produção científica a partir da experiência vivida, suas obras entrelaçam suas vivências à teoria crítica, uma produzindo a outra concomitantemente; um processo de mútua constituição.

Nos últimos tempos, têm-se notado críticas à bell hooks, no sentido de considerá-la não-científica, ou de forma pejorativa suas obras como literatura de autoajuda; debatemos estas questões no grupo de pesquisa Flores Raras. Chego à conclusão de que talvez o incômodo à escrita de bell hooks, além do racismo como forma de desqualificar uma mulher negra intelectual, também esteja na popularização de suas obras. Na perspectiva de alguns acadêmicos, as línguas acadêmicas devem ficar circunscritas a uma camada privilegiada da população autorizada à produção de conhecimento.

A teoria a partir da experiência e do cotidiano dessas autoras supracitadas, como já abordado anteriormente, é defendida por Sara Ahmed (2020) não somente como um conhecimento que surge do atravessamento das experiências vividas no corpo de mulheres negras, mas pelo pessoal enquanto vivências compartilhadas de forma estrutural pelas mulheres que vivem sob as violências do patriarcado. As teorias que surgem do corpo trazem de volta ao que é palpável, ideias abstraídas; expõem a partir de exemplos possíveis de serem descritos, nesse sentido, bell hooks e Gloria Anzaldúa derramam suas tripas no papel para a produção de suas teorias.

Sara Ahmed (2020) compartilha dessa forma de tecer conhecimento, aproximando teoria e prática:

[...] o trabalho teórico que está em contato com um mundo era o tipo de trabalho teórico que eu queria fazer. Mesmo quando escrevi textos organizados em torno da história das ideias, procurei escrever a partir de minhas próprias experiências: o cotidiano como inspiração. Ao escrever este livro, quis estar mais próxima do que nunca do cotidiano. Este livro é pessoal. **O pessoal é teórico.** A teoria em si costuma ser considerada abstrata: algo é mais teórico quanto mais é abstrato, quanto mais abstraído da vida cotidiana. Abstrair é arrastar, separar, apartar ou desviar. Talvez seja necessário arrastá-la de volta, trazer a teoria de volta à vida (Ahmed, 2022, p.27, grifo nosso).

As reflexões sobre arte, especialmente no livro *Art on My Mind: Visual Politics* (1995) a fizeram seguir como minha autora companheira. bell hooks (2019b), assim como Anzaldúa (2000), chama atenção para a desigualdade de gênero que permeia o tempo de escrita e criatividade entre homens e mulheres. Em sua carta-manifesto, Gloria Anzaldúa (2000) compreende a dificuldade de escrever sob a pressão do patriarcado e das normas de escrita acadêmicas forjadas pelos homens brancos. Ressalta ainda a dificuldade em conciliar a economia do cuidado e o trabalho doméstico - historicamente atribuídos às mulheres - com a possibilidade de escrever e produzir conhecimento:

E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever (Anzaldúa, 2000, p.233).

Nesse mesmo sentido, bell hooks (2019b) discorre sobre o quanto ter acesso ao tempo necessário para escrever e produzir arte é atravessado por relações de gênero que facilitam ou dificultam essas ações, as mulheres geralmente conciliam jornadas de trabalho dentro e fora de casa que se tornam um empecilho para a escrita.

Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo — tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação e

devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa. Trabalho, para artistas mulheres, nunca é o momento em que escrevemos ou nos dedicamos a outras artes, como pintura, fotografia, colagem ou técnicas mistas. No sentido mais amplo, é o tempo que se passa contemplando e preparando. O espaço solitário às vezes é um lugar onde sonhos e visões entram, às vezes é um lugar onde nada acontece. No entanto, é tão necessário para o trabalho ativo quanto a água é necessária para que algo cresça. Essa imobilidade, essa quietude, necessária para o cultivo contínuo de qualquer devoção a uma prática artística — para o trabalho de alguém —, continua sendo algo que as mulheres (independentemente de raça, classe, nacionalidade etc.) lutam para encontrar na própria vida (hooks, 2019b, p.237).

Por fim, a visceralidade de Clarice Lispector: intensa, profunda e instintiva. Sua escrita encontra o que há de mais profundo em ser mulher. A leitura de seus contos proporcionou-me respiros entre as leituras acadêmicas, momentos em que eu, autora desta pesquisa, pude me debruçar sobre mim mesma, Clarice nos coloca frente a frente com as nossas próprias vísceras. Sua escrita me inspira e me propõe caminhos possíveis para pensar e viver. No campo da permissão à autoria, é ela quem me inspira a encontrar o que há de mais autêntico em minha escrita.

Fundamentada nesse alicerce teórico, a pesquisa se estrutura em quatro capítulos para além desta introdução, das considerações finais e das referências bibliográficas.

O primeiro capítulo, *Arte fronteiriça*, aborda as fronteiras entre arte e artesanato a partir de uma revisão bibliográfica que constitui brevemente a história da cerâmica brasileira. Propõe reflexões sobre as denominações e conceituações sobre arte e artesanato e as relações de gênero que circundam esse saber-fazer.

Enquanto o capítulo *A feira é uma encruzilhada* apresenta o que é a Feira Livre de Arte Beco do Inferno e as percepções das ceramistas sobre esse evento. O evento é compreendido neste capítulo como um movimento social educador construído principalmente por mulheres.

O capítulo *Viver de cerâmica* aborda aspectos do trabalho como ceramista, as dificuldades e particularidades de “viver de cerâmica”, termo utilizado pelas ceramistas para definir quem tem seus recursos financeiros obtidos principalmente através do barro. A cerâmica aparece como uma possibilidade de trabalho que rompe com o labor tradicional, possibilita autonomia e uma forma de sustento material, apesar dos entraves. Tem como ponto de partida a fala da ceramista Caliandra:

“Realmente, teve uma vez que eu participei de um, não era um curso, mas era um encontro de ceramistas indígenas, ano passado e isso foi online. Numa dessas conversas que a gente teve com uma moça, ela é do povo Kariri Xocó de Alagoas, ela contou uma história que o barro chegou para a comunidade

dela através de um sonho que uma senhora mais velha teve. Nesse sonho, ela encontrou uma senhora, e essa senhora ensinou ela a pegar o barro e a fazer o pote e a panela, aí tipo ela acordou e conversou isso com as outras mulheres, né, e isso tipo deu autonomia pra elas, sabe? Então eu acho que isso é uma coisa muito importante. O quanto que nós, mulheres, estamos buscando a nossa autonomia, mas não é a qualquer custo, não é em qualquer trabalho. A gente está tentando fazer isso de uma maneira que a gente consiga se cuidar, cuidar da nossa família, cuidar da nossa saúde mental.”

– Caliandra

Neste ponto do relato que concerne aos cuidados individuais e coletivos, é possível entrelaçar ao que diz Jasmim, que fala sobre a importância do trabalho com a cerâmica ao cuidar do pai antes de seu falecimento:

“Acho que trabalhar com a cerâmica foi o que me permitiu estar com meu pai, sabe? Eu conseguia ficar a manhã inteira com ele, assim, e aproveitar cada momento. Eu sabia, que já não sei quanto tempo, né, que a gente vai ter juntos, então eu aproveitava. Acho que a cerâmica faz a gente, o artesanato, o trabalho manual, assim, faz a gente ter mais essa noção do tempo, do tempo presente, assim, sabe? Você não ficar com a cabeça, meu Deus, o que vai acontecer depois? Você tá ali.”

–Jasmim

Portanto, esse capítulo é também atravessado pela cerâmica como possibilidade de conciliação à economia do cuidado. E como um cuidado de si, uma prática que tem sido utilizada como terapêutica, uma forma de reconexão e cura. Os aspectos de adoecimento causados pela pandemia são também evidenciados a partir de narrativas como a de Angélica, que buscou a cerâmica como forma de aliviar as dores causadas por um governo genocida enquanto trabalhava como psicóloga no SUS. Viver de cerâmica, portanto, não é apenas em relação ao material, mas é também vicejar através da cerâmica.

Ressalta-se que a Educação, na perspectiva dos processos formativos pelos quais as artistas acessam os saberes da cerâmica e suas especificidades, também permeia esse capítulo, já que ter a cerâmica como fonte principal de renda só é possível quando há oferta de aulas, não sendo encontrado, entre as ceramistas entrevistadas, a possibilidade de subsistência apenas com a renda advinda das vendas de peças.

Assim o capítulo *Educar através do barro* aborda os processos de ensino/aprendizagem da cerâmica e suas especificidades. Discute como a cerâmica é ensinada e aprendida em um contexto urbano, propondo entrelaçamentos aos territórios tradicionais, particularmente como esse conhecimento é construído entre mulheres. As narrativas de quem ensina cerâmica são evidenciadas, como as de Dália, Tulipa, Jasmim e Caliandra. O conceito de pedagogia artesã é abordado e desenvolvido em corroboração a outras pesquisas do campo, como as de Sonia Alvares (2015; 2019) e Sumaya Mattar (2010).

CAMINHOS METODOLÓGICOS: (AUTO)BIOGRAFIA NA EDUCAÇÃO E AS TEORIAS FEMINISTAS

Os caminhos metodológicos desta pesquisa enveredam pelas possibilidades de subversão de uma ciência moderna ocidental que evidenciou até então o mundo através de uma lente masculina eurocêntrica. As narrativas (auto)biográficas apareceram como uma possibilidade de inspiração para entrelaçar diferentes fios — não distintos e nem contrapostos — que me pareciam possíveis caminhos metodológicos a serem trilhados. Minhas experiências enquanto mulher ceramista me fornecem uma lente impossível de ser dissociada da minha produção científica; no entanto, são as narrativas de outras mulheres que me pareciam necessárias de serem contadas, em suas particularidades, atravessamentos, na construção de uma memória individual e coletiva da arte cerâmica das mulheres do território ao qual pertencem.

Emprego o termo metodologias no plural, considerando que utilizamos procedimentos, perspectivas, métodos e técnicas plurais através das teorias feministas e decoloniais; nos utilizamos de uma pluralidade tipológica de fontes. A interdisciplinaridade do grupo de pesquisa que compomos situado nas áreas da Educação e Comunicação, nos posiciona em perspectivas diversas para construção das pesquisas que realizamos.

As epistemologias feministas também oferecem importantes contribuições teórico-metodológicas, que serão citadas ao longo desta seção. Partilho do compromisso que propõe Sara Ahmed: “Penso no feminismo como um projeto de construção: se nossos textos são mundos, eles têm que ser feitos de materiais feministas. Teoria feminista é criação de mundo” (Ahmed, 2022, p.32-33).

O que para a autora também implica um compromisso de vivências, engajamento, produções e práticas de vida. Esse compromisso inclui, para a autora, repensar quais são os referenciais, teorias e métodos que constroem nossos textos em ambiente acadêmico: “As

citações podem ser tijolos feministas: são os materiais com os quais e a partir dos quais criamos nossa morada” (Ahmed, 2022, p.37).

No campo das pesquisas narrativas (auto)biográficas⁸, algumas autoras/autores trazem inspiração ao alicerce dessa morada epistemológica, a começar por Marie-Christine Josso (2002). As “histórias de vida” para Josso (2002) despontam como um projeto de conhecimento e formação significativos nas Ciências Humanas a partir dos anos 1980, ao reposicionar as interpretações e o olhar para o sujeito nas pesquisas científicas, sobretudo na área da Educação. A investigação-formação voltada para as histórias de vida tem origem na educação de adultos, em que se buscava centralizar o processo formativo no sujeito aprendente. Essa vertente surge como uma possibilidade frente ao que Gaston Pineau definiu, em 1989, como uma crise paradigmática na Educação que implicaria a necessidade de abrir novos caminhos: “explorar novas práxis, de levantar questões metodológicas e de interrogar as implicações metodológicas do método” (Josso, 2002, p.16).

Nas entrevistas com as ceramistas que expõem na Feira do Beco do Inferno, as experiências de vida que as levaram até a cerâmica e o que elas puderam experienciar a partir do processo de aquisição deste conhecimento são evidenciadas. O conceito de experiência é fundante nas “histórias de vida”: as experiências narradas como recordações-referências são as chaves do que o sujeito pode considerar como formativo: “Falar de recordações-referências é dizer, de imediato, que elas são simbólicas do que o autor compreende como elementos constitutivos da sua formação” (Josso, 2002, p.28).

Ressalta-se que nessa perspectiva, vivências e experiências não são sinônimos, as primeiras dizem respeito ao que nos acontece de forma mais superficial, corriqueira e cotidiana. Já as experiências são todos aqueles acontecimentos que nos atravessam e são constitutivos da construção de memória, a partir das recordações-referências que escrevem as narrativas formativas: “As experiências, de que falam as recordações-referências constitutivas das narrativas de formação, contam não o que a vida lhes ensinou, mas o que se aprendeu experiencialmente nas circunstâncias de vida” (Josso, 2002, p.31).

A aquisição do conhecimento de produção ceramista e os desdobramentos acerca da possibilidade de subjetivação, autonomia e pertencimento, pode ser compreendida enquanto uma experiência formadora na vida das ceramistas. Ainda, segundo Josso: “o conceito de

⁸ Diversos nomes podem ser atribuídos às pesquisas de tipo narrativas biográficas, mas no contexto brasileiro segundo as autoras/autores desse campo citados neste texto, como Elizeu Clementino de Souza, convencionou-se utilizar a terminologia (auto)biográfico, com o auto em parênteses, simbolizando a interação e possibilidade entre a escrita de si e do outro.

experiência formadora implica uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade, e ideação, articulação que se objetiva numa representação e numa competência” (Josso, 2002, p.35).

Os caminhos de vida das ceramistas, marcados pelas suas trajetórias individuais, exercem significações próprias em relação à aquisição desse conhecimento e submetem essas experiências formadoras às suas subjetividades. Como afirma Josso:

[...] as biografias educativas fizeram, de fato, surgir uma surpreendente desordem provocada pelas lógicas eminentemente específicas a cada indivíduo. Não só as vias de acesso a uma mesma aprendizagem são diversas, mas aprendizagens totalmente diferentes podem ser feitas em contextos socioculturais análogos ou idênticos (Josso, 2002, p.36).

Portanto, não se trata somente do domínio de técnicas e ferramentas de produção artesanal. O aprendizado de produção ceramista mobiliza uma significação subjetiva que envolve sensibilidade, afetos, expectativas, compreensões sobre trabalho e vida que se entrelaçam, possibilitando subjetivações e formas distintas de autonomia.

Assim, na tecitura deste texto podemos compreender a cerâmica enquanto um “momento-charneira” (Josso, 2002), que possibilita uma leitura outra de si mesma; promove ruptura, reorientação, o despertar de uma consciência ou perspectiva para outra, momentos de rasgar-se e remendar-se. Para a leitura tanto da experiência em Josso (2002), como para a compreensão do “momento-charneira”, podemos tecer aproximações com o conceito de experiência em Larrosa (2002):

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2002, p. 24).

Bem como as considerações de Joan Scott (1998) em *A invisibilidade da experiência*; para a autora, as experiências não são simplesmente oriundas de vivências individualizadas, mas são também um processo discursivo situado sócio historicamente e compartilhado por sujeitos em seus grupos sociais.

Ainda no campo das pesquisas (auto)biográficas, também considero as contribuições de Christine Delory-Momberger (2016). No artigo *A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular*, a autora discute sobre as questões epistemológicas e metodológicas que guiam e fundamentam os processos de pesquisa biográfica. Coloca no centro

de suas indagações quais saberes a pesquisa biográfica objetiva construir e como ela pode construir esse horizonte epistemológico (Delory-Momberger, 2016). Diferencia ainda como esse campo tem se constituído especificamente nas pesquisas em Educação, onde essa perspectiva tem florescido especialmente.

A autora conflui com as conceituações de Josso (2002) expostas anteriormente; pode-se tecer uma aproximação no que diz respeito a consideração das experiências, e o seu papel central na elaboração das narrativas: “a dimensão biográfica deve assim ser entendida como uma elaboração cumulativa e integrativa da experiência, segundo uma hermenêutica que faz da trama narrativa seu modo de apreensão e de inteligibilidade da vida” (Delory-Momberger, 2016, p.136).

Portanto, a experiência é o cerne da atividade biográfica, Delory-Momberger (2016) define como a biografia, enquanto uma escrita da vida, interage com a categoria experiência em um processo interpretativo e de atribuição de significados:

A categoria biográfica poderia ser definida como uma categoria da experiência que permite ao indivíduo, nas condições de sua inscrição sócio-histórica, integrar, estruturar, interpretar situações e os acontecimentos da sua vivência. Segundo as épocas e as formas sociais, as manifestações da atividade biográfica e a intensidade do trabalho que lhe corresponde variam em função do recurso diferenciado que as sociedades fazem à reflexividade individual e a esse campo privilegiado de reflexividade que constitui a construção biográfica (Delory-Momberger, 2016, p.138).

Assim, o conjunto de experiências que forjam os sujeitos em suas trajetórias de vida é organizado a partir de uma temporalidade significativa, que orienta ações, gestos e comportamentos reflexivos em uma configuração narrativa. Isso ocorre porque as narrativas biográficas são construídas tanto para o reconhecimento de si enquanto indivíduo, quanto para a compreensão das forças sociais que operam estruturalmente sobre sua existência. Nesse sentido, segundo Delory-Momberger: “o que procura capturar a pesquisa biográfica é a configuração singular de fatos e de situações, de crenças e de representações, de valores e de afetos segundo as quais os sujeitos tramam sua existência; são as construções de forma e de sentido que eles dão às suas experiências” (Delory-Momberger, 2016, p.142).

Esse tensionamento entre subjetividade e exterioridade que constitui a identidade dos sujeitos pode ser colocado em diálogo com o conceito do paradigma da identidade evolutiva singular-plural, em Josso (2008). Que diz respeito aos movimentos de constituição de si que transitam entre a interação com a coletividade e a individualidade. As identidades não são compreendidas como estanques, mas como fluidas e mutáveis na interação com o meio, com as pessoas e o ambiente que nos circunda. Segundo a autora: “esse conceito de existencialidade

singular-plural designa, então, uma problemática que acompanha o percurso da vida vivida numa tensão permanente entre as transformações das imposições dos coletivos e a evolução dos sonhos, desejos e aspirações individuais” (Josso, 2008, p.12).

Portanto, a existência, ainda que individual, é permeada pela coletividade, existimos através do contato com o outro, na tecitura de redes e no que ressoa dentro de nós a partir desse contato com/no/do mundo.

Ressalto também as considerações de Delory-Momberger (2016) ao citar o autor Franco Ferrarotti sobre sua obra *História e Histórias de vida* (1983), em que ele defende a co-construção ou construção compartilhada de pesquisas biográficas. Para o autor, as pesquisas biográficas precisam entrelaçar o/a pesquisador/a aos grupos pesquisados, enredando-o em uma relação recíproca, transgredindo as separações comumente postas entre investigadoras/es e investigadas/os. Deve-se despír das certezas de conhecimento, permitindo-se aprender e construir saberes conjuntamente ao se relacionar com os seus “interagentes”. O pesquisador é então afetado pelo seu campo de pesquisa, permitindo que a pesquisa se construa em comunhão, através das interações que acontecem em campo, nas conversas, observações, vivências e partilhas que tecem conhecimentos.

O professor Elizeu Clementino de Souza e a professora Mariana Martins de Meireles da Universidade do Recôncavo da Bahia (UFRB) escreveram juntos o artigo *Olhar, escutar e sentir: modos de pesquisar-narrar em educação* (2018), em que discutem como se tem sido possível a produção científica a partir do questionamento ao cânone científico da Modernidade, construindo e utilizando metodologias desviantes desse padrão.

Com foco em como se tem construído outras maneiras insurgentes e disruptivas de exercitar o olhar dentro das pesquisas científicas a fim de produzir conhecimento. Essa produção não advém somente do olhar das/os pesquisadoras/es, mas também dos sujeitos que narram suas experiências, ao elaborar suas histórias de vida em forma narrativa, há uma apreensão do mundo que organiza e produz conhecimento. As narrativas, assim, desvendam um saber ontológico, não somente da experiência pessoal vivida e experimentada, mas também do mundo que os circunda.

As histórias vividas e contadas pelos sujeitos permitem que os narradores (re)signifiquem o próprio percurso existencial. Tal processo ocorre a partir de uma seleção dos eventos existenciais que os sujeitos escolhem narrar, atribuindo-lhes significação através de um trabalho hermenêutico de (re)significação das experiências e (re)existências. Em uma virada epistêmico-política, a narrativa é tomada como um modo particular de produção de conhecimento (Souza; Meireles, 2018, p.291).

Os autores citam alguns dispositivos de pesquisa utilizados na perspectiva metodológica (auto)biográfica, como: as entrevistas narrativas, consideradas centrais, junto das fotografias, memoriais, grupos de discussão, documentação narrativa e ateliê biográfico.

Na tecitura dessa pesquisa, utilizamos principalmente as entrevistas narrativas e as fotografias como dispositivos de construção (auto)biográfico. As fotografias apresentadas estão divididas entre as que compõem o memorial, são autorais e foram tiradas antes do início desta pesquisa; as que compõem o *corpus* bibliográfico desta pesquisa e são, portanto, fruto da pesquisa teórica; e também as fotografias tiradas durante o processo de escrita dessa pesquisa que são autorais e foram construídas em formato de *fanzine* exposto nos apêndices.

Os *fanzines* feministas são foco de grande interesse meu; compreendo-os como uma possibilidade de democratização do acesso à comunicação. Em pesquisa sobre os *fanzines* das “minas do Rock”, Michelle Camargo (2011) define a importância destas publicações artesanais e independentes para o fortalecimento de vínculos, visibilidade e protagonismo das mulheres em uma cena marcada pelo machismo. Estas publicações são autorais, buscam informar, entreter ou simplesmente expressar artisticamente aspectos de estilo de vida, música, arte, cinema, moda etc. São distribuídas ou vendidas em pequenas tiragens, geralmente, todas as etapas de elaboração, produção, editoração e distribuição são feitas pela mesma pessoa.

As entrevistas narrativas são definidas por Souza e Meireles (2018), como: individuais, não estruturadas, com foco nos percursos e caminhos percorridos pelos sujeitos participantes, busca as histórias relativas às experiências relevantes para construção da pesquisa, deve proporcionar tempo e liberdade para as respostas com poucas interrupções do entrevistador. Enquanto as fotografias se inscrevem como “narrativas imagéticas”, capturam o cotidiano vivido dentro da pesquisa e produzem sentidos tanto no momento da captura, quanto no momento de sua interpretação, entrelaçando perspectivas, enunciados, significados e as próprias vivências tanto do pesquisador, quanto dos participantes.

Nesse sentido, a fotografia não se configura como uma representação da vida, ela escreve a vida, à medida que, ao operar a máquina e registrar determinada imagem, a pesquisadora biografa o cotidiano, e, depois, no outro momento, ao examinar a fotografia, ela a biografa de novo, atualizando a relação que possui com tal imagem (Souza; Meireles, 2018, p.298).

Maria Conceição Passeggi e Elizeu Clementino de Souza (2017) consideram que as pesquisas com narrativas (auto)biográficas se inscrevem nas chamadas epistemologias do Sul ou pós-coloniais. Essa perspectiva corrobora as noções epistemológicas feministas que tecem críticas ao saber científico forjado pelo cânone cartesiano e posteriormente positivista de produção científica. A Ciência tal como foi construída a partir da Modernidade, introduz não

somente uma separação radical entre razão e emoção como condiciona essas características a gênero e raça, dotando certos grupos sociais de racionalidade e, portanto, da potencialidade de produção de conhecimento, e determinando a outros somente a “frivolidade” do emocional.

As contribuições feministas decoloniais também são inspirações para os caminhos metodológicos desta pesquisa: a escrita a partir de si, a categoria experiência como alicerce e o rompimento com a tradição científica ocidental que prescreve a separação entre pesquisador e “objeto” pesquisado. Além das autoras citadas como companheiras anteriormente, trago as contribuições acerca de autoetnografias e etnografias feministas para pensar em metodologias possíveis.

As considerações feministas acerca das autoetnografias e etnografias também inspiram a construção metodológica desta pesquisa. Ressalta-se que esse texto não se constitui enquanto uma autoetnografia feminista, mas que sorve dessas experiências relatadas como possibilidade de construção de um escopo teórico que se constitua de diferentes tijolos metodológicos, embora alguns sejam mais importantes para sua sustentação do que outros.

O artigo de Virginia Romero Plana (2024) *Tintas e espelhos: a autoetnografia como aposta feminista* faz uma revisão bibliográfica de pesquisas publicadas em âmbito ibero-americano nas últimas duas décadas, que se utilizassem da autoetnografia apoiada em uma visão feminista. A autora aponta certa escassez de publicações nesse campo; enfatiza a autoetnografia não somente como método de análise, mas como uma possibilidade de crítica contra hegemônica de rebeldia feminista: “Pensar a nós mesmas é outro ato de rebeldia e uma voz política que nos permite nos afastar das restrições impostas, direta e indiretamente, pela estrutura (e escrita) patriarcal na academia” (Romero Plana, 2024, p.3, tradução nossa).

A autoetnografia feminista enquanto possibilidade metodológica e epistemológica exige a compreensão que não há cisão entre razão e emoção, corpo e mente, corroborando as perspectivas feministas e decoloniais de produção científica que incorporam tais aspectos em suas pesquisas. A interseccionalidade é fundamental nessa perspectiva, pois demanda a necessidade de compreender os corpos situados, suas relações comunais, bem como sua singularidade, compreendendo que a experiência de ser mulher é atravessada por outras categorias como raça, etnia, classe e sexualidade, e que, portanto, determinam aspectos relevantes de suas vivências (Romero Plana, 2024).

Camila Esguerra (2019) prescreve a relação entre pesquisa, ativismo e práxis como substancial à pesquisa etnográfica feminista. Portanto, trata-se de abordagens — auto etnográficas e etnográficas — indissociáveis do comprometimento político e crítico. Nas autoetnografias, apesar da ênfase na experiência das pesquisadoras que se derramam sobre sua

escrita, o engajamento coletivo é fundamental, o que também considero importante para a construção desta pesquisa.

As narrativas de experiências também são essenciais nessas perspectivas; narrar permite revisitar memórias com potencial de transformação de si mediante um processo de autocrítica possível que se constrói: “A narrativa de nossas experiências permite recuperar, (des)articulare reconfigurar as ações e, por isso, “quem narra corre risco, se arrisca e arrisca aquilo que o excede” (Paula Ripamonti, 2017, p.85 *apud* Romero Plana, 2024, p.6, tradução nossa).

Romero Plana (2024) também enfatiza a potencialidade da escrita em primeira pessoa, perspectiva que adoto ao decorrer do texto, entrelaçando em alguns momentos com a escrita na primeira pessoa do plural, costurando o eu e nós.

Enquanto parte fundamental de uma possível abordagem etnográfica multisituada feminista, Esguerra (2019) pontua a importância de realizar uma pesquisa colaborativa, e não extrativista. Para tanto, prescreve repensar as práticas investigativas consolidadas pelo que considero a colonialidade do saber e pela tradição positivista acadêmica, no que diz respeito às relações entre pesquisadoras-pesquisadas e a exclusão das emoções e do afeto causado pelas interações em campo. Ademais, chama atenção para a relação entre pesquisa acadêmica, ativismo e práxis. No âmbito das pesquisas feministas compreende-se a importância da articulação política e do compromisso com a transformação social a partir da produção de conhecimento. Nesse sentido, a etnografia não proporciona uma observação distante e neutra dos fenômenos pesquisados, mas situa a pesquisadora como combativa aos sistemas de desigualdades que podem se tornar visíveis no percurso das pesquisas.

Essa relação entre pesquisadora-pesquisada se entrelaça dentro da minha pesquisa, pois as minhas experiências enquanto ceramista fazem parte da pesquisadora que sou. Carreguei comigo meu caderno de campo onde registrei as vivências junto às ceramistas, e as minhas próprias percepções: nas Feiras do Beco do Inferno que acompanhei durante o processo de pesquisa, oficinas em que estive ao lado de duas ceramistas, além das visitas para entrevistas. As entrevistas realizadas tinham “como Sul” ouvir de quais maneiras as trajetórias de vida das ceramistas as levaram até a cerâmica e o que se transformou a partir do processo de aquisição desse conhecimento.

As abordagens auto etnográficas feministas dão importante valor ao corpo e as relações que o atravessam, e presume que: “o corporal é pessoal, político e teórico” (Romero Plana, 2024, p.5, tradução nossa). O corpo feminino, majoritariamente nas culturas ocidentais, e de forma mais acentuada com a ascensão da burguesia e da Modernidade, foi tido como um território de dominação, subjugo e controle; o trabalho reprodutivo determinou o lugar das

mulheres na sociedade, sua valia e destino. No âmbito desta pesquisa, compreendo o corpo articulado ao território de forma indissociável, o que as feministas decoloniais vão definir como a categoria de análise/conceito de corpo-território.

A autora Delmy Tania Cruz Hernández (2023) define a junção de corpo-território como: “a relação entre o corpo e outras escalas (comunidade, organizações e família) gera uma poderosa dialética entre nossa existência e as relações que a unem aos territórios que habitamos” (Cruz-Hernández, 2023, p.69, tradução nossa).

A autora feminista decolonial Adriana Guzmán (2019) pontua a necessidade da construção de categorias conceituais cunhadas a partir de uma ruptura epistêmica e de reconceituações realizadas a partir das mulheridades existentes no território de Abya Yala. Também reivindica a importância do cotidiano das lutas feministas, da ação política como mobilizadora do feminismo, ainda que a teoria possa aportar os movimentos, é importante que ele esteja pautado na ação e nas sujeitas que resistem. A teoria e ação feminista pode oferecer, assim, caminhos outros epistemológicos que desconsideram hierarquias de produção de conhecimento, reconhecendo o potencial de saberes em movimentos sociais.

Quanto a abordagem feminista dos estudos sobre arte, Eli Bartra (2000) discute sobre como não se trata simplesmente de investigar as relações de gênero imbricadas nas produções artísticas, identificando-as e classificando-as; mas que deve ser determinada por uma vontade de mudar as desigualdades constatadas neste cenário. Portanto, para produção científica feminista não basta considerar as relações de gênero nos processos pesquisados, mas também há de se considerar a necessidade de transformação social face às opressões escancaradas nas investigações. No que concerne, aos estudos sobre Arte Popular, a autora prescreve:

Contemplar a divisão de gênero é condição necessária, mas não suficiente, para utilizar um método feminista de conhecimento. Este método será sempre acompanhado de uma vontade de mudança. Por trás dele se encontra o interesse por conhecer com a intenção de contestar um estado injusto e a necessidade de transformá-lo. Isto é, há uma intencionalidade de busca e uma necessidade de colocar em evidência a hierarquia entre os gêneros que se observa em outros contextos sociais. Este é o conteúdo político sempre presente em um método feminista (Bartra, 2000, p.31, tradução nossa).

Essa tecitura de referenciais teóricos-metodológicos com foco nas narrativas, objetivam, dentro de uma pesquisa qualitativa, ouvir e contar as histórias de mulheres, a construção de memória acerca de mulheres artesãs e artistas, suas subjetividades e engajamentos coletivos. As entrevistas tinham como foco ouvir as narrativas das ceramistas, portanto, não tinham um roteiro rigoroso e pré-definido, foram realizadas presenciais e online a depender da disponibilidade de cada uma.

As ceramistas foram entrevistadas seguindo os compromissos éticos necessários, com assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido elaborado, submetido e aprovado na Plataforma Brasil⁹. Por determinação e orientação do CEP os nomes reais são ocultados, portanto, os aqui apresentados foram escolhidos por mim, apresento abaixo alguns dados autodeclarados para introduzir as narrativas apresentadas nos capítulos subsequentes. Os nomes fictícios escolhidos pela pesquisadora foram nomes de flores:

Violeta tem 21 anos, bissexual, branca, artista visual autodidata e tatuadora.

Íris tem 30 anos, se autodeclara homossexual, mas no âmbito deste texto utilizamos o termo lésbica, branca, graduada em Publicidade e Propaganda, multiartista, diretora de arte, mudou-se para São Paulo para encontrar melhores condições de emprego nas áreas em que atua.

Margarida tem 47 anos, heterossexual, branca, graduada em Turismo, trabalha como professora de cerâmica em um ateliê.

Melissa tem 23 anos, bissexual, branca, graduada em Publicidade e Propaganda, trabalha em uma empresa de tecnologia educacional.

Dália tem 51 anos, heterossexual, branca, graduada em Ciências Contábeis e Artes Visuais, é dona de um ateliê de cerâmica.

Jasmim tem 30 anos, heterossexual, amarela, graduada em Design de Produtos, é dona de um ateliê de cerâmica.

Caliandra tem 33 anos, bissexual, parda, graduada em Serviço Social, é dona de um ateliê de cerâmica.

Angélica tem 48 anos, heterossexual, branca, graduada em Psicologia, atua como psicóloga no SUS.

Tulipa tem 49 anos, heterossexual, parda, graduada em Direito, é dona de um ateliê de cerâmica onde fui aprendiz.

Todas já expuseram ou ainda expõem com alguma frequência na Feira de Arte Beco do Inferno, apenas Margarida e Dália não encontrei nas feiras que participei ao longo desta pesquisa, sendo indicadas por Tulipa. Além delas, tentei contato com outras duas ceramistas que não conseguiram agendar nenhuma conversa presencial ou online por entraves do cotidiano, uma delas tornou-se mãe e a outra além de professora em período integral em escolas do Estado de São Paulo, casou-se recentemente.

Nenhum homem expôs cerâmicas nesse período, nem mesmo tomei conhecimento de algum que tenha exposto anteriormente.

⁹ Número do processo: 81224724.0.0000.5504.

1 ARTE FRONTEIRIÇA: FRONTEIRAS ENTRE ARTE E ARTESANATO

A cerâmica, neste trabalho, é considerada uma arte fronteiriça, isto é, ela habita uma fronteira (Anzaldúa, 1987) entre a arte e o artesanato, esta é uma discussão extensa já aprofundada em outros trabalhos do campo. As fronteiras para Gloria Anzaldúa (1987) não são apenas físicas e materiais, mas também espaços psicológicos e espirituais:

Na verdade, as fronteiras estão fisicamente presentes onde quer que duas ou mais culturas se encontrem, onde pessoas de diferentes raças ocupam o mesmo território, onde as classes inferior, média e superior se entrelaçam, e onde o espaço entre dois indivíduos diminui com a intimidade (Anzaldúa, 1987, p.6).

A cerâmica, quando considerada arte, eleva o status de indivíduos de classe baixa, na maioria das vezes racializados, de comunidades indígenas e quilombolas ao mesmo espaço de produção artística de artistas brancos, de classe média e alta, não raramente com formação acadêmica. Não obstante, as relações de gênero também aparecem nessas categorizações, tecendo significados junto a aceitação ou subversão desses papéis sociais.

As fronteiras para Anzaldúa (1987) são também discursivas. A cerâmica transita entre as fronteiras de conceitos pré-definidos como antagônicos, excludentes ou incompatíveis entre si, como a diferenciação binária entre útil e belo, construída sobre a possibilidade de objetos serem funcionais ou estéticos. As peças caminham entre espaços públicos e privados, a privacidade do lar e a publicidade dos museus, entre a valorização de artistas que são inseridos no sistema de artes e a desvalorização de artesãos que sequer são reconhecidos em sua autoria.

O pensamento fronteiriço propõe a valorização das histórias locais, em detrimento das conceituações universalizantes, binárias e unilaterais do colonizador. Propõe a crítica a partir do pensamento de sujeitos subalternizados que partem de sua marginalização para produção de uma epistemologia transformadora que incida sobre os sistemas culturais (Mignolo, 2015).

Neste capítulo, propomos reflexões acerca dessas fronteiras entre arte e artesanato, trazendo também definições sobre a materialidade cerâmica e um breve histórico dessa expressão simbólica no território brasileiro, que captura memórias individuais e coletivas, registra histórias de configurações sociais, reflete a importância do trabalho feminino nas sociedades e o seu ensino-aprendizagem através da matrilinearidade.

Os estudos mais antigos que documentam a história da cerâmica no Brasil são carregados de estereótipos datados de suas épocas de publicações, refletem a visão que era estabelecida em relação aos povos indígenas e suas produções, consideradas a partir de indicativos de maior ou menor grau de “civilidade” e “desenvolvimento”. Como Sara Ahmed (2022) bem estabelece: “A citação é a memória feminista. A citação é como reconhecemos

nossa dívida com quem veio antes de nós; quem nos ajudou a encontrar nosso caminho quando o caminho estava obscuro porque desviamos das rotas que nos disseram para seguir” (Ahmed, 2022, p.37).

Portanto, ainda que realizando as leituras mais tradicionais sobre esse campo, fui em busca de pesquisas que pudessem fundamentar este capítulo, mas que mantivessem a integridade de minhas citações. Busco, assim, não legitimar as narrativas opressoras racistas perpetuadas pela Ciência, mas trilhar outros caminhos possíveis.

Em termos de definição e conceituação de palavras, de forma pragmática, podemos compreender que cerâmica é o processo de modelagem da argila, que após passar por um período de secagem da peça moldada é submetida a altas temperaturas para se tornar rígida e resistente. (Lalada Dalglish, 2006) O barro é misturado a aditivos minerais e/ou vegetais, como areia e carvão mineral, para obtenção de uma massa maleável, resistente, que consiga ser submetida às altas temperaturas de queima.

As queimas, na cerâmica, são frutos de conhecimentos produzidos inicialmente pelos povos originários a partir de experimentações, observações e constatações sobre os resultados produzidos; os fornos podem ser construídos a partir de diferentes materiais. Geralmente, na cerâmica originária, são produzidos com o próprio barro, no fogo direto, com presença ou ausência de oxigênio, com variações de temperatura popularmente denominadas queimas de baixa temperatura.

Nos estudos sobre cerâmica, há quem diferencie as denominações “barro” e “argila” pelo estágio de processamento dessa matéria-prima, a primeira denominação quando esse material é retirado da natureza; a segunda como o barro tratado e misturado, pronto para a modelagem da cerâmica. No âmbito deste texto, em diversos momentos utilizo a palavra “barro” para descrever o material utilizado para modelagem da cerâmica, trata-se de uma escolha semântica que busca remeter aos significados mais naturais e fecundos dessa materialidade.

Para compreender como a cerâmica foi tradicionalmente considerada artesanato, precisamos reconstruir sua história. De acordo com Flávia Leme de Almeida (2010), tradicionalmente, esta materialidade esteve ligada às práticas cotidianas dos povos originários. O barro foi transformado em cerâmica para ser suporte de momentos de expressão da vida e morte: para preparação e consumo de alimentos, realização de práticas ritualísticas, produção de adornos e sepultamento dos mortos. Essas práticas estão intrinsecamente ligadas à vida comunitária e familiar, e também ao que se convencionou chamar de “doméstico” — razão pela qual a cerâmica tradicionalmente se relaciona aos papéis sociais atribuídos às mulheres.

A história da cerâmica brasileira é também a história de povos subalternizados pela colonialidade. Os povos indígenas, sobretudo as mulheres que habitavam este território, eram ceramistas habilidosas, atuando tanto na produção de artefatos estritamente utilitários, com pouco acabamento plástico, quanto na elaboração de peças de alta complexidade estética. Durante o século XX, as pesquisas sobre cerâmica tendiam a dicotomizar os grupos indígenas ceramistas, classificando suas obras entre “toscas” e “rebuscadas”.

Essa distinção, geralmente carregada de vieses evolucionistas, atribuía maior valor simbólico e técnico às tradições desenvolvidas no Norte do Brasil, consideradas mais sofisticadas em termos estéticos do que as tradições localizadas na região costeira no Sudeste e Sul do país.

As cerâmicas encontradas em território brasileiro datam de cerca de 1000 a.C. De acordo com Cláudia Alves, Suely Luna e Ana Nascimento (1991), elas se caracterizam por diferentes tradições, originadas de regionalismos e etnias produtoras de cerâmica, documentadas por pesquisas arqueológicas. Uma característica comum é a modelagem manual, isto é, a ausência do uso do torno, sendo as peças confeccionadas a partir de rolinhos — também chamada técnica do “acordelado” —, placas e moldes.

Diversas tradições desenvolveram a pintura com engobes coloridos para decoração, utilizando motivos geométricos carregados de simbolismos e significados. Esses engobes são tonalidades variadas de argila líquida, empregadas até hoje para acabamento e pintura das peças. O processo de alisamento das peças para lhe proporcionar impermeabilidade e brilho, chamado de “brunimento”, também foi desenvolvido em diferentes tradições ceramistas. São utilizados materiais naturais diversos, encontrados nos territórios produtores de cerâmica como: pedras, cascas de árvores, fungos e ceras.

As formas zoomórficas e antropomórficas constituem outra particularidade presente em diferentes culturas latino-americanas, como a cerâmica dos Tapajós, também conhecida como cultura Santarém. Essas características ainda são mantidas em diferentes territórios produtores de cerâmica no Brasil contemporâneo, como a cerâmica Waurá e do Vale do Jequitinhonha.

Figura 5 – Estatueta antropomorfa feminina da cultura Santarém



Fonte: Museu Nacional (UFRJ) (s.d).

Como parte do trabalho doméstico, definido politicamente no âmbito desta pesquisa como: “um conjunto de tarefas relacionadas ao cuidado das pessoas e que são executadas no contexto da família — domicílio conjugal e parentela — trabalho gratuito realizado essencialmente por mulheres” (Dominique Fougeyrollas-Schwebel, 2009, p.256). A cerâmica esteve ligada majoritariamente aos papéis de gênero femininos, com participação masculina em determinadas partes do processo ou quando se estabelece como uma atividade produtiva especializada (Denise Schaan, 2003), caracterizada por ser um conhecimento matrilinear:

A cerâmica do interior do Brasil, como toda a cerâmica de origem indígena e mestiça, é geralmente produzida por mulheres, e suas tradições foram passadas oralmente, de mãe para filha, por várias gerações. Lévi-Strauss

(p.38) afirma que na América, o mais frequente é a cerâmica ser uma tarefa feminina (Dalglish, 2006, p.75).

Embora algumas considerações do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss sejam carregadas de certo essencialismo, como a afirmação: “Existe uma equivalência entre a mulher e a cerâmica: Cabe à indígena, fabricar os recipientes de cerâmica e utilizá-los, pois, a argila de que são feitos é fêmea, como a terra - em outras palavras, tem alma de mulher” (Lévi-Strauss, 1985, p.33). Ele compilou importantes reflexões sobre cerâmica, mitologia e os povos do território que se convencionou chamar de americano, em seu livro *A Oleira Ciumenta* (1985).

O autor aborda os significados atribuídos à cerâmica enquanto constituída pelo barro, uma matéria considerada feminina, maternal, fecunda e uterina. Define a produção ceramista indígena como um ofício feminino, explicada a partir de uma robusta compilação de mitos que buscavam narrar a relação entre a fertilidade do barro e as mulheres, como esse conhecimento ancestral foi descoberto e transmitido de forma matrilinear. Além disso, ele descreve como essa materialidade esteve envolta em uma série de prescrições, preceitos, instruções e particularidades no interior dessas culturas.

Lévi-Strauss (1985) parte da ausência de considerações sobre o ofício do ceramista nas sociedades europeias, retoma aspectos históricos para construir hipóteses acerca desse apagamento. Segundo ele, nas sociedades tradicionais europeias, a cerâmica era realizada por famílias ou oficinas especializadas que se distanciavam dos aglomerados urbanos para estarem mais próximos dos locais de retirada da matéria-prima. Ao contrário dos sapateiros e ferreiros, por exemplo, que estavam inseridos na comunidade, trabalhando em locais que, inclusive, as pessoas frequentavam para a realização de pequenos reparos e encomendas. Os ceramistas geralmente se deslocavam até as comunidades aldeãs para vender os seus produtos, portanto no cotidiano das pessoas não havia uma convivência expressiva com esses grupos.

Ainda segundo o autor, as artes do fogo podem ser divididas entre a forja do ferreiro e a queima da cerâmica, o pensamento ontológico europeu, ao contrário de outras sociedades, como a China, e em algumas etnias da África, consideravam o trabalho com o barro inferior ao da forja. Essa inferioridade poderia ser caracterizada tanto pela disponibilidade da matéria-prima, visto que o minério se encontra em camadas mais profundas que o barro; quanto pela diferença de temperatura necessária para sua produção. Acrescento que o pensamento belicoso e de valorização da guerra também contribui para a maneira com que se olha para ambas as materialidades. Os povos das florestas da América tropical, foco da documentação dos mitos apresentados no livro, não conheciam a metalurgia: “Suas artes do fogo se limitavam à cozinha e à cerâmica” (Lévi-Strauss, 1985, p.19).

As relações entre gênero e cerâmica são expressivas nos mitos documentados pelo antropólogo. A produção de cerâmica atribuía valores simbólicos e de identidade às mulheres Jivaro, tornando-as merecedoras ou não de bons casamentos:

Os Jivaro também possuem mitos relativos a dois órfãos, ou a uma jovem desprezada pelos seus porque não sabia fazer cerâmica. Nunkui, padroeira do cultivo e dos trabalhos femininos em geral, veio ensiná-los. Os mesmos mitos insistem no valor, digamos, ético, que os índios associam à arte da cerâmica. Para merecer um marido bom caçador, uma mulher tem de saber fabricar uma louça de qualidade, para cozinhar e servir a caça. Mulheres incapazes de fazer cerâmica seriam, realmente, criaturas malditas (Lévi-Strauss, 1985, p.37).

O barro não era somente ligado à materialidade dos papéis domésticos e a demanda de trabalho; ele guardava também simbolismos profundos frequentemente atribuídos ao corpo feminino com a mística da fertilidade:

Qualquer que seja o seu nome — Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc. —, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes. Mas, ao mesmo tempo, os mitos considerados mostram que ela tem um temperamento ciumento e rabugento (Lévi-Strauss, 1985, p.40).

Dentre as importantes considerações e reflexões propostas pelo autor, destaca-se: o aprendizado da cerâmica através da matrilinearidade, abordado em diversas passagens do livro:

Mas é entre os Hidatsa que o sistema de crenças que estou tentando delinear se desdobra em toda a sua extensão. Para esses índios do alto Missouri, de língua sioux, a arte da cerâmica era uma ocupação misteriosa e sagrada. Apenas as mulheres que tivessem herdado o direito de praticá-la de outras mulheres podiam fazê-lo. Um direito que costumava passar de mãe para filha, mas também podia ser herdado da irmã do pai, que por sua vez o tinha herdado de uma terceira mulher, e assim por diante, numa linha que ia até uma ancestral remota, que teria recebido esse direito das Serpentes. Antigamente, só as Serpentes faziam cerâmica (Lévi-Strauss, 1985, p.42).

Há também uma relação entre a cerâmica originária e o corpo feminino materializada nas tangas marajoaras. Esses objetos identificavam o status social das mulheres que as utilizavam; a depender de suas cores e iconografias, anunciavam a posição genealógica e etária, eram modeladas de acordo com os corpos e as acompanhavam até o enterramento.

Os fragmentos cerâmicos encontrados nos sítios arqueológicos marajoaras são de fundamental importância para compreensão dos modos de existir desse povo. As tangas evidenciam a relação entre a cerâmica e as mulheres que as produziam e as utilizavam como uma indumentária que fornecia pistas sobre as posições ocupadas dentro daquela estrutura social (Denise Schaan, 2003).

A cerâmica ligada às práticas cotidianas e utilitárias, em detrimento das ritualísticas, não necessariamente significava que elas eram estritamente funcionais e livres de qualquer teor estético, dado o rebuscamento das peças oriundas das culturas indígenas brasileiras. A estética era uma preocupação expressiva na produção ceramista originária de diferentes territórios, seus significados transitavam entre representações sociais e sagradas. O barro capturou memórias individuais e coletivas, e legou à posteridade indícios da potência e riqueza simbólica dos povos de Abya Yala.

As panelas indígenas Waurá, por exemplo, mostram padrões gráficos que não temos como decifrar sem um conhecimento prévio dessa cultura, porém as achamos belíssimas! Por que será que isto acontece? Por que vemos beleza nessas panelas? Aqui notamos exatamente o que Gropius defendia: esta panela de arte étnica tem caráter utilitário e estético, e ambos não se dissociam, mas nascem e vivem juntos. Portanto, enquanto os ocidentais somente no século XX uniram beleza a funcionalidade (a partir da Bauhaus), os indígenas brasileiros já sabiam dos benefícios de unir beleza étnica e funções utilitárias (Rodrigues, 2012, p.89).

Mais recentemente, a cerâmica brasileira vem ganhando novos contornos e definitivamente tensionando a gasta discussão que atribuía a funcionalidade ao artesanato e a qualidade apreciativa à arte, ou seja, a divisão entre o que é útil e belo. As produções do Vale do Jequitinhonha definitivamente borram as fronteiras pré-estabelecidas e desenham novas considerações em torno desses conceitos. As artes figurativas materializadas em figuras femininas capturam desejos, anseios, vontades, esperanças e sobretudo a necessidade de sobrevivência.

É em meio a um cenário inóspito que florescem, no barro, a arte e o artesanato produzidos por mulheres. De origem indígena e afro-brasileira, a cerâmica do Vale do Jequitinhonha une gerações de mulheres em torno de uma prática que possibilita geração de renda e, portanto, autonomia e subsistência para suas famílias.

As relações entre trabalho e gênero se cristalizam nas características sociais e econômicas desse território. Os homens costumam se deslocar, por determinados períodos, para regiões metropolitanas, onde trabalham temporariamente, em geral, nas monoculturas ou na construção civil. Por isso, suas companheiras eram conhecidas como “viúvas de marido vivo”. As mulheres que permaneciam no lar, exercendo o trabalho doméstico em tempo integral — cuidando dos filhos e netos, das pequenas roças e da vida comunitária — encontraram na cerâmica uma forma de conciliar essas atividades com um trabalho que pudesse ser remunerado.

Figura 6 – Dona Rita Gomes Lopes e sua produção



Fonte: Novos Para Nós (2022a).

O corpo-território dessas ceramistas viceja ao redor do barro, divididas entre o trabalho doméstico não remunerado e a produção cerâmica realizada, também, no espaço doméstico — atividade que pode representar uma fonte ou complemento de renda:

O mesmo barro usado na confecção das peças de cerâmica é também utilizado na construção de suas moradias e dos fornos para a queima do artesanato, estes últimos sempre feitos pelas próprias ceramistas. A casa, o local de trabalho e os fornos de queimar a cerâmica e de assar biscoito - nome genérico para bolos, roscas, pães de queijo, biscoitos de polvilho - são considerados uma mesma unidade e, em geral, estão construídos em bloco e emendados entre si; a vida da ceramista gira ao redor deste círculo de barro, forno e fogo (Dalglish, 2006, p.68).

As cerâmicas produzidas por essas mulheres são exemplos de artefatos que transitam entre o funcional e o estético. Há uma preocupação evidente com a beleza das peças, que, em geral, retratam cenas do cotidiano, sobretudo papéis sociais associados ao feminino — como noivas, mulheres grávidas e lactantes. O matrimônio, nesse contexto, torna-se um fio condutor de experiências vividas ou idealizadas. O tradicional feitio de “panelas”, que designava popularmente a produção de utilitários, vem gradualmente cedendo espaço às peças chamadas “decorativas”.

Figura 7 – Dona Sergina Gomes Francisco Xavier e sua ciranda de bois



Fonte: Novos Para Nós @novosparanos (2022b)

Maria Lira Marques é um nome de grande relevância nesse cenário. Se retomarmos a definição de fronteira proposta por Anzaldúa (1987), podemos compreender como a artista transita por esse espaço fronteiriço. Sirlene Giannotti (2023), em *Encantarias do Sertão: percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques*, narra a trajetória da ceramista de Santana do Araçuaí, cidade situada no Vale do Jequitinhonha. Em 2024, suas obras foram expostas na mostra Roda dos Bichos, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e também no 38º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP.

Figura 8 – Retrato de Maria Lira Marques com sua produção ao fundo



Fonte: Museu da Pessoa (2007).

Lira Marques, que criava esculturas cerâmicas, enfrentou uma grave tendinite que a impediu de continuar produzindo de forma tradicional. A partir de pesquisas, experimentações e intuição, reinventou sua prática artística por meio da pintura com pigmentos de barro. Suas obras foram, aos poucos, ganhando reconhecimento, o que não significa que haja unanimidade ou consenso sobre seu valor artístico, tanto dentro quanto fora de sua comunidade. Ainda assim, a artista conquistou espaços importantes na cena da arte contemporânea brasileira.

Mulher de ancestralidade negra e indígena, Maria Lira Marques é um exemplo de quem transita pela fronteira — ou seja, por espaços de interação entre diferentes culturas e identidades raciais. Personifica a criatividade que se constrói como ferramenta de resistência na cultura das mulheres negras, um confronto às imagens de controle instituídas pelo racismo, algo que se verifica entre outras ceramistas do Vale do Jequitinhonha, como Dona Izabel Mendes da Cunha, mestra-ceramista cuja *práxis* educativa será abordada em capítulo subsequente. Sobre a criatividade necessária para contestar a objetificação das mulheres negras ao lugar de Outro invisível, Patricia Hill Collins diz: “Paradoxalmente, porém, ser tratada como um Outro invisível coloca a afro-americana em uma posição de *outsider* interna que estimula a criatividade em muitas de nós” (Hill Collins, 2019, p.204).

Figura 9 – Dona Izabel Mendes da Cunha em seu ateliê



Fonte: Prosa Verbo e Arte (2022).

Em relação a autodenominação de sua identidade, Lira Marques se compreende como uma “artista-artesã”, pois enxerga que sua produção contém valores simbólicos expressivos, mas que o artesão detém “sabedoria na lida com o barro” (Giannotti, 2023, p.199).

As discussões sobre funcionalidade e estética são debatidas no importante texto de Octávio Paz: *O uso e a contemplação* (2019), longe de essencialismos e conceitos cristalizados, o autor aponta caminhos possíveis para interpretação das fronteiras entre arte e artesanato, útil e belo, borrando os limites entre um ou outro, compreendendo a coexistência entre funcionalidade e beleza que se materializa no artesanato.

Uma jarra de vidro, uma cesta de palha, um vestido rústico de musselina, uma bandeja de madeira: objetos belos, não apesar de sua utilidade, mas por causa dela. Sua beleza lhes é inerente, como o perfume ou a cor das flores. É inseparável de sua função: são coisas belas porque são coisas úteis. O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina. Muitos dos artefatos que chegaram até nossos museus e coleções particulares pertenciam a um mundo no qual a beleza não era um valor isolado e autônomo. A sociedade era dividida em dois grandes domínios: o profano e o sagrado. Em ambos, a beleza era uma qualidade subordinada: no domínio do profano, subordinada à utilidade do objeto em questão, e no domínio do sagrado, ao seu poder mágico. Um utensílio, um talismã, um símbolo: a beleza era a aura em torno do objeto, resultante – quase sempre involuntariamente – da relação secreta entre sua forma e seu significado. Forma: o modo como uma coisa é fabricada; significado: o propósito para o qual é fabricada (Paz, 2019).

Assim, o útil e o belo não se excluem, mas coexistem nos artesanatos moldados pelas mãos humanas. O artesão compreende que um objeto não precisa ser puramente funcional: pode haver beleza na funcionalidade. Essa é, segundo Paz (2019), a principal diferença entre o artesanato e os objetos produzidos industrialmente. Após a Revolução Industrial, os objetos utilitários fabricados em larga escala passaram a desconsiderar o aspecto estético, visto como supérfluo — um gasto produtivo adicional. Ainda que sua análise seja, em certa medida, generalizante, a reflexão do autor configura-se como uma crítica contundente aos modos de produção da contemporaneidade.

Nesse sentido, o artesanato emerge como forma de resistência ao desencantamento do mundo, ao permitir a união entre o útil e o belo — tanto pelo prazer estético de fruir quanto pelo prazer de produzir. Como afirma Octavio Paz:

No trabalho do artesão, há um constante movimento pendular entre utilidade e beleza. Esse intercâmbio contínuo tem um nome: prazer. As coisas são prazerosas porque são úteis e belas. A conjunção aditiva define o artesanato, assim como a conjunção alternativa define a arte e a tecnologia: utilidade ou beleza. O artesanato satisfaz uma necessidade não menos imperativa que a fome ou a sede: a necessidade de se encantar com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários. Essa necessidade não pode ser reduzida ao ideal matemático que rege o desenho industrial, ou aos rituais ortodoxos da religião da arte. O prazer que o artesanato nos dá é uma dupla transgressão: contra o culto à utilidade e contra o culto à arte (Paz, 2019, online).

Portanto, o autor suscita o debate sobre as distinções entre arte e artesanato, considerando como essas categorias foram historicamente cunhadas a partir da oposição entre funcionalidade e estética. Ao mesmo tempo, rompe com essas determinações coloniais, propondo uma reflexão sobre o belo no contexto das sociedades que produzem — ou produziram — tais artefatos.

As definições de arte foram assimiladas no Brasil por meio da colonialidade, sustentadas por visões eurocêntricas que estabeleceram uma estrutura hierárquica na valorização das produções artísticas dos povos subalternizados. Considerou-se arte aquilo que se conformava aos critérios estéticos e culturais introduzidos pela colonização. O que se pode apreender até aqui é que as fronteiras entre arte e artesanato são marcadas por influências de classe, raça, etnia e gênero. Isso se evidencia no fato de que a cerâmica, historicamente produzida neste território, foi desenvolvida majoritariamente por povos originários e tradicionais — especialmente por mulheres.

Essas discussões sobre os conceitos que regem as determinações do que é considerado arte e artesanato evocam, inevitavelmente, um debate mais amplo sobre os contrastes entre as

culturas colonizadoras europeias e os povos por elas invadidos. Para diversas culturas originárias, a estética era inseparável da vida cotidiana — a beleza fazia parte do existir, e a relação com a arte não era cindida, nem sacralizada de forma desvinculada das práticas diárias.

Octavio Paz (2019) reflete sobre esse processo de separação entre arte e vida no Ocidente, afirmando que a estética tornou-se quase uma religião: seus objetos foram transformados em ícones passíveis de idolatria. Segundo o autor, “a arte herdou da religião que a precedera o poder de consagrar as coisas e dotá-las de uma espécie de eternidade: os museus são nossos locais de adoração, e os objetos neles exibidos estão à margem da história” (Paz, 2019, online).

Gloria Anzaldúa (1987) também discute as diferenças epistemológicas entre as concepções de arte das culturas indígenas e a visão imposta pelos colonizadores. Segundo a autora, entre os Astecas, por exemplo, a arte era intrínseca ao espiritual, ao político e ao cotidiano: era um instrumento de equilíbrio e conexão com a coletividade e com o cosmos.

A estética da virtuosidade, arte típica das culturas da Europa Ocidental, tenta administrar as energias do seu próprio sistema interno, como conflitos, harmonias, resoluções e equilíbrios. Ela carrega a presença de qualidades e significados internos. É dedicada à validação de si mesma. Sua tarefa é comover os humanos por meio da conquista da maestria em conteúdo, técnica e sentimento. A arte ocidental é sempre inteira e sempre "em poder". É individual (não comunitária). É "psicológica", no sentido de que gira suas energias entre si mesma e seu testemunho.

As culturas ocidentais se comportam de maneira diferente em relação às obras de arte do que as culturas tribais. Os "sacrifícios" que as culturas ocidentais fazem são abrigar suas obras de arte nas melhores estruturas projetadas pelos melhores arquitetos; e em servi-las com seguros, guardas para protegê-las, conservadores para mantê-las, especialistas para montá-las e expô-las, e as classes educadas e superiores para "visualizá-las". As culturas tribais mantêm as obras de arte em lugares honrados e sagrados no lar e em outros locais. Elas as assistem fazendo sacrifícios de sangue (cabra ou galinha), libações de vinho. Elas as banham, alimentam e vestem. As obras são tratadas não apenas como objetos, mas também como pessoas. O "testemunho" é um participante na encenação da obra em um ritual, e não um membro das classes privilegiadas (Anzaldúa, 1987, p.67-68, tradução nossa).

Ana Luiza Ruschel Nunes (2004) ao abordar historicamente a tríade trabalho-arte-educação, corrobora esta percepção. Segundo a autora, para os povos ancestrais, a arte e o seu ensino estavam intrinsecamente ligados ao ritual e à magia:

Evidencia-se, neste contexto histórico, que a prática pedagógica da arte, num ambiente difuso do primitivo tribal, estava subsidiada pelo rito e pela magia, já que o homem das cavernas fazia arte como um ritual mágico, acreditando que este mito possibilitava-lhe a conquista do alimento, como a caça, a coleta de frutas silvestres e a procriação (Nunes, 2004, p.33).

Neste contexto, portanto, apropriar-se das práticas artísticas era também um processo de se apropriar da vida em comunidade e sua cultura. A autora ainda demarca a importância da estética, aliada à funcionalidade, como uma necessidade humana que não se excluem mutuamente em binarismos polarizantes:

O homem desponta para o desenvolvimento cultural, tendo como preocupação não só a funcionalidade, mas também a estética como necessidade humana. Na formação educativa do homem, a arte e o trabalho interagem; mediante a atividade, também o homem produz objetos que o expressam, que falam dele e por ele e, por isso, seu conteúdo é vida (Nunes, 2004, p.36).

Um outro exemplo disso, trazido por Lévi-Strauss (1985), entrelaça-se com as reflexões supracitadas; as peças possuem não somente um significado material, mas espiritual. Nesse sentido, a cerâmica adquire simbolismos outros que também anunciam as percepções desse povo em relação à arte propriamente dita:

Os indígenas Pueblo acreditam que todas as suas peças de cerâmica possuem alma; também as consideram como seres personalizados. Os potes passam a ter essa essência espiritual assim que são modeladas e antes de serem cozidos, e por isso dentro do forno são colocadas oferendas, ao lado do pote a ser cozido. Quando o pote quebra devido ao calor, emite um ruído que provém do ser vivo que escapa (Lévi-Strauss, 1985, p.45).

Ao retomarmos a história do ensino de arte no Brasil, podemos compreender como essa visão de arte é definida a partir dos padrões eurocêntricos. Ana Mae Barbosa (1995) exemplifica essa relação colonial da arte no Brasil, ao abordar como o Barroco brasileiro, que se reinventou deste lado do Atlântico pela potência criadora de artesãos, sobretudo escravizados, foi compreendido como uma estética de menor valor, característico das classes mais baixas, enquanto a estética neoclássica era vista com maior prestígio dado o seu valor eurocêntrico.

Ao chegarem, os artistas franceses instituíram uma Escola neoclássica de linhas retas e puras, contrastando com a abundância de movimentos do nosso barroco: instalou-se um preconceito de classe baseado na categorização estética. Barroco era coisa para o povo; as elites aliaram-se ao neoclássico, que passou a ser símbolo de distinção social. Um artista, embora pobre e plebeu, se frequentava a Academia e se era neoclássico, poderia até frequentar a Corte. O neoclássico era o passaporte para a ascensão social (Barbosa, 1995, p. 61).

Portanto, compreendemos que a cerâmica ocupa as fronteiras entre arte e artesanato, entre útil e belo, e surge numa interação entre gêneros, classes e raças; relações que acontecem em tensionamentos, disrupções e continuidades. Por isso, nesta pesquisa utilizaremos ambas denominações para se referir a cerâmica, compreendendo que não são categorias excludentes ou inferiores, mas conceitos que coexistem em um mesmo espaço-tempo. Portanto, enquanto artesanato, a cerâmica entrega as benesses — e contradições também — deste conceito:

O artesanato combina o utilitarismo, a apreciação e a decoração. Conserva tradições, preserva suas tramas e acompanha a história da humanidade em seus contextos culturais. Em sua expansão, as técnicas variaram com o passar do tempo e sua feitura tem sido, portanto, reinventada [...] O artesanato carrega diversos benefícios para quem o faz e também para a sociedade; ele é fonte de renda, é uma representação e significação da cultura de uma região. Estimula a socialização entre pessoas, principalmente quando feito coletivamente. As práticas artesanais também são solicitadas e utilizadas para beneficiar pessoas que sofrem com depressão, ansiedade e outros problemas psicológicos, como é abordado e praticado por profissionais da arteterapia (Romero; Romero; Baliscei, 2022, p.131).

Walace Rodrigues (2012) ao abordar o menosprezo ao artesanato pelo sistema hegemônico de artes, chama a atenção para o caráter colonial eurocêntrico que essa distinção entre arte e artesanato transparece. Não se trata, portanto, de julgamentos de valores estéticos, mas de caráter social, portanto, reforçamos que a distinção entre arte e artesanato está profundamente condicionada às características identitárias das pessoas que produzem:

Obviamente podemos notar que ainda cabe discutir a separação entre arte e artesanato, pois esta separação, pela via pós-colonialista de análise, somente reforça os preconceitos europeus em relação ao fazer dos “outros”. Os privilégios das elites mundiais atuais, das quais os europeus são os precursores, somente fazem com que a divisão arte versus artesanato tome caráter mais social do que realmente de valor estético (Rodrigues, 2012, p.93).

Esta percepção é corroborada por nossas constatações, a partir das leituras de revisão bibliográfica sobre o tema e dos dados que emergiram no campo durante a pesquisa. Ao considerarmos em perspectiva interseccional, a categoria gênero e suas interações com outros marcadores de subordinação e poder, o artesanato é posicionado como uma expressão da cultura popular, produzido por mulheres e outras minorias sociais. Estas identidades não se apresentam em consonância ao padrão dominante de homem, branco e em condição privilegiada, que hegemonicamente representou a arte. Essas disparidades revelam, portanto, uma oposição binária entre a arte que representa simbolicamente este poder masculino, erudito, branco e privilegiado; e o artesanato que integra o polo oposto, feminino, não branco, pobre e popular.

Nesta percepção, a arte se apresenta sob o fetichismo da exclusividade, do erudito e do objeto singular que não é passível de reprodução, causando, portanto, diferenciação entre classes, seja na possibilidade de sua fruição ou de aquisição. Enquanto o artesanato, ainda que seja um produto não-industrializado, não goza de tamanha exclusividade, estando mais acessível e próximo das classes populares. Sua mercantilização, ainda que seja de objetos singulares, pelo caráter funcional ou decorativo, os tornam objetos de uso cotidiano, passíveis de reprodução.

Percebe-se que gênero, classe e raça, principalmente, se relacionam de forma que essas categorizações entre arte e artesanato estejam profundamente classificadas a partir de quem os produz. Suscita, portanto, o questionamento: estariam essas concepções colocadas deste modo em razão do artesanato ser arte feita por mulheres?

Ser artesã, para as mulheres do Vale do Jequitinhonha, foi um processo de insurgência contra os estereótipos e estigmas atribuídos aos seus trabalhos. Essas mulheres passaram por um processo de subjetivação, reconhecendo-se como “artesãs”, em contraposição ao termo pejorativo “paneleiras”, anteriormente utilizado para designá-las. Esse processo é relatado por Lalada Dalglish (2006):

A cerâmica produzida no Vale do Jequitinhonha era, até pouco tempo, classificada pelos artesãos locais como “panelas”, “vasilhas”, “enfeites” e “bonecas”; as ceramistas mais antigas, consideradas “mestras-artesãs” no ofício do barro, eram até recentemente conhecidas como as “paneleiras do Vale”. Hoje, elas se denominam “artesãs” e se referem a seus próprios trabalhos usando os termos “escultura”, “utilitário” e “decorativo” (Dalglish, 2006, p.83).

Figura 10 – Dona Maria Gomes dos Santos e sua produção



Fonte: Novos Para Nós (2022c).

Compreender a cerâmica como arte fronteiriça, é também compreendê-la numa perspectiva “pluri-versal” e “pluri-tópica”, em um lugar caro da desobediência epistêmica (Mignolo, 2008, p.303), que guia esta pesquisa. Portanto, ela caminha entre a arte e o artesanato, se permite ser ora um, ora outro. Concede às mãos de quem a produz a identidade de artesã, ceramista, artista, artista-artesã, paneleira, louceira, entre tantas outras possíveis denominações.

É um objeto artístico, utilitário, estético, útil, belo, técnico. Pode ser considerado uma peça de museu para o circuito de artes, como também pode ser só um copo para o povo que o produziu. Quando retomamos as considerações de Anzaldúa (1987) em uma perspectiva cosmogônica originária, longe das denominações totalitárias e universais das epistemologias eurocêntricas, podemos compreender que um objeto de barro pode carregar um tanto de sagrado, ritualístico, profano ou puramente de sua utilidade sem que isso o torne inferior.

Neste trabalho compreendemos a cerâmica artesanal como um conhecimento ancestral construído por mulheres indígenas e negras, e isto significa também compreendê-la como produção científica. A comunidade ceramista do distrito de Maruanum no Amapá exemplifica esta percepção. Neste território, a cerâmica foi desenvolvida pela população negra, com influências dos conhecimentos indígenas.

O uso do fungo *Pycnoporus sanguineus*, conhecido popularmente como orelha-de-pau, na confecção das peças cerâmicas, despertou o interesse de pesquisadoras/es. Além do fungo utilizado como acabamento, as ceramistas também utilizam o fruto do cuepeua e as cinzas da casca da cariperana, misturadas ao barro. O fungo é utilizado principalmente para dar acabamento, as etapas de produção da cerâmica são descritas abaixo por Helen Sotão e Terezinha Figueiredo (1996):

As seguintes etapas compõem a atividade de confecção de cerâmicas por artesãs na vila de Maruanum: (1) Coleta de argila; (2) Coleta de Orelha-de-Pau (*P. sanguineus*); (3) Coleta de cuepeua, fruto de uma espécie de *Bygnoniaceae*; (4) Coleta e preparação de caripé. Colhem casca de cariperana, espécie de *Chrysobalanceae*; queimam e peneiram as cinzas, resultando em pó (Caripé); (5) Colocação da argila de molho; (6) Tempero da argila com o caripé, mistura dos dois compostos; (7) Montagem de peça, feita pela superposição de espirais de argila; (8) Alisamento da peça com pedaço de cuepeua; (9) Acabamento dos bordos com a Orelha de Pau (*P. sanguineus*), ficando a parte abhimental em contato com a peça de barro (Figura 2, 3); (10) Secagem da peça ao sol; (11) Queima da peça, que é levada diretamente ao fogo; (12) Algumas peças podem receber tratamento com resina de jutaí, espécie de *Leguminosae* (Sotão; Figueiredo, 1996, p.17-18).

Figura 11 – Confeção de cerâmica em Maruanum (AP)



Fonte: Sotão; Figueiredo (1996, p. 17)

Se retomarmos os ideais de ciência como estabelecidos pelo paradigma eurocêntrico fruto da Modernidade, e neste ponto então falaremos a língua do colonizador, como bell hooks parafraseia Adrienne Rich. Podemos assumir que estas mulheres produzem ciência. A neurose do "método científico" atada às prescrições baconianas exige certos procedimentos e técnicas que possam garantir a objetividade científica. Nesta "visão comum da ciência", os procedimentos devem se iniciar pela observação dos fenômenos.

Posteriormente, a fim de determinar certas verdades indutivas, dificilmente encontradas, o fenômeno deve ser submetido a empiria em diversas repetições. As ceramistas relatam ainda variados testes com outros materiais, no entanto, o fungo é assumido como mais vantajoso e adequado para essa produção. Evidenciando, portanto, um processo de tentativa e erro, de elaboração de constatações e refutações também (Chibeni, 2005).

Essas etapas se mostram presentes nas constatações das ceramistas para produção de seus métodos e técnicas transmitidos pelas gerações em suas comunidades. Os usos de elementos da natureza são agregados a partir da observação, experimentação, teste de hipóteses e constatações de técnicas que possam trazer benefícios e melhorias nas suas produções. A Universidade Federal do Recôncavo da Bahia produziu uma série de vídeos documentais para a rede social Instagram, onde contam as histórias de mestras/es ceramistas da região, entre eles há o relato de Dona Cadu.

Ceramista, rezadeira e sambadeira, a nonagenária conta em seu vídeo que descobriu uma forma de “pisar” o barro que facilitava seu processo de produção. Após a retirada da matéria-prima, o processo de transformar o barro em matéria adequada para produção de objetos cerâmicos exige força física através do processo de amassá-lo, geralmente, com os pés. Dona Cadu, então, percebeu que poderia deixar o barro na rua onde os carros passavam por cima e executavam o processo de amassá-lo. Ela diz que este processo melhorou sua produção.

A observação de Dona Cadu, o teste de hipótese e a confirmação de que este procedimento poderia melhorar suas técnicas são também produção de conhecimento. Este vídeo me causou profunda inquietação, por que não consideramos ciência os conhecimentos construídos pela mestra? As respostas suponho que estejam ligadas à colonialidade do saber, ao epistemicídio e ao racismo estrutural.

Figura 12 – “Chegou Dona Cadu do queimador de louça, quando o vento bate, balança a sua roupa”



Fonte: PROEXC_UFRB (2024).

Os fragmentos cerâmicos arqueológicos revelam o barro como produção científica na arquitetura com as casas de taipa e pau-a-pique; no conhecimento necessário para o armazenamento de alimentos e na produção de urnas funerárias. A dissertação de Melliam Viganó Gaspar (2014) sobre *A CERÂMICA ARQUEOLÓGICA NA TERRA INDÍGENA KAIABI (MT/PA)* apresenta a cerâmica como uma tecnologia. Segundo a autora, um sistema tecnológico contempla técnicas que compõem as tecnologias e, no caso da cerâmica, detalha:

As técnicas podem ser compreendidas por meio de cinco componentes básicos relacionados entre si, que compõem as tecnologias (Lemonnier, 1992, p. 5-6): 1) as matérias-primas utilizadas para a produção do artefato (na produção cerâmica seriam, por exemplo, a argila, água e pigmentos); 2) as fontes de energia para a produção (constituídas principalmente da força da ceramista); 3) as ferramentas que auxiliam a produção (as mãos da ceramista, pedras para alisar, instrumentos de incisão); 4) os gestos que organizam os três primeiros

elementos em ações tecnológicas; 5) e os conhecimentos específicos (habilidades manuais, “know-how”) que organizam as ações tecnológicas em sequências específicas, resultado de todas as possibilidades e escolhas percebidas que transformam as matérias-primas em um produto pronto para ser utilizado como está ou como parte de outra técnica (Gaspar, 2014, p.31).

No entanto, o referencial adotado pela autora desconsidera esta produção como parte de uma “lógica científica”, percebe-se a negação da possibilidade de construção de conhecimento a partir de uma racionalidade própria e de legitimidade epistêmica:

Essas **escolhas** são possíveis de observar durante toda a sequência de produção de uma vasilha cerâmica (Lemonnier, 1993, p.10; van der Leeuw, 1991) e são resultado da adesão a técnicas particulares durante a história da sociedade, mesmo havendo alternativas igualmente viáveis e que produzissem os mesmos resultados (Lemonnier, 1992, p.18). As técnicas podem não fazer sentido do ponto de vista de seu objetivo material, mas com certeza são coerentes do ponto de vista da lógica social, mesmo que na maioria dos casos envolva processos de escolhas inconscientes (Lemonnier, 1993, p.4). É importante ressaltar aqui que Lemonnier não nega as limitações impostas pelas propriedades físico-químicas dos materiais nas tecnologias, mas ele considera que essas limitações têm pouca influência em comparação com as de representações, crenças e ideias que pouco tem a ver com lógicas científicas, tecnológicas ou econômicas (Lemonnier, 1992, p.19), preocupando-se muito mais com as escolhas arbitrárias na cultura material (Gaspar, 2014, p.32, grifo da autora).

A descolonização da colonialidade do saber (Mignolo, 2015) demanda a urgência do rompimento com o racismo epistêmico que persevera nas considerações sobre ciência. Percebe-se que a cerâmica enquanto um conhecimento construído, principalmente, por mulheres negras e indígenas foi deslegitimada enquanto um processo dotado de racionalidade, assumindo que seus processos foram puramente frutos de escolhas arbitrárias, inconscientes, misticismos e superstições.

1.1 Divisão sexual do trabalho e marginalização do artesanato

Como exposto na seção anterior, a cerâmica enquanto uma produção artesanal é essencialmente um trabalho e conhecimento feminino. As tramas que envolvem essa materialidade estão profundamente tecidas ao redor das relações de gênero, raça e classe.

Ao estudar a Arte Popular é preciso ter como ponto de partida os preconceitos sociais existentes quanto a esta ser considerada uma expressão de criatividade inferior e marginal em consideração a “grande arte”. Por que é inferior? Porque é feita por pessoas pobres e mulheres, [...] porque as consideram desprovida da riqueza, em todos os sentidos, da arte das elites. Bea Porqueres nos diz: “Denomina-se artesanato àquilo que é feito por pessoas que praticam um ofício, àquilo que é feito pelos povos “primitivos” e àquilo que é feito pelas mulheres. **A suposta evidência que separaria a Arte do artesanato**

desaba; revelam-se o classismo, o racismo e o machismo desta classificação (Bartra, 2000, p.31, tradução nossa. Grifo nosso).

Nesta seção nos aprofundaremos especialmente nas relações de gênero, embora raça e classe sejam inseparáveis de nosso olhar interseccional. A divisão racial do trabalho será abordada no capítulo *Viver de Cerâmica*, onde me coloco a refletir mais demoradamente sobre as problemáticas do trabalho para as mulheres.

Quando falamos sobre a produção artesanal e/ou artística de mulheres, falamos também essencialmente sobre as relações de trabalho que envolvem esses afazeres; especialmente no caso do artesanato é possível tecer reflexões sobre como a divisão sexual do trabalho influencia diretamente na marginalização dessas atividades, as “coisas de mulheres” historicamente são menos valorizadas. Ana Mae Barbosa tece essa reflexão ao expor sobre a emblemática obra de Judy Chicago *Dinner Party* na qual a artista utiliza materiais até então considerados menos artísticos: “Cerâmica e bordado eram atividades consideradas de segunda categoria, artesanato, “coisa de mulher”, e não Arte” (Barbosa, 2020, p.144).

Nesta subseção, propomos reflexões sobre a divisão sexual do trabalho e a consequente marginalização do artesanato à luz de conceitos e definições abordados por autoras feministas. As discussões sobre artesanato, no âmbito desta seção serão refletidas a partir de pesquisas sobre cerâmica e bordado, compreendendo que essas duas expressões simbólicas partilham certas características: são historicamente atribuídas ao ambiente doméstico, produzidas por mulheres, possibilitam complementação de renda para mulheres artesãs, têm sido incorporadas na Arte Contemporânea e conquistado mais lugares em espaços expositivos, ainda assim são consideradas, como citado por Ana Mae Barbosa (2020), atividades inferiores à arte.

Ao abordar o trabalho artesanal de mulheres, Márcia Alves da Silva (2015) pontua a importância de conceituar o trabalho feminino a partir de teorias feministas, já que essa é uma atividade, muitas vezes, renegada e excluída das considerações sobre trabalho, assunto que discutiremos ao longo desse texto.

Penso que abordar a temática do trabalho feminino remete à necessidade de definirmos a concepção de trabalho a qual defendemos. Isso se deve ao fato de que as concepções tradicionais sobre trabalho formal e/ou mercado de trabalho não dão conta de uma diversidade de atividades historicamente exercidas por mulheres e que, muitas vezes, “escapam” das estatísticas oficiais. Dessa forma, há a necessidade de ressignificarmos esse conceito, incorporando e nos apropriando de elementos advindos de uma produção específica com esse intuito, especialmente oriundos da teoria feminista (Silva, 2015, p.8).

Portanto, compreenderemos a divisão sexual do trabalho a partir das considerações de Helena Hirata e Danièle Kergoat (2007) que trazem dois caminhos usualmente utilizados para definir esse conceito:

O termo “divisão sexual do trabalho” aplica-se na França a duas acepções de conteúdos distintos. Trata-se, de um lado, de uma acepção sociográfica: estuda-se a distribuição diferencial de homens e mulheres no mercado de trabalho, nos ofícios e nas profissões, e as variações no tempo e no espaço dessa distribuição; e se analisa como ela se associa à divisão desigual do trabalho doméstico entre os sexos (Hirata; Kergoat, 2007, p.596).

Dessa forma, as autoras salientam que compreender a divisão sexual do trabalho não deve ser somente sobre constatar as desigualdades entre homens e mulheres, mas como a sistematização estrutural destas engendra uma hierarquização das atividades laborais, criando um sistema de gênero. O movimento feminista foi de suma importância na constituição desse conceito, ao reivindicar que o trabalho doméstico deveria ser compreendido como trabalho, tanto quanto o profissional.

Assim, desloca-se a centralidade do trabalho da valorização e produção de capital, para compreensão deste enquanto “produção do viver”. De acordo com Hirata e Zarifian (2009), as considerações de Daniele Kergoat e outras pesquisadoras, propuseram uma reconceituação que passou a considerar também o trabalho não assalariado, não remunerado, não mercantil e informal.

Kergoat (2009) reconstitui historicamente como a divisão sexual do trabalho foi utilizada inicialmente por antropólogos para designar a complementaridade de tarefas realizadas por homens e mulheres nas sociedades pesquisadas. Lévi-Strauss, por exemplo, utilizou esse conceito para explicar as estruturas familiares nas sociedades estudadas. Porém, as antropólogas feministas apontaram que não se tratava apenas de um conceito descritivo sobre tarefas complementares consoante o gênero, mas como uma sistematização hierárquica de poder. Isto é, como as sociedades se organizam a partir do trabalho destinando certos papéis sociais de gênero; geralmente, os homens são encorajados ao trabalho produtivo tomando para si o espaço público, já as mulheres são condicionadas ao reprodutivo, em ambiente privado.

Para a autora: “Essa forma de divisão social do trabalho tem dois princípios organizadores: o da separação (existem trabalhos de homens e outros de mulheres) e o da hierarquização (um trabalho de homem “vale” mais do que um de mulher)” (Kergoat, 2009, p.67). Portanto, a partir do momento em que o artesanato passa a ser visto como inferior, gradativamente torna-se uma ocupação delegada historicamente às mulheres, e ocupa um lugar hierarquicamente desvalorizado.

Ressalta-se que a produção dita artesanal passa a ser vista como inferior a partir do processo de consolidação do capitalismo, de acumulação primitiva, quando há a expropriação dos meios de produção e terras camponesas e centralização destes nas indústrias nascentes na Europa a partir do século XV:

Durante boa parte da história da humanidade, desde a pré-história quando os seres humanos criaram seus primeiros instrumentos de pedra passando por todas as sociedades da antiguidade e pela idade média até o século XVIII, a produção artesanal manual dominava o mundo produtivo. Isso significa que os próprios indivíduos, organizados coletivamente a partir das estruturas familiares, organizavam-se num processo de produção de mercadorias de forma artesanal, onde o trabalho manual estava conectado com o trabalho intelectual, pois não se pensava na separação entre o fazer e o pensar (Silva, 2015, p.10).

As atividades manuais eram consideradas habilidades desejáveis para as mulheres no padrão da família burguesa, que se consolidou no processo pós-acumulação primitiva descrito por Silvia Federici (2023) e introduzido no Brasil e na América Latina pela colonialidade de gênero (Lugones, 2008). O casamento é estruturante nessa concepção de família burguesa. A burguesia eurocristã estabelece dois horizontes possíveis para os papéis de gênero feminino e masculino, respectivamente: realizar-se por meio do casamento ou por meio do trabalho e do acúmulo de capital.

Essas inclinações são construídas desde a tenra infância, os estudos de gênero em Educação têm se dedicado a compreender como se constrói essas representações simbólicas e construções psíquicas que condicionam as meninas a assimilarem esses papéis. As brincadeiras são representações simbólicas que auxiliam as crianças na elaboração do mundo, de acordo com Tizuko Kishimoto e Andréia Ono (2008), os estereótipos de gênero são reforçados nos brinquedos que se separam entre o universo feminino, geralmente restringido ao ambiente doméstico e familiar; e o masculino, que representa objetos encontrados nos espaços públicos, assim como as brincadeiras de “lutinha”, que representam tumulto e briga.

Essa construção psíquica continua engendrada na sociedade; em 2016, uma manchete da revista *Veja* online trouxe o seguinte título “Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”, precedendo o subtítulo “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”. A esposa do ex-vice-presidente é vista como um modelo de feminilidade desejável, os adjetivos “bela, recatada e do lar” aparecem como seus valores. A beleza da juventude é destacada pela afirmação da diferença de idade do casal, o recato como uma qualidade e o desempenho do trabalho doméstico aparecem na trama da matéria.

Dentro dessa lógica, a mulher deveria ser capaz de executar de forma exímia determinadas tarefas relacionadas ao lar. Vânia Carneiro de Carvalho (2020) em *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo 1870-1920* aborda as relações de gênero na organização do trabalho doméstico, incluindo o artesanato, na sociedade da cidade de São Paulo, a partir de 1870; quando os valores burgueses passam a se consolidar na feminilidade branca desejável em contraposição aos valores patriarcais escravistas.

Os valores burgueses engendraram uma visão instrumental e sistemática das atividades domésticas estranha aos padrões da família patriarcal escravista. Apesar de marginal ao mercado de trabalho formal, o trabalho doméstico é valorizado e esquadrihado nos manuais de economia doméstica em contraposição a um comportamento feminino dentro da casa colonial interpretado como ocioso. Os esforços daqueles empenhados em disseminar os valores do modo de vida burguês para segmentos sociais médios e pobres esbarravam em dois obstáculos: a dificuldade de engajar no trabalho doméstico mulheres acostumadas a vê-lo como tarefa profundamente menosprezada, associada ao trabalho braçal, até muito recentemente realizado por escravos: a falta de valorização da vida íntima, que relegava o espaço doméstico a um relativo abandono (Carvalho, 2020, p.241).

Esses eram valores eurocêntricos relacionados ao ideal de família que emergia naquele contexto descritos pela autora Rozsika Parker (2019), o valor da mulher branca era diretamente ligado ao matrimônio e à dedicação ao lar — ainda que essa estruturação dependesse do trabalho de mulheres negras escravizadas.

No século 18, o bordado começou a ser sinônimo de uma vida aristocrática, de lazer — não trabalhar estava se tornando a marca da feminilidade. O bordado e suas associações reais e nobres eram um perfeito atestado de fidalguia, dando provas de que um homem era capaz de sustentar uma mulher que se dedicava ao lazer. Além disso, porque o bordado deveria ser sinônimo de feminilidade — docilidade, obediência, amor pelo lar e uma vida sem trabalhar —, ele mostrava que a mulher que bordava era uma esposa e mãe digna, merecedora. Por isso a arte tinha um papel crucial na manutenção social da casa, exibindo o valor da esposa e a situação econômica (Parker, 2019, p.103).

Destaco que esse não foi um processo generalizado para todas as mulheres, já que o trabalho doméstico até então era relegado às mulheres negras e indígenas escravizadas. No que concerne especificamente ao artesanato, a autora destaca que na tradição vitoriana as manualidades possuíam um papel disciplinador dos corpos e espíritos e simbolizavam um ócio valorizado. De acordo com Aline Cunha e Edla Eggert (2011):

Os trabalhos manuais que envolvem práticas como o tricô e o crochê são notoriamente difundidos como “atividades femininas”, como temos visto até aqui. Suas mãos ocupadas impediriam que as mulheres pudessem tocar-se ou, ainda, pensar “lascividades”, como foram considerados, histórica e religiosamente, o desejo sexual e a paixão. A respeito desse tema, Edla Eggert

(2009) salienta quanto a Igreja foi eficiente na sua pedagogia de ocupar os corpos das mulheres por meio das mãos sempre ocupadas, a fim de não deixar a mente vazia (Cunha; Eggert, 2011, p.66).

Já no Brasil, além de representar um processo de aquisição de valores femininos de delicadeza e criatividade, essa atividade evidenciava não somente as relações distintivas de gênero, mas também de raça e classe já que a produção artesanal simbolizava a distância dessas mulheres dos trabalhos considerados inferiores e degradantes:

No Brasil, o caráter amador e não produtivo do artesanato doméstico mantém-se não tanto pelo seu poder disciplinador, mas como forma de marcar a distância da dona de casa dos trabalhos braçais sujos, pesados e repetitivos considerados como atividades degradantes. Para ser eficaz, portanto, o artesanato doméstico tinha que mostrar afinidade com a arte, com isso provando ser uma prática criativa e não repetitiva, e manter-se fora do mercado, para não questionar a competência do chefe de família em prover a casa. Tanto é assim que muitas donas de casa em apuros financeiros vendiam sua produção caseira por meio de intermediários, resguardando a sua reputação de mulher-ornamento (Carvalho, 2020, p.77).

Nesse ponto, suscitamos uma reflexão sobre nuances distintivas de raça e classe que circundam a produção artesanal. A cerâmica em comparação com as atividades manuais têxteis é uma prática que exige mais força física, principalmente nos processos de extração do barro e preparação da massa e deixa vestígios ou o que de forma desencantada pode-se chamar de “sujeira”. Essas características podem ter sido importantes para que a cerâmica fosse produzida principalmente por mulheres racializadas no interior de suas comunidades tradicionais, enquanto as atividades têxteis simbolizavam a ocupação produtiva de um tempo ocioso das mulheres, e isso reflete a mentalidade burguesa que se consolidava naquele momento. A produção de cerâmicas era uma necessidade de subsistência no interior das comunidades, já que produziam objetos de uso diário e comunitário, às vezes encontrando espaço para sua comercialização.

Sobre as distinções raciais nas atribuições da aprendizagem do artesanato, Aline Cunha e Edla Eggert (2011) fazem uma reconstituição histórica:

No caso das mulheres negras (afro-brasileiras), isso se deu de forma um pouco diferente: não lhes eram ensinados trabalhos manuais para exercer controle sobre elas, o controle já estava “dado” pela posse de seus corpos escravizados. Estes trabalhos eram destinados a mulheres “brancas”, europeias, integrantes das classes mais abastadas da sociedade. As mulheres negras ficavam incumbidas de outras atividades manuais, das quais fora retirado o teor artístico: elas cozinhavam, lavavam, engomavam, trançavam cabelos, dentre outras atividades. Raramente aprendiam outros trabalhos manuais. Em alguns estudos, é possível compreender que as mulheres negras se destacavam fiando lã de ovelha (Martinez, 2006).

Sendo assim, muito tardiamente em nossa sociedade brasileira, é que foi “permitido” às mulheres negras o acesso a esses conhecimentos. Para essas

mulheres, diferentemente do que representavam para as mulheres não negras (exceto indígenas), os trabalhos manuais significavam uma oportunidade de ascensão social e libertação. Anteriormente, o pouco acesso que tinham a esses trabalhos era suficiente para que exercessem tais tarefas para suas patroas e isso ocorre até mesmo após a abolição da escravatura. Portanto, em meados da década de 50 do século passado, as mulheres negras lutavam por espaços onde pudessem aprender essas “prendas” para si, para suas casas (Cunha; Eggert, 2011, p.67).

Patricia Hill Collins (2019) também aborda o quanto as imagens de controle serviram para distinguir a aquisição de valores de feminilidade branca. No caso das mulheres negras, a autora aponta que prevalecia a imposição do papel da *mammy* e da matriarca ou mãe negra “má”. A primeira, escravizada, se dedicava às famílias brancas a quem servia, não havendo tempo para si e seus próprios desejos. A segunda é tida como incapaz de exercer sua maternidade e os papéis tipicamente femininos associados ao lar e ao cuidado com os filhos, não havendo aptidão e disposição para as manualidades. Portanto, as mulheres negras foram afastadas das atividades artísticas domésticas.

De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres “de verdade” tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e **domesticidade**. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergente eram encorajadas a aspirar a essas virtudes. As afro-americanas depararam com um conjunto diferente de imagens de controle (Hill Collins, 2019, p.155, grifo nosso).

O bordado também enunciava certas contradições no que concerne à possibilidade de renda. De acordo com Vânia Carvalho (2020), a possibilidade de renda obtida pelo trabalho das mulheres, ainda que desejável, confrontava o papel masculino hegemônico do homem branco provedor, ainda assim, a viabilidade de complementação de renda organizou uma rede comercial ao redor dessas produções:

No entanto, a percepção de que a produção doméstica de trabalhos de agulha e tear poderia servir de meio de subsistência e forma de comprometimento com os valores burgueses nos segmentos médios da população gera uma demanda que acaba por descolar a sua forma de produção do ideário que a tradição artesanal feminina trazia, tornando esse objeto muito mais complexo de significados no mercado de trocas simbólicas que ele alimenta. O artesanato feminino vendido na sala de exposições da sede da Revista Feminina em São Paulo gera “algumas dezenas de contos de reis!” que significavam uma “fonte oculta de renda” para as mulheres que dela precisavam (Carvalho, 2020 p.77).

Como exposto anteriormente, e retomado nesse ponto para novas considerações; nesta seção, as pesquisas que trazemos para discussão sobre divisão sexual do trabalho, artesanato e gênero, contemplam atividades têxteis como bordado, crochê e costura, pois assim como a

cerâmica são produções artesanais consideradas femininas e, conseqüentemente, desvalorizadas (Barbosa, 2020).

Porém, acrescentamos que raça e classe também são importantes na determinação do que é considerado artesanato e quais materialidades serão produzidas por quais grupos de pessoas. As pesquisas de Márcia Alves da Silva, em perspectiva feminista, têm abordado as nuances que envolvem a produção artesanal de mulheres e as relações de gênero; a autora evidencia o caráter disciplinador do artesanato como ocupação feminina:

No que se refere à articulação entre o trabalho artesanal e o feminismo, se olharmos com mais atenção a história das famílias no Brasil, veremos que a socialização feminina passava pelo rigor e pela disciplina do aprendizado de “trabalhos manuais”, materializados enquanto técnicas como bordado, crochê, tricô, costura e outras, realizados nos espaços domésticos e muitas vezes atrelados ao exercício da maternidade, como tarefas para “ocupar as mulheres” (Silva, 2015b, p.11).

Essas pesquisas evidenciam que o artesanato esteve ligado a um processo de disciplinamento do corpo das mulheres para que adquirissem características desejáveis à feminilidade burguesa. O artesanato, portanto, era um processo educativo que cumpria a função de introduzir papéis sociais de gênero, de construir aspirações sobre o casamento e a maternidade e inserir as mulheres numa lógica de produtividade, já que esse “ócio”, na verdade, era trabalho também.

Esses estudos demonstram que as atividades manuais, principalmente aquelas que envolvem linhas como a costura, o crochê e o bordado, têm sido historicamente relacionadas com a identidade feminina por aspectos que envolvem a delicadeza, a feminilidade, desejos e sonhos pessoais. Borre (2020) relata que, em sua infância e adolescência, em meio às rodas de conversas, a sua feminilidade foi se formando conforme as exigências para se casar, ser uma boa mãe e uma boa esposa. Entrelaçado aos pontos do bordado há um modelo específico de feminilidade (Romero; Romero; Baliscai, 2022, p. 144-145).

Diversas instâncias sociais são relatadas como incentivadoras desse processo educativo das mulheres ao redor do artesanato: as escolas, as famílias e a Igreja. O artesanato, nessa perspectiva corroborada por Silva (2015a, 2015b) e Romero, Romero e Baliscai (2022), é quase como um *rite de passage* da feminilidade.

No que se refere ao artesanato, ele permanece sendo realizado por mulheres em seus lares. Essa atividade era inclusive incentivada pela Igreja, pois se constituía numa forma pedagógica de aprendizagem dos “papéis femininos”. Inclusive muitas escolas formais tinham o aprendizado em artesanato como parte de seu currículo. Dessa forma, portanto, o domínio dos chamados “trabalhos manuais” era fundamental para o exercício da feminilidade (Silva, 2015a, p.252-253).

No entanto, essa manualidade não serviu somente para a reprodução de papéis sociais ligados à obediência e servidão caracteristicamente esperadas da feminilidade. Trago ao escopo teórico desta pesquisa três artigos que enriquecem as discussões sobre as relações de gênero, classe e raça que entrecruzam a produção do que se convencionou chamar de artesanato e as subversões possíveis a partir da crítica e desobediência ao patriarcado colonial.

Em *El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿Práctica emergente o tradicional?* Rosa Blanca (2014) discute de que modo o bordado surge como uma possibilidade de agir nas frestas e rachaduras do sistema hegemônico de artes, enquanto um processo de subjetivação e autonomia para as mulheres. Ao centralizar a discussão no território latino-americano, naturalmente a autora aponta criticamente a colonialidade nas artes como um fator de marginalização de artes manuais tradicionalmente ligadas aos povos indígenas como a cestaria, a cerâmica e o bordado. Rosa Blanca (2022) também tece uma crítica à Ciência ocidental, fruto da Modernidade, que corrobora processos de divisão sexual do trabalho e reafirma processos de feminização:

A modernidade tecnológica e científica constrói o conhecimento instituindo instâncias isoladas, brancas e higienistas que não dialogam entre si. Nesse sentido, não há dúvida de que a modernidade tecnológica e científica avança às custas de restrições. Ela institui processos de precarização do trabalho, ao mesmo tempo em que produz contextos de feminização de determinadas práticas singulares, segregando-as como artesanais, manuais, de limpeza, de educação e de cuidado (Blanca, 2014, p.22, tradução nossa).

Ao contrário de como tradicionalmente o bordado foi compreendido no mundo ocidental, a autora afirma que essa técnica têxtil para as mulheres indígenas não significava a submissão ao ambiente doméstico, mas a possibilidade de subjetivação. Os motivos presentes nos bordados de suas indumentárias representavam simbolicamente um “cuidado de si” e da comunidade, ao integrar seus sistemas de crenças e conhecimentos ancestrais materializados nas expressões artísticas têxteis.

Podemos observar que, ao bordar para si uma vestimenta, as indígenas da América Latina criam um cuidado de si que incorpora de maneira múltipla as concepções ambientais simbólicas, por meio da presença de seres que mediam forças naturais e de signos que as protegem como indivíduos, mas também aos outros e outras que constituem seu entorno mais imediato. A cosmovisão sobre o cuidado de si e dos outros e outras permite perceber que estamos entrelaçadas em um conjunto de determinações. Não se trata de um conhecimento científico, fragmentado, cristalizado ou especializado, mas de processos de subjetivação que instauram uma cosmogonia e um conhecimento integral (Blanca, 2014, p.24).

O texto de Blanca (2014) nos aponta possíveis caminhos para compreender a marginalização do artesanato não somente a partir das relações de gênero, mas também do

quanto essas relações se entremeiam com a colonialidade do saber (Lander, 2005) e do ser (Maldonado-Torres, 2007).

Em *A criação da feminilidade* de Rozsika Parker (2019), a autora aborda a relação entre arte, artesanato, feminilidade e classe. O artigo traz uma importante construção histórica sobre o bordado, ainda que com enfoque eurocêntrico, e problematizações pertinentes ao constructo das considerações acerca do que é artesanato. Ela parte da conceituação e diferenciação entre feminilidade, ideal feminino e estereótipo feminino para compreensão de como o artesanato é tido naturalmente como parte da feminilidade:

A construção da feminilidade se refere ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é a identidade vivida por mulheres tanto entusiastas quanto resistentes a ela. O ideal feminino é um conceito histórico mutável do que a mulher deve ser, enquanto o estereótipo feminino é a soma de características imputadas às mulheres que servem de modelo e medida para cada preocupação sua (Parker, 2019, p.97).

As considerações de Parker (2019) partem de seu local de origem e, portanto, desconsideram as relações de raça e etnia presentes nas distinções entre arte e artesanato. A autora destaca como o gênero é fundamental nessa separação, tecendo aproximações com as considerações de Linda Nochlin (2001) sobre a arte feita por mulheres, porém, acrescenta dois fatores notáveis ao pensar como o sistema de artes hegemônico inferioriza o trabalho artístico de mulheres: a categoria classe e a naturalização da feminilidade.

Quando mulheres pintam, seu trabalho é classificado de “feminino”, de maneira homogênea — mas é reconhecido como arte. Quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão da feminilidade. E, o que é crucial: é classificado como artesanato. A divisão de formas da arte em uma classificação hierárquica de arte e artesanato costuma ser atribuída a fatores de classe no sistema econômico e social, separando artista de artesão. As belas artes — pintura e escultura — são consideradas o campo apropriado das classes privilegiadas, enquanto o artesanato e outras artes aplicadas — como a carpintaria ou o trabalho com prata — são associados à classe trabalhadora. No entanto, há uma ligação importante entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino/feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu, historicamente, com a emergência de uma separação clara entre arte e artesanato (Parker, 2019, p. 98).

Essas críticas tecidas por Parker, pela primeira vez em 1984, pavimentam um caminho importante ao apontar, ainda que de forma inicial e excludente com a categoria raça, como as categorias gênero e classe se entrecruzam ao interagir diferentes opressões que operam no interior das relações sociais. Expressões artísticas como o bordado, e acrescento a cerâmica, por estarem intimamente ligadas ao ambiente doméstico, são reforçadas como elementos naturais

da feminilidade exercidas por uma habilidade e inclinação das mulheres a tudo que remete ao núcleo familiar e a manutenção do lar.

A hierarquia entre arte e artesanato sugere que arte feita com linha e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos. Mas as diferenças reais entre elas se dão nos termos de onde e por quem são produzidas. O bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, ainda que não só, por homens, na esfera pública, por dinheiro. Desde o fim do século 17 e até o fim do 19, o braço profissional do bordado, diferente do da pintura, estava nas mãos de operárias ou mulheres de uma classe média baixa. É claro que há imensas diferenças entre pintura e bordado, diferentes condições de produção e de recepção. Porém, em vez de se reconhecer que bordado e pintura são, ambos, arte, ainda que diferentes, atribui-se um menor valor artístico ao bordado e ao artesanato associado ao “segundo sexo” ou à classe operária (Parker, 2019, p.97-98).

A autora recorre à literatura feminina de Gabrielle Colette, escritora francesa do início do século XX, para exemplificar a dupla relação do bordado enquanto subjugação e possibilidade de resistência. Colette conta sobre a relação de sua filha Bel-Gazou com o bordado. Por pressão social, a autora decide que seria importante que a menina aprendesse a bordar, no entanto, ela passa a observar a menina absorta em pensamentos entre fios e agulhas, o que lhe causa angústia. Ao contrário da algazarra pueril feita pela menina enquanto lia, desenhava ou pintava; o bordado a envolvia em quietude:

Mas Bel-Gazou fica em silêncio ao bordar, em silêncio por horas a fio, a boca fechada com força, escondendo seus incisivos grandes e afiados, que mordem a carne úmida da fruta como lâminas de uma serra. Ela está em silêncio e — por que não escrever a palavra que me assusta? — está pensando! (Colette, 1955, p.214-215 *apud* Parker, 2019, p.102).

O desconforto de Colette revela não somente a percepção de que a criança está crescendo ao adquirir uma habilidade tão cara da feminilidade, quase como um *rite de passage* que preparava as meninas para o matrimônio. Mas também da relação mais profunda do artesanato como subjetivação e autonomia: “olhos baixos, cabeça pensa, ombros caídos — a posição significa repressão e subjugação, mas o silêncio de quem borda, sua concentração, também sugere autossuficiência, uma certa autonomia” (Parker, 2019, p.102).

Há duas mensagens que ecoam nesses dois artigos supracitados: a expressão simbólica de mulheres tratadas com menosprezo, sendo condicionadas ao lugar de artesanato e a possibilidade de insurgência, subjetivação e transgressão. É como se essas mulheres pegassem a caixa escrita “feminilidade” dada para que pudessem entrar e se acomodar resignadas; mas se recusassem a se asfixiar dentro dessa opressão.

O sentido do bordado tanto como autossuficiência quanto como submissão é a chave para entender a relação das mulheres com a arte. O bordado foi uma fonte de prazer e poder para as mulheres, ainda que indissolúvelmente ligado à sua impotência. A presença e a prática do bordado proporcionam estados de espírito especiais, além de maneiras de se experimentar. Por sua história e associações, o bordado evoca e incute feminilidade em quem borda. Entretanto, também pode levar a mulher a uma conscientização das limitações extraordinárias da feminilidade, oferecendo, por vezes, maneiras de barganhar com elas e, em outras, provocando o desejo de se libertar dessas limitações. (Parker, 2019, p.103).

Em consonância com estas reflexões, Aline Cunha e Edla Eggert (2011) afirmam:

Consideramos que os trabalhos manuais, que tinham por finalidade “segurar” as mulheres, sucumbiram em seus propósitos, pois colocaram as algemas em lugar equivocado. Não eram as mãos que estavam libertando as mulheres, eram as suas múltiplas vozes, e através delas, a possibilidade de articulações com as demais (Cunha; Eggert, 2011, p.67).

Renata Allucci (2019) — em *Una aguja, una lámpara, un telar* — aborda como o bordado se tornou símbolo de resistência e manifestação política feminina na América Latina ao expor três exemplos de Argentina, Colômbia e Chile. As técnicas têxteis como abordamos ao longo desta subseção compartilham certas características com a cerâmica: são ofícios tradicionalmente femininos e transmitidos oralmente de forma matrilinear. Também são técnicas desenvolvidas e praticadas pelos povos indígenas e, portanto, foram aviltadas e menosprezadas pela colonialidade e os valores advindos das Belas Artes eurocêtricas impostas nesse território.

O bordado se tornou uma expressão simbólica de subversão e veículo de resistência ao se encontrar com as Madres de Plaza del Mayo, mães e avós reunidas por uma dor em comum: a falta de filhos e/ ou netos que foram torturados, mortos e desaparecidos pela ditadura argentina. O grupo de mulheres que se reunia na praça homônima realizava uma silenciosa caminhada, mas com significado estridente, denunciavam, ao mesmo tempo, a falta de seus entes desaparecidos e a presença da resistência feminina que não se dobrava à repressão.

Simbolicamente, utilizavam lenços brancos bordados com os nomes e datas de desaparecimento de seus filhos e netos. Os bordados dos lenços também anunciavam os posicionamentos das mulheres frente às tentativas de conciliação do governo argentino, a frase “*Aparición con Vida*” simbolizava: “[...] sinal da oposição dessas mães às exumações e identificações de cadáveres e, também, da indenização paga pelo Estado à família do desaparecido, entendidas como aceitação de uma morte que não teve sua causa investigada em seus culpados punidos.” (Allucci, 2019, p.6).

Figura 13 – Lenço bordado das Madres de Plaza del Mayo



Fonte: García Alfaro (2012).

Em diálogo com Rosa Blanca (2014), ressaltamos a maternidade como uma possibilidade de insurgência e combustível de revolta na resistência ao autoritarismo. Para a autora, durante esses momentos de ditaduras que marcaram de forma sangrenta a História latino-americana do século XX, a maternidade despontou como uma arma em contraposição a sua qualidade de condição de gênero estabelecida pelo patriarcado: “essa maternidade como arma corresponde a uma resignificação de práticas instituídas na modernidade como próprias das mulheres, dentro do sistema sexo/gênero” (Blanca, 2014, p.27).

Figura 14 – Taty Almeida segura o lenço com o nome bordado de seu filho desaparecido



Fonte: Abramovich (2017).

Na década de 1970, as mulheres vítimas da ditadura chilena e suas violações de direitos humanos se reuniam em grupos da Igreja do Vicariato da Solidariedade, que atendiam familiares de presos desaparecidos, familiares de executados políticos e ex-presos políticos em busca de apoio, compreensão e ferramentas para elaborar os lutos. Nesses contextos, os lutos e as lutas se entrelaçam na resistência; o grupo passou a se utilizar da técnica têxtil *arpillera* como forma de expressão simbólica e de lidar com a dor. Essa técnica é construída de forma ancestral, numa tradição popular das bordadeiras de Isla Negra no Chile:

São montadas em panos rústicos provenientes de sacos de farinha ou batatas, geralmente fabricados em cânhamo, linho grosso ou juta, e isso deu o nome a essa expressão artística. Toda a costura é feita à mão e às vezes são adicionados fios de lã ou em crochê para realçar os contornos das figuras. (Allucci, 2019, p.9).

O artesanato possibilitou que as participantes pudessem elaborar a dor a partir da associação entre mulheres, da formação comunitária e da expressão simbólica através do bordado. A possibilidade de aprender um ofício que pode gerar renda também é apontado pela autora, e aqui podemos estabelecer uma relação com as mulheres ceramistas que se utilizam do barro como forma de cura e possibilidade de maior autonomia financeira:

Ofereceu-se a elas um refúgio, um lugar onde pudessem compartilhar suas experiências em comum com outras mulheres. Experiências que logo seriam expressas nos retalhos de tecido que lhes foram fornecidos com o objetivo de

que desenvolvessem um trabalho produtivo que lhes permitisse manter-se ocupadas e, por momentos, esquecer o sofrimento, além de também obter algum dinheiro para suas famílias; um trabalho que poderíamos chamar de sobrevivência emocional e econômica. (MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO, 2012 *apud* Allucci, 2019, p.9, tradução nossa).

Figura 15 – Aquí se tortura / Here they torture (1987), arpillera chilena, sem créditos de autoria



Fonte: Melaugh (s.d).¹⁰

A técnica têxtil das *arpilleras* também foi utilizada por um grupo de mulheres de Mampuján. De acordo com Allucci (2019), as mulheres desse território colombiano encontraram nessa manualidade uma forma de elaborar as violências vividas, principalmente, a partir do deslocamento forçado em março de 2000. Mampuján esteve no centro de violentas disputas entre grupos armados paramilitares/milicianos, guerrilheiros e militares. Após o ataque de um grupo paramilitar que assassinou e torturou 11 camponeses, cerca de 300 famílias foram forçadas a deixarem suas casas e se restabelecerem em um terreno doado pela paróquia local.

Nesse novo local, surge o projeto *Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz*, um grupo de mulheres que se reúne para bordar e lidar com as dores de suas perdas e lutos. “As primeiras tapeçarias que criaram chamaram-se *Día de Llanto e Desplazamiento* e traziam, justamente, as

¹⁰ Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=30> . Acesso em: 25 out. 2025.

imagens e acontecimentos daquele 10 de março. Elas foram uma ferramenta em busca da reconciliação com o passado” (Allucci, 2019, p.7). As peças feitas pelo grupo traziam uma representação, também, do que as mulheres esperavam com a volta a esse território, representando a elaboração do luto e da dor através da esperança e do devir de dias melhores.

Portanto, podemos compreender que, embora o bordado tenha sido inscrito como uma prática ligada aos papéis de gênero femininos estigmatizantes e determinantes, as mulheres no interior de suas lutas individuais e coletivas se apropriam do artesanato, não como um destino de inferioridade, mas como possibilidade de transgressão. Nesse contexto, o artesanato aparece não como uma expressão de inferioridade, mas como uma possibilidade de subjetivação e autonomia com vistas a transgressão e mudança social, tornando expressivo:

O papel fundamental dos movimentos de mulheres como formas alternativas de sobrevivência e resistência ao poder estabelecido, na fecundação de transformações nas relações sociais e nos sujeitos que as protagonizam, como ações motivadas pelas múltiplas desigualdades sociais implicadas por uma certa estratificação social [...] Nesse sentido, esse coletivo de mulheres artesãs têxteis cria estratégias próprias para lutar a favor da justiça social, por meio de um importante trabalho de empoderamento, entendido como o processo de tomada de consciência do poder que as mulheres têm individual e coletivamente, tornando-se agentes de mudança social (Hernández; Berenguel, 2010, p. 41-42 *apud* Allucci, 2019, p.2, tradução nossa).

No que concerne ao Estado autoritário brasileiro, recorro da relação entre as cooperativas e as artesãs e artistas no Vale do Jequitinhonha. Segundo Mattos (2001), durante o período repressivo da ditadura militar houve uma tentativa de estabelecer o que seria uma identidade brasileira, momento em que o Estado estimulou a abertura de cooperativas para organização dos artesãos e a venda de seus produtos. Esse processo não foi, e é, livre de contradições, ao passo que essas instituições trouxeram novas relações de produção e venda, dinâmicas sociais e associativas para a comunidade. Ainda há a relação entre os artistas/artesãos e atravessadores, isto é, pessoas que compram e revendem as peças de arte/artesanato de pessoas dos interiores do Brasil para os grandes centros urbanos.

E, se por um lado, Lalada Dalglisch (2006) relata as benfeitorias da Codevale em relação às vendas das peças e a possibilidade de renda para algumas ceramistas em seus relatos, inclusive o fenômeno de fixação no território de origem, ao contrário do êxodo rural:

O apoio da Codevale, entre outras instituições, que na década de 1970 passou a incentivar a produção artesanal como um meio de sobrevivência — facilitando o escoamento do produto através de feiras e exposições —, impulsionou e divulgou a cerâmica produzida no Vale do Jequitinhonha. Sua ação coincidiu, na época, com a baixa demanda local de cerâmica utilitária, decorrente da procura por produtos industrializados feitos de plástico e alumínio. O conseqüente retorno financeiro trazido pela divulgação do seu produto pela Codevale promoveu um aumento considerável no número de

ceramistas atuantes na região, o que também contribuiu para a fixação de parte da população na zona rural (Dalglish, 2006, p.81).

Por outro lado, Sirlene Giannotti (2023) traz o relato da artista-artesã Maria Lira Marques, que se sentia demasiadamente pressionada à produção de peças que não necessariamente refletiam o que ela gostaria de produzir; seu veio artístico, a genialidade de suas peças, que nem sempre foi compreendida em um contexto do qual se esperava puramente a venda e o retorno financeiro, “[...] ela logo entrou em conflito com a Associação dos Artesãos, que de certo modo ajudou a criar. Porque a administração pela Codevale queria impor ao artesão uma certa produtividade e os preços das peças. E isso Lira Marques não aceitava” (Giannotti, 2023, p.198).

É um aspecto da “tradição de luta das mulheres negras” (Hill Collins, 2019, p.76), a resistência cotidiana como ferramenta de enfrentamento, de contornar as lógicas racistas que teimam em submetê-las à objetificação, ou seja, o processo pelo qual deixa-se de ser sujeito para ser objeto, tendo sua realidade definida pelos outros.

De acordo com Renato Ortiz (1985), as ideologias autoritárias reconhecem o poder cultural e, por isso, há um empenho em desenvolvê-la desde que haja controle e submissão aos valores e à “segurança nacional” paranoide engendrada pelos militares. Para o autor, “Isto significa que o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem, assim, a assumir um caráter sistêmico, centralizadas em torno do Poder Nacional” (Ortiz, 1985, p.83).

O autor faz um resgate histórico que nos auxilia a elucidar o porquê da intervenção estatal nas manifestações tidas como populares no período da ditadura militar. A partir da gestão cultural estatal de 1979, os documentos oficiais relativos à cultura possuíam um particular interesse no “desenvolvimento” comunitário das populações de baixa renda. A Secretaria de Assuntos Culturais se dedicava nesse momento à duas linhas de atuação definidas como institucional e comunitária. A primeira fomentava as ações promovidas pelas instituições governamentais, como grandes eventos, apoio a produções artísticas que corroboravam os valores do golpe e seus interesses de difusão cultural. Enquanto a linha “comunitária”:

se voltaria para as populações de baixa renda; no nível mais imediato ela procuraria garantir um mercado para as produções populares. Um exemplo: criar um mecanismo de distribuição do artesanato popular, assegurando desta forma um nível de subsistência para as camadas populares produtoras. A ação comunitária revela assim um primeiro sentido: trata-se de se transformar em bens rentáveis a produção popular (Ortiz, 1985, p.119).

O autor segue pontuando o que é possível apreender nesse discurso. Superficialmente, é possível compreender que havia um particular interesse em converter as produções populares

em bens comercializáveis. Acrescento que “assegurar um nível de subsistência para as camadas populares produtoras” através da venda de seus produtos, também poderia significar a ausência de comprometimento do Estado com políticas públicas de distribuição de renda e de garantia de renda mínima. Mas, na profundidade desse discurso, havia um entendimento do conceito de comunidade quanto: “à sua qualidade ideológica, seja, o de cultura da pobreza” (Ortiz, 1985, p.119). A oposição entre saber popular e cultura de elite continuam a se perpetuar nessa gestão, acirrando suas fronteiras ao definir a cultura popular como uma cultura de subsistência.

O interesse do Estado em estabelecer uma política cultural comunitária, como definida em seus termos, poderia ainda significar a possibilidade de aproximação ou até mesmo a incorporação das lideranças nas comunidades de base, como forma de enfraquecer as possíveis resistências e oposições ao governo autoritário. Nesse sentido, estar na raiz comunitária seria controlar os processos de associação e privar a autonomia das comunidades de se organizarem e decidirem sobre a gestão de seus próprios bens simbólicos e materiais.

A ênfase dada às populações de baixa renda, à periferia urbana, às populações carentes da área rural, marcam uma vontade política de caráter mais abrangente. Neste sentido, o discurso do secretário de Cultura do Ministério é claro quando considera a ação comunitária uma “opção política”. Devemos lembrar que é durante os anos 70 que a ação da Igreja, e de alguns segmentos de partidos políticos, se estrutura nas periferias como movimentos políticos. O que caracteriza esses movimentos sociais é justamente seu caráter organizativo enquanto Associações de Bairros, Comunidades Eclesiais de Base, movimentos de favelas, etc. Uma política cultural comunitária proporcionaria ao Estado a possibilidade de intervir numa esfera da vida social sem abrir mão de sua política econômica recessiva. A valorização da chamada cultura de subsistência não seria um passo possível nessa direção? (Ortiz, 1985, p.123).

Incluo às reflexões do autor, em que medida a valorização de uma cultura de subsistência prosseguiu marginalizando o artesanato e o determinando como uma produção material desprovida de valor, por ser produzida puramente pela necessidade econômica?

Essas considerações revelam ainda mais uma contradição do trabalho artesanal: produzir pela inspiração, memória, ancestralidade e como expressão simbólica ou produzir para vender? Esse dilema enfrentado por Maria Lira Marques em sua relação com a Codevale (Giannotti, 2023) explicita a oposição entre a necessidade de ganho numa perspectiva institucional, e pessoal, e a expressão artística das artistas/artesãs.

2 A FEIRA É UMA ENCRUZILHADA

O presente capítulo busca apresentar a Feira Beco do Inferno, lócus que permeia a pesquisa, como um movimento social educador que atravessa arte-trabalho-educação nas trajetórias de vida das mulheres ceramistas pesquisadas. Este capítulo também situa o território onde se constrói a pesquisa: a cidade de Sorocaba; o nome vem do tupi-guarani e significa “terra rasgada” pela sua topografia atravessada pelo rio homônimo. É do barro de suas margens que se apresenta a potência desta pesquisa que costura o fazer da cerâmica por mulheres à este território sertanejo.

Por movimento social, inicialmente, parto da definição de Mária da Glória Gohn (2011): “como ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural que viabilizam formas distintas de a população se organizar e expressar suas demandas” (Gohn, 2008 *apud* Gohn, 2011, p.335). Acrescento que há uma intenção reivindicatória que objetiva aspectos de transformação social.

O nome desta seção veio a partir de uma fala da ceramista Caliandra, que se refere ao sentido simbólico das encruzilhadas para as religiões de matriz-africana, e literalmente pela localização da praça:

“A Feira do Beco é uma encruzilhada, literalmente. Porque você vai ver de tudo. Então, tipo, de 11 da manhã até 15h, 16h da tarde, você vai ver muita família, muita criança, muito cachorro; é um público. Passou das 5 horas, aí, você vai ver muito adolescente, muito jovem, muitas pessoas trans, muitas pessoas com vários estilos, de várias subculturas, você vai ver de tudo ali. E aí, passou das 7, 8 horas da noite, aí é outro público de novo. Então, a Feira do Beco é tipo um encontro mesmo. Tem pessoas de todo tipo.”

– Caliandra

Em termos metodológicos, a teoria se entrelaça ao relato de experiência, observação participante e às narrativas das ceramistas entrevistadas. Este capítulo tem como referência principal a dissertação escrita por Vânia Siems (2024) no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar-So: *A Feira do Beco do Inferno entre um evento e um movimento: juventude e organização política na cena cultural de Sorocaba*. A pesquisa aborda o evento como um movimento social educador construído por uma juventude especialmente interessada em galgar espaços numa cidade conservadora e avessa às expressões de minorias sociais.

Desde o início dessa pesquisa, após aprovação no comitê de ética, passei a frequentar as feiras com um caderno de campo. Sou frequentadora assídua e expositora eventual da Feira desde antes desse processo de investigação, mas a partir da construção dessa pesquisa pude experimentar as edições de outras maneiras, mais atenta e afeita aos detalhes. Estive como expositora em duas edições, e como frequentadora em outras três durante o período.

A Feira de Arte Beco do Inferno é uma feira independente que toma a praça Frei Baraúna no centro da cidade de Sorocaba; expressões artísticas e artesanais se esparramam pelas pedras portuguesas, as escadarias do prédio neoclássico abandonado pelo descaso público viram arquibancada para um público que se junta para assistir performances de música, dança e teatro gratuitamente. Uma onda de pessoas escorre pela praça, de acordo com Siems (2024), em torno de três mil pessoas por edição; a diversidade é gritante: crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, famílias, casais, os que estão ali só pelo “rolê” e os que vão para consumir em um respiro fora de uma lógica capitalista predatória.

A praça abriga o prédio onde funcionou uma oficina cultural por vinte e dois anos: a Grande Otelo, que formou inúmeros artistas da cidade de Sorocaba, com cursos gratuitos de diversas expressões artísticas. A relação com o local é contada por Vanessa Soares dos Santos (2019), artista e pesquisadora, também egressa do PPGEd da UFSCar-So que relata como a experiência com aquele espaço considerado por ela como uma “mãe Otelo” preenchia de sentido a existência de jovens que buscavam nas artes possibilidades de reexistência:

Então, saía da escola e, às vezes, ia pra casa almoçar para em seguida já ir à Grande Otelo: lá eu ficava por todo o dia, todos os dias da semana. Logo, aquele lugar se tornou uma segunda casa. Aonde podíamos levar marmita para esquentar, tomar banho no chuveiro do porão, sentar na salinha desocupada e descansar, porque ali fazíamos tudo que o desse e conseguíamos. E lá ficava até fechar, às 22h. Então, íamos sempre em um grande grupo de jovens amigos, aspirantes a artistas, escandalosos para o terminal de ônibus, ansiosos pelo dia seguinte (Santos, 2019, p.40).

Portanto, o lugar possui uma mística para quem se formou entre as colunas alvas do prédio, experienciando o potencial transformador da arte; o trecho evidencia a importância desses espaços para jovens em formação. A primeira edição na praça reforçou a memória e a reivindicação pela retomada do prédio com sua funcionalidade formativa. Antes disso, foram 10 edições na rua Leite Penteado, uma viela conhecida, desde o séc. XVIII, pela alcunha “Beco do Inferno”. Há várias versões inscritas na memória coletiva dos sorocabanos sobre o nome inusitado. Para alguns o nome deriva do calor intenso que fazia na região; para outros foi atribuído, pois excrementos provenientes da cadeia e câmara municipal localizadas nas redondezas eram ali despejados. Ainda, dizem que a rua fazia parte do caminho ao pelourinho;

ou que ao transitar por ela pela noite escura, um transeunte desavisado poderia ser sugado por um alçapão (Siems, 2024).

O evento aparece nos relatos das ceramistas entrevistadas como um momento de afirmação de suas identidades enquanto artistas, de valorização e reconhecimento de seus trabalhos, como afirmam Violeta e Margarida:

“Eu não colocava que eu era artista, que eu era tatuadora, que eu era ceramista. Então, depois da feira, eu acho que... Eu acho que quando você expõe a sua arte assim pra uma feira tão grande, com tantas pessoas, isso muda muito a visão sobre si, né? [...] Eu falei, cara, eu sou boa, eu acho que as pessoas gostam do que eu faço e eu sou artista. Porque eu acho que a validação, queira ou não, é importante. Para as pessoas gostarem do que você grita em existência, né? Tipo, que você coloca ali no mundo, que você tira do seu coração, que você usa todas as suas cores de dentro e bota pra fora. Enfim, aí quando as pessoas compram isso e gostam, acham bonito, ok. Isso é o que eu faço, é o que eu sei fazer. Acho que a Feira me deu isso de mostrar que é isso que eu sei fazer, que não existe outra coisa no mundo que eu faça tão bem quanto isso.”

– Violeta

“Eu acho que foi interessante porque, assim, quando você tá no ateliê, você não sabe o que as pessoas acham do seu trabalho, entendeu? Essa percepção você vai ter quando você se expõe, seja numa loja, né? Seja numa feira. Então, assim, eu senti muito isso. Na verdade, foi um aditivo muito positivo pra mim, porque eu percebi que as pessoas gostavam muito das peças na primeira vez que eu expus. Tinha muita gente, a maioria das pessoas que pararam lá nem conheciam a cerâmica, nem sabiam o que era cerâmica, quando eu falava que era de barro, as pessoas ficavam muito curiosas, nunca tinham visto; ou talvez nunca tinham visto esmaltada, uma cerâmica esmaltada, então foi muito curioso, foi muito legal eu achei muito legal. E isso me deu um gás, assim, pra continuar, sabe?”

– Margarida

A Feira começa cedo para as expositoras/es, as orientações da organização determinam que a montagem comece somente às 9h da manhã, mas antes disso já é possível encontrar movimentação de tendas sendo montadas, cadeiras, mesas e bancos sendo colocados entre a grama e as pedras portuguesas. Não há lugar predeterminado pela organização, por isso, cada

um fica responsável por seu espaço que não pode exceder 3 metros por estande. Em geral, prevalece um clima de solidariedade, com espaços sendo divididos e mesas sendo arrastadas para caber mais uma. Nas últimas edições, grandes tendas coletivas têm sido disponibilizadas para que ninguém fique à mercê do tempo; do sol escaldante que atravessa a tarde ou da garoa incessante que angustia os expositores em domingos chuvosos.

Estar presente nesse momento inicial da feira é contemplar o apoio de familiares que ajudam a carregar todos os aparatos necessários para montagem de um estande, e o clima de ajuda entre as expositoras/es. Sobre isso, Violeta relata o acolhimento que sentiu ao ser ajudada por outra expositora:

“Então chegou no dia da feira e aí comecei a montar as coisas naquela pedra; a barraca horrorosa, mole para montar, meu padraço quebrando a cabeça, todo mundo quebrando a cabeça, só chegava uma moça e me mostrava: assim, eu te ajudo, montei de três pessoas aqui, e tipo, eu falei ok, é um lugar tão acolhedor. Eu já fui acolhida [...]”
– Violeta

Há também breves momentos de rugas e desentendimentos, geralmente, no que diz respeito aos espaços ocupados por cada um, o que também revela uma certa autogestão entre as envolvidas/os que precisam se entender, negociar e entrar em consensos. Até mesmo os momentos de deliberações, debates, embates e disputas nos processos reivindicatórios dentro dos movimentos sociais são situações educativas que formam os envolvidos. Para Hadassa Lucena, João Caramelo e Severino Silva (2019) que pesquisam a Educação Popular construída em movimentos sociais como o Levante Popular da Juventude:

Assim, os movimentos sociais se apresentam, potencialmente, como um importante espaço de educação não formal e informal, em que momentos de debate e reflexão sobre determinadas situações sociais favorecem a construção de conhecimentos teóricos, técnico instrumentais, éticos, além de uma compreensão mais aprofundada de como se estruturam e se organizam politicamente as nossas sociedades. Em síntese, trata-se de contextos em que os que deles participam desenvolvem aprendizagens e constroem saberes a respeito de direitos e se reconhecem enquanto sujeitos de direitos e deveres individuais e coletivos (Lucena; Caramelo; Silva, 2019, p.295).

A organização da Feira é composta principalmente por mulheres que estão sempre caminhando pelo evento, oferecendo suporte, resolvendo conflitos e demandas necessárias. De acordo com Siems (2024), desde 2018, mais de 180 expositoras/es participam por edição, número que tem crescido a cada evento realizado.

A Feira do Beco caminha no limiar e na permeabilidade entre um movimento social e cultural que busca, entre outras motivações, difundir e garantir o acesso às expressões artísticas e culturais múltiplas. Portanto, no âmbito deste texto, compreende-se conceitualmente como cultura, as definições de Marilena Chauí (2008), que explica o percurso do conceito, suas distorções e deturpações ao longo dos séculos. O significado etimológico da palavra remonta ao cultivo e o cuidado: com a terra, com as crianças e com os deuses, de onde advém respectivamente agricultura, puericultura e o culto.

De acordo com a autora: “Como cultivo, a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” (Chauí, 2008, p.55). Este significado foi se perdendo ao longo da história ocidental. Contudo, no século XVIII, o conceito é retomado pelo Iluminismo, mas sendo sinônimo de civilização aos moldes eurocêntricos. O conceito de civilização construído nesse momento é linear, evolutivo, progressivo, tendo como marco zero o homem europeu:

Com o Iluminismo, a cultura é o padrão ou o critério que mede o grau de civilização de uma sociedade. Assim, a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução. No conceito de cultura introduz-se a idéia de tempo, mas de um tempo muito preciso, isto é, scontínuo, linear e evolutivo, de tal modo que, pouco a pouco, cultura torna-se sinônimo de progresso. Avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma civilização (Chauí, 2008, p.55).

Ainda segundo a autora, essa concepção é retomada no século XIX dentro da Antropologia, que passou a definir os povos de acordo com um grau de evolução pautado na ausência ou presença de cultura, isto é, o quanto os povos se assemelhavam econômica e politicamente aos moldes do capitalismo. Se estes povos se organizavam em Estados, possuíam uma economia de mercado e se utilizavam da escrita, esses critérios passaram a definir culturas primitivas ou civilizadas, isto é, capitalistas ou não-capitalistas. A autora traz, então, sua definição de cultura:

[...] como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os

valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a idéia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (Chauí, 2008, p.57).

[...] acrescentando, porém, que há campos culturais diferenciados no interior da sociedade, em decorrência da divisão social das classes e da pluralidade de grupos e movimentos sociais (Chauí, 2008, p.64).

Nessa perspectiva de cultura, a Feira busca demarcar um espaço onde seja possível a expressão cultural de grupos sociais que estão, muitas vezes, a margem do direito de expressar-se, principalmente, se não estão dispostos a participarem ou são considerados inaptos para uma lógica neoliberal de mercantilização da cultura: “Afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe.” (Chauí, 2008, p.66).

Enquanto movimento social educador construído pela juventude, é um evento que semeia processos educativos relevantes, constrói subjetivamente processos de transformação a partir da relação entre as expositoras e expositores, juntamente ao público e ao próprio território do evento.

Os movimentos sociais são espaços marcados por práticas e processos educativos relevantes, pois desempenham um importante papel na constituição de sujeitos sociopolíticos, conscientes de sua história e de seu tempo, que se reconhecem como pertencentes a uma determinada classe social, a uma etnia e a um gênero (Lucena; Caramelo; Silva, 2019, p.292).

Esses aspectos educativos dialógicos que provocam possibilidades de transformação se expressam numa fala de Caliandra:

“Essa Feira do Beco mesmo foi muito importante para mim, porque eu conversei com várias pessoas e teve um rapaz que eu conversei com ele, que eu assumi pra ele, assim, que eu tenho uma dificuldade às vezes de me relacionar com a arte de algumas pessoas, porque eu não entendo. Tipo assim, por que essa pessoa desenha tanto um rato? Tipo assim, na minha cabeça não faz sentido nenhum. Um rato pra mim é um animal asqueroso. Por que que eu vou trazer um rato? Por que que eu vou desenhar um rato? Por que que eu vou desenhar um rato com um celular na mão? Tipo assim, sabe? Aí ele começou a me explicar, por que ele desenhava as coisas que ele desenhava. Daí eu fui entendendo. Daí eu: ah, entendi!”

– Caliandra

Assim, Caliandra passa a compreender a arte sob novas perspectivas a partir do contato com outro expositor, da interação e do diálogo naquele espaço; corroborando uma afirmação

de Gohn (2011) acerca dos movimentos sociais: “Uma das premissas básicas a respeito dos movimentos sociais é: são fontes de inovação e matrizes geradoras de saberes. Entretanto, não se trata de um processo isolado, mas de caráter político-social” (Gohn, 2011, p.333). Destaco que nesse processo narrado pela ceramista, o expositor não é somente um vendedor, mas também um mediador cultural de suas obras.

No que concerne à possibilidade de autonomia financeira e complementação de renda o evento viabiliza ganhos; segundo Siems (2024), citando uma pesquisa realizada pelas organizadoras/es da Feira: “[...] os dados econômicos extraídos desta pesquisa, indicam que a rentabilidade pode chegar a 80% da margem de investimento, garantindo lucros, e que 76% dos expositores contam com a feira como um “respiro” financeiro e suprimento de contas domésticas” (Siems, 2024, p.60). Dado corroborado por Violeta:

“E aí comecei a expor as coisas e tal, mano, eu vendi tudo antes das quatro horas da tarde, todos os meus brinquinhos, no caso, porque minhas cerâmicas, as caras poucas venderam, [...] mas meus brinquinhos acabaram quase todos as quatro horas da tarde, eram umas seis horas da tarde, tinha só uns 2 chaveiros. Então tipo, ver esse processo das pessoas consumindo minha arte, gostando, elogiando, comprando, me seguindo... foi muito gratificante. Nossa, cheguei em casa e chorei muito. Falei, nossa, isso, esse desespero, esse sufoco, essa ansiedade antes e foi tão leve, foi tão gostoso, foi tão divertido.”

– Violeta

Entretanto, observo a partir dos relatos das ceramistas que nem sempre as experiências são de um grande fluxo de venda de objetos utilitários domésticos. Apenas Caliandra e Jasmim afirmaram ter um bom fluxo de vendas das cerâmicas, sem especificar quais eram as peças. Em geral, as ceramistas concordam que há a necessidade de adaptação de seus trabalhos se há como intenção as vendas. Em geral, são citados pequenos objetos ou acessórios como brincos e colares como opções mais vendáveis.

Íris foi a primeira ceramista que encontrei em uma Feira do Beco, no ano de 2022, suas peças com formas de seios e vulvas logo me chamaram a atenção. Ela também encontrou nos colares difusores de óleos essenciais, uma possibilidade de adaptação de seu trabalho para torná-lo mais acessível e, assim, mais vendável.

“Eu falei, meu, é isso, vou fazer os difusores pessoais. E isso é uma coisa pequena, que não vou precisar, sei lá, ter

um ateliê enorme para poder produzir, que são peças menores e está tudo certo. E daí pode ser até algo mais acessível para todo mundo. É um prazer falar: meu, cerâmica é para todo mundo.”

– Íris

Margarida afirma que há pelo menos dois anos produz apenas brincos para as feiras em que participa, além de notar uma facilidade maior na venda desses produtos, cita a facilidade de transportar esses objetos para os eventos. O relato de Angélica concorda com esta percepção:

“Mas, nas feiras, a gente vende mais peças com valor mais acessível. Eu vendo bastante colar, eu vendo brinco, eu vendo incensário, eu vendo quadrinhos. Eu faço muitos quadrinhos de cerâmica. E os quadrinhos saem bem com frases, letras de música, poesia. Essas coisas saem bem. Agora, as peças maiores, eu percebo que elas demoram mais para sair. Até porque tem tanta coisa bonita nas feiras, que as pessoas querem uma coisinha desse artesão, uma coisinha do outro artesão.”

– Angélica

Melissa, ao observar esta tendência, também relata os planos de produzir peças menores para vender com mais facilidade:

“Então, para a próxima feira, que eu fui selecionada em dezembro, eu estava com uns projetos de fazer coisas um pouquinho menores e muito mais focadas. Então, pensando mesmo para a venda, não só no que eu acho bonito, mas pensando pra vender. Então eu pensei em fazer imãs de geladeira, que é uma peça que é pequena e que eu consigo por um preço mais acessível, que eu sei que pra feira faz sentido. Copinhos menores, xicrinhas menores, em que eu consiga por um preço mais ok, que eu sei que a galera está disposta a pagar, porque eu sei que ninguém vai pagar 200 reais uma caneca, entendeu? Na feira, pelo menos.”

– Melissa

Podemos encontrar hipóteses para dificuldade da venda de objetos utilitários na fala de Jasmim, que demonstra a dificuldade de conscientização do público, em geral, sobre o valor simbólico e laboral imbricado no preço material que um objeto artesanal possui em comparação com um objeto produzido em escala industrial:

“E aí, nossa, por que isso aqui é tão caro? É um absurdo de caro, né? Eu compro prato, mas eu compro prato...” E aí eles começam a comparar com coisas de loja, né? Tipo assim. Você fala, cara, mas é totalmente diferente. Então eu acho que o mais difícil é, tipo assim, como que você educa, né? Tipo assim, as pessoas entenderem o valor de um negócio que é artesanal, quanto tempo que leva. Assim, as meninas que fazem aula comigo, elas falam: agora eu valorizo, porque eu sei o quanto de trabalho que dá.”

– Jasmim

A conscientização desse valor na perspectiva da ceramista passa pelo processo educativo de fazer com as próprias mãos. Dália também cita como essa perspectiva é subvertida por suas alunas quando elas passam a compreender o processo moroso e exigente de produção envolvido na transformação do barro em cerâmica.

Este ponto da pesquisa me leva a reflexões sobre a desconexão causada pela consolidação do sistema de produção capitalista. No capítulo anterior, citamos o processo de transição das formas de produção artesanal para o industrial, e os reflexos advindos dessa mudança no âmbito das relações de gênero que permeiam o artesanato. Além disso, há também um afastamento do consumidor das etapas de produção; assim como a possibilidade de consumir excessivamente, já que é possível comprar, acumular e descartar com maior facilidade, fazendo com que os objetos tenham menor valor simbólico. A indução ao consumismo despojado de crítica pode tornar a compra de uma grande quantidade de itens industriais mais atraente que a de poucos itens artesanais.

2.1 Uma feira construída por muitas mulheres em movimento

Uma observação anotada em meu caderno de campo; na leitura do trabalho de Vânia Siems (2024) e um vislumbre através da fala da ceramista Caliandra: as mulheres constroem a feira. Escrevo sobre a gentileza e a prontidão em resolver conflitos de uma organizadora do evento, rapidamente me dou conta do protagonismo das mulheres na organização das feiras; são elas que circulam “pra lá e pra cá” com crachás no pescoço, atentas às demandas das/os expositoras/es. A Associação Cultural de Fomento à Arte e Memória de Sorocaba e Região que se responsabiliza pela existência da Feira, tem oito membros diretores: sete mulheres e apenas um homem (Siems, 2024). A fala de Caliandra nos revela como o evento está intrinsecamente ligado às mulheres, tanto como um espaço de protagonismo feminino, quanto de pertencimento:

“Então, eu acho que a Feira do Beco também é isso. É um momento de validar essas mulheres, né, de elas estarem à frente, de elas terem um protagonismo, né, tipo assim, a maioria das expositoras são mulheres ali, eu percebo, né, tipo assim, tem um ou outro homem, mas a maioria são mulheres, então eu acho que isso é um movimento muito lindo, e é muito mais do que um discurso, não, é algo na prática. Eu tenho certeza que se alguma mulher, em algum momento, por um azar, sofrer alguma situação de violência ali, todo mundo vai se mobilizar em relação a isso. É um lugar que a gente se sente protegida, literalmente, sabe? E é algo que não é algo que a gente fala, mas é algo que a gente sente no olhar das pessoas, na forma como o nosso corpo se comporta umas com as outras, assim, sabe?”

– Caliandra

Ao perscrutar os dados quantitativos levantados pela organização da Feira, Siems (2024) identifica que 85% dos expositores são mulheres. Há também uma preocupação com as mulheres mães, é possível ser isenta da taxa de participação quando se é “mãe-solo”, compreendendo que este também é um grupo de minoria social. Durante a pandemia da COVID-19, esta preocupação prevaleceu, em ações que tentavam mitigar as dificuldades atravessadas pelas mulheres brasileiras durante os anos pandêmicos e da política genocida do ex-presidente Jair Bolsonaro¹¹:

Em 2021, foi lançada uma iniciativa online para celebrar o Dia das Mães, denominada "Mães do Beco". Durante os dias 2 a 9 de maio, foram realizadas oito transmissões ao vivo, popularmente conhecidas como "lives". Nestas transmissões, os artistas tiveram a oportunidade de exibir suas obras, compartilhar suas habilidades e, ao término, promoveram sorteios de produtos (Siems, 2024, p.61).

Há uma notória preocupação com a inclusão de crianças e suas famílias; o espaço conta com uma área educativa para as crianças; em cada edição há um espaço para brincar coletivamente, com oficinas, como modelagem de argila, pintura com pigmentos naturais e confecção de colares com ervas aromáticas, por exemplo.

Na Feira, é nítida a presença de mulheres em movimento: “que não se localizam e não são localizadas” (Auad; Lahni, 2021, p.2). Daniela Auad e Claudia Lahni (2021) definem que essas mulheres não cabem nos espaços tradicionalmente atribuídos a elas, deslocando-se pela

¹¹A pandemia de Covid-19 que acometeu ao mundo todo, no fim do ano de 2019, no Brasil foi marcada pela falta de ação e negligência do então presidente Jair Bolsonaro. O negacionismo científico marcou as decisões do ex-presidente a partir do desestímulo ao uso de máscaras, o endossamento à prescrição de remédios sem evidência científica como a hidroxicloroquina e a ivermectina, os discursos anti-vacinas e a demora na compra de imunizantes que deixaram mais de 700 mil mortos.

não-conformidade, e assim vão se esparramando e construindo possibilidades outras em diferentes espacialidades. As autoras definem a semântica deste localizar e de sua negação:

[...] nesse sentido, que vai ao encontro da abordagem do presente texto, localizar seria, de todo modo, restringir, limitar e até interditar. Não localizar, na esteira do que formula a teoria ora afirmada, e no que diz o dicionário, permite deslocamentos, expansões, alongamentos e distensões, em uma dinâmica ideia de movimento, este tão necessário para o que é percebido também como desenvolvimento (Auad; Lahni, 2021, p.2).

Há uma presença massiva de mulheres ocupando diversos espaços, inclusive aqueles historicamente atribuídos ou majoritariamente exercidos por homens. Na Feira elas são DJs, produtoras, musicistas, dançarinas, educadoras, grafiteiras, artesãs, artistas, empreendedoras no ramo de alimentação; para onde se olhe na Feira é possível ver mulheres trabalhando.

Na barraca crochutando; vendendo plantas com as mãos sujas de terra; rindo com suas amigas; ensinando como fazer colagens; com mãos firmes fazendo massoterapia; amamentando seu bebê; conversando sobre incensos e ervas naturais; beijando sua amada; fritando acarajé; discotecando; fazendo passinho e dançando funk. As mulheres aqui estão em movimento (Caderno de campo).

A discotecagem é uma expressão da cultura negra estadunidense, os/as DJs fazem parte da cultura do *hip-hop* construída pela comunidade negra e latina de Nova Iorque. Embora seja uma cena muito dominada por homens, aqui no Brasil, em pelo menos quatro edições da Feira em que estive, foram mulheres negras que comandaram a pista. O *Baile do Beco*, após às 18h, quando já escureceu e as luzes da praça se acendem, é sempre um momento catártico para a juventude que permanece ali até este horário. Sobre a música criada pelo povo negro, Patricia Hill Collins (2019) utiliza Angela Davis para refletir:

Davis afirma que o grupo dominante não conseguiu captar a função social da música em geral, principalmente o papel central que a música desempenhava em todos os aspectos da vida na sociedade da África Ocidental. Assim, “o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade”. Spirituals, blues, jazz, rhythm and blues e *hip-hop* progressista fazem parte de um “continuum de lutas”, que é “estético e político ao mesmo tempo” (Hill Collins, 2019, p.212).

Registro em meu caderno de campo a percepção da importância deste momento de lazer gratuito para juventude como uma forma de acesso cultural:

Ver as pessoas dançando em um *front* sempre me dá uma pulsão de vida. Há uma beleza na simbiose de corpos que parecem um ecossistema interdependente: o rebolar, as mãos para cima, a sarrada, o passinho. Os corpos que se juntam e se repelem, rodopiam, se beijam, vão para cima e para baixo. Mas o mais bonito ainda é ver tudo isso acontecer em uma praça pública, em um evento gratuito, em uma poética carnavalesca de tomar a rua

para a festa. Festejar na rua é um projeto decolonial de reencantamento do mundo (Caderno de campo).

Como expressão dos aspectos educativos, em cada edição há geralmente uma oficina ou roda de conversa acontecendo. Na edição de dezembro de 2024, participei da Oficina de Cartazes com uma educadora e artista grafiteira da cidade; sua arte é reivindicatória, há lambes¹² espalhados pela cidade em defesa do Rio Sorocaba, convidando as pessoas à “falar que ama” e a saírem das telas dos celulares, por exemplo. A vivência aconteceu na parte arborizada da praça, junto ao espaço para as crianças; sentamos às mesas dispostas embaixo de uma tenda, nessa edição choveu sem trégua durante o dia.

A educadora havia preparado previamente cartazes com papel reciclado de livros descartados e tinta acrílica, técnica que incorporei às minhas práticas artísticas após essa experiência. Os materiais foram dispostos nas mesas: *sprays* e potes de tinta, cola, tesoura, canetas, lápis e revistas. Foi um momento de exploração criativa e de experiência artística, inspiradas pela artista que mediava a oficina, muitas de nós, participantes, nos engajamos em produzir cartazes de cunho político.

Há uma mística no evento, própria de uma certa transgressão e de um certo desvio das normatividades, Siems (2024) aponta como um fruto da juventude que a constitui, e recorre à Angelina Peralva (1997) para definir o desvio inerente à experiência juvenil:

Não por acaso, parte considerável da sociologia da juventude constituir-se-á então como uma sociologia do desvio: jovem é aquilo ou aquele que se integra mal, que resiste à ação socializadora, que se desvia em relação a um certo padrão normativo. Se as formas do desvio variam, em função de níveis distintos de estratificação social e cultural, o desvio enquanto tal, ainda que não sempre em suas modalidades extremas, é inerente à experiência juvenil, conforme propôs David Matza (1961), em sua análise das tradições ocultas da juventude (Peralva, 1997, p.6 *apud* Siems, 2024, p.97).

Uma frase no texto de Peralva (1997) parece definir de forma precisa como o contexto da arte de rua em sua subversão marginal pôde proporcionar um momento potencialmente educativo, assim como os lambe-lambes que a artista produz: “A juventude não é apenas vigiada e desviante: sua marginalidade inova e transforma” (Perrot, 1986 *apud* Peralva, 1997, p.20). Definimos essa mística como ela é compreendida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), onde este conceito é utilizado na Educação do Campo; segundo Ademar Bogo (1999) pode ser conceitualizada como um mistério, uma força que impele os militantes a seguirem em suas causas, um movimento de esperança que os mantém firmes em seu caminhar.

¹² Lambe-lambe é uma expressão artística típica das artes de rua que consiste em colar cartazes pelos muros da cidade.

Nos processos de Educação do Campo, pode ser despertada, por exemplo, pela leitura de uma poesia, pela contação de memórias e histórias de luta, pelo entoar de uma canção ou pela encenação teatral.

Todas essas experiências da Feira ocorrem em um cenário de dificuldades causadas pelo poder público, inúmeros entraves foram colocados para que as feiras não aconteçam, exigências e burocracias que precisaram ser cumpridas para que uma vez a cada dois ou três meses, um evento gratuito e acessível possa ocorrer.

Sorocaba, no momento de realização desta pesquisa, é uma cidade governada por um prefeito que se elegeu vereador anteriormente sob a denominação de “Missionário” neopentecostal, sua imagem associada estrategicamente à de um autodenominado apóstolo televangelista.

Em 2022, uma Comissão da Câmara de Vereadores vetou a Feira do Beco do Inferno de compor o calendário oficial da cidade; como motivo do veto: o nome que o evento carrega. Conforme os vereadores que compunham tal comissão, a nomenclatura fere a Constituição Federal que em sua introdução recorre à proteção de Deus para orientar todo o sistema jurídico. Tanto a vereadora autora do projeto de inclusão do evento, quanto a organizadora apontaram a decisão como uma forma de perseguição política contra um evento dessa natureza (Comissão Da Câmara Veta..., 2022).

Portanto, o evento acontece apesar de uma série de barreiras erigidas pelo poder público, pelo descaso ou como perseguição. Na dissertação de Siems (2024), a autora se demora em explicar o contexto político que a Feira atravessa, traz historicamente as nuances do município e a má gestão cultural que o/nos acomete.

No entanto, compreendemos que esse evento não faz parte dessa Sorocaba com suas narrativas “oficiais” de Baltazar Fernandes, tropeirismo e das fábricas construídas na Manchester Paulista. A Feira do Beco do Inferno faz parte de uma Sorocaba erguida em cima dos caminhos ancestrais da Rota do Peabiru; das rezas, benzimentos e conhecimentos afro-diaspóricos de João de Camargo; dos anarquistas que viviam no Além Ponte e da coragem da operária Salvadora Lopes. O evento se configura como um movimento social plural, reivindicatório, educativo e transgressor; como estabelece Gohn (2011) sobre as características dos movimentos sociais na atualidade:

Hoje em dia, suas ações são pela sustentabilidade, e não apenas autodesenvolvimento. Lutam contra a exclusão, por novas culturas políticas de inclusão. Lutam pelo reconhecimento da diversidade cultural. Questões como a diferença e a multiculturalidade têm sido incorporadas para a construção da própria identidade dos movimentos. Há neles uma ressignificação dos ideais clássicos de igualdade, fraternidade e liberdade. A

igualdade é ressignificada com a tematização da justiça social; a fraternidade se retraduz em solidariedade; a liberdade associa-se ao princípio da autonomia - da constituição do sujeito, não individual, mas autonomia de inserção na sociedade, de inclusão social, de autodeterminação com soberania (Gohn, 2011, p.336-337).

Portanto, este capítulo busca evidenciar a importância da Feira, não somente na trajetória das mulheres ceramistas entrevistadas, mas também pelo seu potencial enquanto movimento social educador. O evento reúne reivindicações, lutas individuais e coletivas, reafirma identidades e proporciona um espaço seguro para a reexistência de artistas e artesãos.

3 VIVER DE CERÂMICA

Este capítulo traz discussões que circundam o “viver de cerâmica”, tal expressão é utilizada pelas ceramistas em um contexto em que a cerâmica é a principal fonte de renda das entrevistadas. Portanto, discutiremos aspectos da categoria trabalho, apresentando reflexões sobre trabalho produtivo e reprodutivo, economia do cuidado, transição de carreira; assim como um panorama do mercado de trabalho para as mulheres com base em dados quantitativos e referenciais teóricos.

Porém, não compreendemos este “viver” apenas ligado às questões materiais de obtenção de renda, dessa forma, também discutiremos como a cerâmica preenche de sentido a vida das ceramistas em diferentes campos, como um processo de subjetivação e autonomia. De diferentes formas, a cerâmica aparece como uma possibilidade de reexistência. Também será exposto ao longo desta seção as experiências de ceramistas que conseguem ter a cerâmica como renda principal, porém isso não acontece a partir da venda de peças. O ensino é distintivo nas trajetórias de mulheres que “vivem de cerâmica”, onde será possível traçar uma conexão com o último capítulo *Educar Através do Barro*.

Assim, o início do capítulo aborda aspectos do mercado de trabalho numa perspectiva feminista para podermos compreender o movimento de busca por alternativas aos empregos tradicionais; são apresentados dados e considerações teóricas sobre o tema. Ao fim do capítulo, a subseção “*A Arte Salva, o Barro Cura*” ressalta as possibilidades não somente de viver, mas de vicejar através do barro, quando é possível obter bem-estar e satisfação pessoal através desta prática. O nome desta subseção vem de uma placa produzida por Caliandra, que me presenteou em um de nossos encontros.

Ressalta-se que na construção histórica do trabalho feminino é comum haver equívocos quanto à entrada das mulheres no mercado de trabalho. Alguns marcos históricos como a Revolução Industrial e as Grandes Guerras costumam ser associados ao início do trabalho feminino. No entanto, compreendemos que as mulheres sempre trabalharam, em diferentes configurações sociais de trabalhos reprodutivos e produtivos. Inclusive através da violência e coerção, como as mulheres negras e indígenas escravizadas.

O trabalho ainda persiste como um desafio para as mulheres, principalmente para mulheres racializadas e LBT+. A disparidade salarial permanece e a ocupação dos cargos de liderança é escassa, ainda que essa pauta, em determinados momentos seja tangenciada por uma lógica neoliberal, também cabe a nós abordá-la, afinal a feminização da pobreza é um assunto que deve ser cada vez mais discutido a fim de ser combatido.

Um dos maiores desafios no que concerne ao trabalho para as mulheres é a conciliação com o lar: a família, as demandas do trabalho doméstico e da maternidade. Helena Hirata (2015) aponta a indissociabilidade entre a divisão sexual do trabalho, do poder e do saber. A divisão sexual do trabalho de cuidado é um pilar nas discussões sobre o trabalho feminino, isto porque ele persiste não como o trabalho numa perspectiva de manutenção da vida, mas como sobrecarga mental e física para as mulheres trabalhadoras. Principalmente, quando se olha para quem são as mulheres que exercem o trabalho de cuidado remunerado, as relações de raça/etnia e classe passam a definir quais tipos de trabalho são frequentemente atribuídos às quais mulheres.

A pesquisa sobre o Uso do Tempo (PNAD/IBGE) citada pela autora supracitada, mostra que ao trabalho doméstico, as mulheres despendiam em torno de 26,6 horas de sua semana, enquanto os homens em torno de 10,5 horas. Somando a carga horária de trabalho remunerado e doméstico, as mulheres trabalhavam mais de 57 horas semanais, enquanto os homens em torno de 50. Ao saírem para empregos remunerados, as mulheres não se libertaram do trabalho doméstico e de cuidado, ao invés disso somaram mais responsabilidades e aumentaram a carga horária de trabalho.

Em *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, a autora Silvia Federici (2018) faz uma reconstituição histórica de como o trabalho doméstico foi abordado ao longo do tempo por algumas feministas, reconfigurando inclusive as compreensões sobre o trabalho remunerado na atualidade, que já não pode mais ser interpretado como uma chave para liberdade *per se*, embora a emancipação financeira seja de suma importância para a autonomia das mulheres:

Atualmente, sobretudo entre mulheres mais jovens, essa problemática pode parecer ultrapassada, porque elas têm uma possibilidade maior de escapar desse trabalho quando são mais novas. Inclusive, em comparação com a minha geração, as jovens mulheres de hoje têm maior autonomia e independência com relação aos homens. No entanto, o trabalho doméstico não desapareceu, e sua desvalorização — financeira e de outros tipos — continua a ser um problema para muitas de nós, seja ele remunerado ou não. Ademais, depois de quatro décadas com mulheres trabalhando fora de casa em regime de tempo integral, não se pode sustentar o pressuposto das feministas da década de 1970 de que o trabalho assalariado seria um caminho para a "libertação" (Federici, 2018, p.27).

De acordo com Valeria Esquivel (2011a), as origens conceituais do termo “economia do cuidado” remontam aos debates feministas sobre trabalho doméstico nos anos 1970; quando se buscava expor a relação entre o capitalismo e a divisão sexual do trabalho. Segundo a autora, nesse momento o centro dessas discussões circundava as relações entre homens e mulheres

dentro de casamentos heterossexuais e as disparidades de gênero no que concerne a divisão do trabalho doméstico.

Também compreende as discussões sobre o “trabalho reprodutivo”, que pode ser compreendido como a reprodução da força de trabalho para o capitalismo. Às mulheres cabe parir e criar as crianças que formarão os futuros trabalhadores/as que mantêm as engrenagens capitalistas funcionando. Nesta perspectiva, o sistema econômico se mantém graças ao trabalho doméstico — que inclui o cuidado — invisibilizado que sustenta a vida.

Assim, “o “trabalho de cuidado” é definido como as “atividades que se realizam e as relações que se estabelecem para satisfazer as necessidades materiais e emocionais de crianças e adultos dependentes” (Daly; Lewis, 2000, p.285 *apud* Esquivel, 2011, p.13, tradução nossa). Para a autora, o trabalho de cuidado e o trabalho doméstico se interseccionam, o segundo como uma condição prévia e indireta para que o primeiro ocorra, ambos estão imbricados em uma relação de codependência para produção de bem-estar de crianças e adultos dependentes.

Helena Hirata (2015) corrobora essa definição e aponta a tendência de confundirem trabalho doméstico e de cuidado como gestos de “amor” feminino. A romantização da maternidade, mediante discursos maternalistas — sobretudo cristãos — que essencializam e naturalizam esse papel social, reforçam esse discurso. A sobrecarga feminina é, então, compreendida como um sacrifício maternal natural e impossível de ser dissociado da experiência da maternidade: “Sendo a forma privilegiada de expressão do amor na esfera dita “privada”, os gestos repetitivos e os atos cotidianos de manutenção do lar e da educação dos filhos são atribuídos exclusivamente às mulheres. Os homens podem legitimamente pretender escapar deles” (Hirata; Zarifian, 2009, p.253).

Ainda, expressa questões interseccionais que circundam o trabalho de cuidado quando este se torna mercantilizado como resposta à entrada em massa das mulheres no mercado de trabalho. O modelo de delegação das tarefas domésticas tem se tornado “tendencialmente hegemônico”, e evidencia as desigualdades de raça/etnia e classe, nas experiências das mulheres: “O trabalho do *care* (cuidado) é exemplar das desigualdades imbricadas de gênero, de classe e de raça, pois as cuidadoras são majoritariamente mulheres, pobres, negras, muitas vezes imigrantes (migração interna ou externa)” (Hirata, 2015, p.9).

Nos últimos anos, segundo Alma Espino (2010) e Valeria Esquivel (2011), os debates sobre a economia do cuidado na América Latina têm tentado avançar no sentido de garantias de políticas públicas que levem em consideração as relações de gênero entrelaçadas à categoria de cuidado. As autoras apontam dois caminhos principais que têm sido defendidos pelas feministas. O primeiro diz respeito à remuneração do trabalho doméstico e do cuidado; são

reivindicações de uma renda mínima para as mulheres que exercem tais funções em seus próprios lares. E a segunda reivindicação é a do empoderamento feminino para o exercício de funções que não estejam atreladas ao lar; que o trabalho doméstico e de cuidado seja socializado, dividido entre redes de apoio e aparelhos estatais. Esses caminhos não são excludentes e podem, inclusive, gerar confluências na garantia de autonomia de escolhas e direitos básicos para as mulheres.

Neste caminho, a autora Silvia Federici (2018) discorre sobre a organização *International Wages for Housework Campaign*, que passou a compor ativamente em 1972, onde reivindicava a remuneração do trabalho doméstico como forma de mitigar as desigualdades de gênero. Salienta que, em sua visão, a remuneração do trabalho doméstico é sobretudo um dever do Estado enquanto um representante dos interesses capitalistas, pois quem mais se beneficia do trabalho não-remunerado das mulheres é o sistema econômico vigente:

Finalmente, também víamos a WfH como revolucionária porque ela colocou um fim à naturalização do trabalho doméstico, desconstruindo o mito de que se trata de "trabalho feminino", e porque, em vez de batalhar por mais trabalho, exigíamos que as mulheres fossem pagas pelo trabalho que já exerciam. [...] Além disso, reivindicamos que esses salários fossem pagos não pelos maridos, mas pelo Estado, como representante do capital coletivo — o verdadeiro "Homem" que se beneficia do trabalho doméstico (Federici, 2018, p.27).

Concordamos com a reflexão da autora sobre o benefício que o Estado recebe a partir do trabalho doméstico. Apesar disso, acreditamos que os homens, como indivíduos e como grupo populacional privilegiado em razão de seu sexo e em decorrência das relações de gênero vigentes, também se beneficiam do trabalho doméstico não-remunerado e exercido por mulheres, suas mães, irmãs, esposas e filhas. De modo usual, comum e recorrente, essas mulheres, no desempenho de seus variados papéis e identidades sociais, são colocadas em condições de desigualdade nas mais variadas searas sociais. Nessas relações, são atribuídas hierarquias às diferenças de gênero, de raça, de classe social de geração, de orientação sexual. Esse estado de coisas naturaliza uma série de processos, construções e relações sociais, erigidas a partir de subordinações que fazem entrelaçar categorias, de modo que as interseccionalidades entre elas se colocam como sistemas de poder cujas alquimias resultam na transversalidade das diferenças hierarquizadas, de modo a consubstanciar desigualdades, desde as estruturas das relações sociais, até as subjetividades das identidades dos grupos e dos indivíduos.

Um exemplo dos processos aqui analisados é a economia do cuidado, que rompe as paredes do lar e passa a organizar o todo social. A construção histórica do cuidado atrelado ao gênero feminino, edificado por uma certa naturalização das inclinações da mulher ao maternalismo, ao afeto e ao cuidado, faz com que certas profissões também sejam impelidas às

mulheres, em uma segregação ocupacional definida pelo gênero. Como a feminização do trabalho docente, saúde e trabalho doméstico remunerado, que conseqüentemente são desvalorizados socialmente e possuem remunerações menores, adicionando ainda relações de classe e raça no desempenho dessas funções (Esquivel, 2011).

Patricia Hill Collins (2019) traça um paralelo entre o trabalho outrora realizado pela figura da *mammy*, a mulher negra escravizada que cuidava dos filhos de seus senhores, educava, alimentava, limpava e servia, e os trabalhos atribuídos às mulheres negras atualmente, que mesmo quando não exercem trabalho doméstico remunerado ocupam posições que reproduzem suas estruturas:

O trabalho realizado por mulheres negras pobres se assemelha às tarefas há muito associadas ao serviço doméstico. No passado, o serviço doméstico era confinado às residências particulares. Hoje, ao contrário, os trabalhos ligados à cozinha, limpeza, enfermagem e cuidado de crianças viraram rotina e foram descentralizados em uma série de restaurantes de fast-food, serviços de limpeza, creches e outros do setor de serviços. As mulheres negras exercem trabalho semelhante, mas em ambiente diferente. O local pode ter mudado, mas o tipo de trabalho não. Além disso, o tratamento dispensado às mulheres negras se assemelha às relações interpessoais de dominação remanescentes do trabalho doméstico (Hill Collins, 2019, p.136).

A autora vai chamar de um processo de *mammyficação* das profissões. A imagem de controle da *mammy* passa a definir então os trabalhos relegados às mulheres negras atualmente.

Hoje, ainda que a imagem da *mammy* seja cada vez mais atenuada à medida que as mulheres negras passam a ocupar cargos melhores, persiste o modelo de exploração econômica em que as mulheres negras estadunidenses ganham menos pelo mesmo trabalho ou trabalham duas vezes mais por uma remuneração equivalente (Hill Collins, 2019, p.158).

O trabalho doméstico não-remunerado para as mulheres negras também possui outras nuances; a possibilidade de dedicar-se à própria família quando historicamente foram forçadas a dedicar-se às famílias brancas, também pode fazê-lo ser compreendido, de acordo com Patricia Hill Collins como “simultaneamente limitador e empoderador” (Collins, 2019, p.110).

Sobre a segregação ocupacional por gênero, Alma Espino (2010) define ainda em vertical e horizontal:

A segregação ocupacional por sexo¹³ [gênero] se define como a concentração das mulheres em um número reduzido de ocupações, a existência de ocupações predominantemente femininas ou masculinas, e a primazia dos homens nas posições mais altas hierárquicas dentro de uma mesma ocupação. A maneira em que se distribuem homens e mulheres em diferentes ocupações se denomina segregação horizontal, enquanto a distribuição por níveis hierárquicos dentro de uma ocupação se denomina segregação vertical. Estas

¹³ A autora utiliza a palavra sexo, no entanto, compreendemos no interior deste texto, que a palavra “gênero” se mostra mais adequada para exemplificar tais divisões e segregações.

formas de segregação dão lugar à existência de cargos “femininos” e constituem uma base importante para a diferença de rendimentos entre homens e mulheres, reforçando a desvalorização das atividades consideradas femininas e negando o acesso das mulheres aos cargos reservados aos homens (Espino, 2010, p.19).

Esta construção cultural de definição das atividades laborais segregadas por gênero masculino ou feminino é chamada por Danièle Kergoat, e abordado juntamente de Helena Hirata (2007), como o “princípio da separação”:

O princípio de separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio hierárquico (um trabalho de homem “vale” mais que um trabalho de mulher). Esses princípios são válidos para todas as sociedades conhecidas, no tempo e no espaço. Podem ser aplicados mediante um processo específico de legitimação, a ideologia naturalista. Esta rebaixa o gênero ao sexo biológico, reduz as práticas sociais a “papéis sociais” sexuados que remetem ao destino natural da espécie (Hirata; Kergoat, 2007, p.599).

As autoras, portanto, definem um fenômeno do mercado de trabalho que contribui diretamente para a “feminização da pobreza”. Nesta perspectiva, as mulheres não possuem menores salários apenas pela disparidade salarial, mas também porque são socializadas sob as forças do patriarcado estruturalmente racista que as jogam ao exercício de profissões menos remuneradas. Ou ainda, são profissões menos remuneradas justamente por serem exercidas majoritariamente por mulheres. Dados apresentados pelo Ministério do Trabalho corroboram os apontamentos das autoras:

No que se refere à ocupação, o mercado de trabalho brasileiro é marcado por forte segregação entre homens e mulheres, o que explica em parte a desigualdade de gênero. [...] As mulheres são maioria nas áreas de cuidados (73,8%), que incluem ocupações na educação, saúde e bem-estar e serviços. Mulheres também estão sobrerrepresentadas nas humanidades, artes e ciências sociais (54,1%), bem como nos negócios e administração (52,1%). Contudo, nas áreas conhecidas como “STEM”, que compreendem as ciências naturais, tecnologia, engenharia e matemática, as mulheres representam apenas 26,3% do total de vínculos formais. As áreas de tecnologia e engenharia, mais especificamente, são as em que há a menor participação feminina, 23,2% e 25,2%, respectivamente. No entanto, estas são as áreas que apresentam maiores salários entre os grupos analisados (BRASIL, 2025, p.9).

Ressalta-se que os dados apresentados neste boletim do Governo Federal, embora atualizados, não evidenciam relações interseccionais de gênero e raça. Compreendemos a importância de analisar dados interseccionais, para não corroborar discursos rasos ou homogeneizantes sobre as existências das mulheres.

O cenário de “feminização da pobreza” é ainda mais opressor quando olhamos para as mulheres negras, ao considerarmos a divisão racial do trabalho, apontada por Leonardo Alves (2022) como parte do racismo estrutural que insere a população negra em trabalhos

precarizados, informais e mal remunerados. Esta divisão é fruto do colonialismo; a gênese da divisão racial do trabalho é o escravismo, embora tenha se desenvolvido e intensificado a partir do pós-abolição e da consolidação do trabalho assalariado no Brasil.

Sobre o pós-abolição, Lélia González (2020) escreve ao jornal *Mulherio* no ensaio *e a trabalhadora negra, cumé que fica?*:

Enquanto trabalhadora superexplorada de hoje, a mulher negra se sente com todo o direito de perguntar: “Afinal que abolição foi essa que, 94 anos depois de ter acontecido, a gente continua praticamente na mesma situação?” Na verdade, o 13 de maio de 1988 trouxe benefícios para todo mundo, menos para a massa trabalhadora negra. Com ele se iniciava o processo da marginalização das trabalhadoras e trabalhadores negros. Até aquela data elas e eles haviam sido considerados bons para o trabalho escravo. A partir de então passaram a ser considerados ruins, incapazes para o trabalho livre. Pois é... (Gonzalez, 2020, p.218).

Ainda segundo o autor Leonardo Alves (2022), entre o final do século XIX e início do XX, difundiu-se uma ideia de desracialização da população brasileira, ou da conciliação entre as raças; o mito da democracia racial, portanto, reforçava uma suposta não-racialização que acirrava as exclusões, as desigualdades e violências. Outro fator de exclusão da população negra do mercado de trabalho assalariado foi a política de imigração, a Europa neste momento contava com um grande contingente populacional já inserido aos modos de produção capitalista industrial.

Portanto, acentuou-se o discurso racista de inaptidão da população negra ao trabalho assalariado industrial em comparação aos imigrantes europeus. A falácia racista de desqualificação dos negros para o mercado de trabalho assalariado, então, pavimentava o caminho da marginalização e da exclusão que constrói o cenário laboral contemporâneo agravado pela entrada do capital estrangeiro e pela ditadura militar.

O autor cita, portanto, a percepção de Lélia González sobre o mercado de trabalho brasileiro na década de 1980:

Gonzalez (1982) observou que a construção civil e a prestação de serviços, como os serviços de limpeza urbana, serviços domésticos, correios, segurança, transporte público urbano, dentre outros, se tornaram grandes escoadouros para a inserção das(os) trabalhadoras(es) negras(os), pois se tratava de ocupações que não exigiam qualificação educacional e profissional. Compreende-se que essa ofensiva do capital estrangeiro e a ditadura instaurada no Brasil contribuíram fortemente para aprofundar a divisão racial do trabalho contra a população negra (Alves, 2022, p.217).

Lélia Gonzalez (2020) sobre a situação da trabalhadora negra, na década de 1980, observa que elas trabalhavam mais que as trabalhadoras brancas por menores salários, embora

ambas estivessem condicionadas à discriminação de gênero. Sobre dados publicados pela revista *Mulherio*, a autora escreve:

Vimos que 87% das trabalhadoras negras exercem ocupações manuais, justamente nos setores ou subsetores de menor prestígio e menor remuneração; e que 60% dessas trabalhadoras não têm carteira assinada. Por essas e outras é que a mulher negra permanece como o setor mais explorado e oprimido da sociedade brasileira, uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual) (Gonzalez, 2020, p.217).

Dados recentes do Governo do Brasil (2024) corroboram e evidenciam este cenário, e apontam as dificuldades e obstáculos erigidos enfrentados pelas mulheres negras. A taxa de participação de homens não-negros e negros era de 72,4%, das mulheres não-negras 54,1% e das mulheres negras 51,3%.

Embora os números sobre escolaridade apontem que mais mulheres negras têm se formado no Ensino Superior, atrás apenas de mulheres não-negras; na categoria Ensino Médio completo e Superior incompleto, homens negros e mulheres negras lideram os números, revelando uma possível evasão que corrobora reflexões sobre a necessidade de justiça acadêmica, epistêmica e científica (Audad; Carlucci; Lahni, 2025). Mulheres e homens negros também são os maiores números de Ensino Fundamental incompleto.

A taxa de desocupação é maior entre as mulheres negras, 10,1%, seguido por mulheres não-negras, quase empatadas com homens não-negros na média de 6,7%.

A taxa de informalidade é maior entre os homens negros, com 44,1%, seguido de mulheres negras, de 41%, homens não-negros, com 34,6%, e mulheres não-negras, com 31,9%.

Já o rendimento médio mensal por hora revela a feminização da pobreza que acomete as mulheres negras; os homens não-negros recebiam R\$ 22,86, seguido pelas mulheres não-negras com R\$ 19,17, homens negros que recebiam R\$ 13,45, e as mulheres negras com R\$ 12,13. Como a voz de Elza Soares ecoa: *a carne mais barata do mercado é a da mulher negra*.

E o racismo estrutural no mercado de trabalho não se finda com a aposentadoria, sobre o envelhecimento de mulheres negras e o direito negado à aposentadoria, Carla Akotirene (2019), em concordância com Patricia Hill Collins (2019) declara:

A despeito do feminismo hegemônico argumentar que na velhice as mulheres experimentam discriminações geracionais impostas pelo mercado de trabalho, o qual as consideram velhas; e de classe, porque perdem o dinheiro da aposentadoria para netos e adultos da família, é a marcação de raça que garantirá às mulheres brancas seguridade social, pois estas tiveram emprego formal, e a marcação de classe irá mantê-las na condição de patroas. No pensamento de vanguarda de Sojourner Truth, raça impõe à mulher negra a experiência de burro de carga da patroa e do marido. Para a mulher negra inexistente o tempo de parar de trabalhar, vide o racismo estrutural, que as mantém fora do mercado formal, atravessando diversas idades no não

emprego, expropriadas; e de geração, infantil, porque deve fazer o que ambos marido e patroa — querem, como se faltasse vontade própria e, o que é pior, capacidade crítica. Independentemente da idade, o racismo infantiliza as mulheres negras. Velhice é como a raça é vivida; e classe-raça cruza gerações, envelhecendo mulheres negras antes do tempo (Akotirene, 2022, p.20).

Portanto, a feminização da pobreza é um termo que tem sido utilizado como forma de interpretar as questões enfrentadas pelas mulheres no mercado de trabalho no que concerne a desigualdade de gênero e como isso acentua o empobrecimento, a vulnerabilidade e a marginalização. A precariedade do trabalho capitalista, talvez não seja uma novidade do século XXI para as mulheres, sobretudo para as mulheres negras, mas é um fenômeno cada vez mais discutido com as novas nuances trazidas pelo neoliberalismo contemporâneo.

Os dados acima apresentados corroboram esta tendência. As mulheres negras possuem menor taxa de participação no mercado de trabalho, possuem funções precarizadas comumente associadas ao gênero feminino como o trabalho doméstico e de cuidado e são, portanto, mal remuneradas, a necessidade de sustento e sobrevivência das famílias tornam a precariedade laboral cada vez mais expressiva já que o número de mulheres que são provedoras de seus lares tem crescido exponencialmente nos últimos anos. O trabalho precarizado pode ser definido como aquele exercido majoritariamente sem vínculos trabalhistas, instável, sem proteção social e direitos (Hirata, 2015).

As autoras Tânia Franco, Graça Druck e Edith Seligmann-Silva (2010) abordam que a precariedade se acirrou a partir do momento de flexibilização das relações trabalhistas que anteriormente eram marcadas por uma nítida separação entre “incluídos e excluídos”, isto é, empregados e desempregados. No entanto, as novas configurações flexíveis mergulham os trabalhadores precarizados em incerteza e insegurança. Também definem aspectos da precarização que afetam múltiplas dimensões da vida das/os trabalhadoras/es:

Na verdade, a precarização é um processo multidimensional que altera a vida dentro e fora do trabalho. Nas empresas se expressa em formas de organização pautadas no just in time, na gestão pelo medo, nas práticas participativas forçadas, na imposição sutil de autoaceleração, na multifuncionalidade, dentre outros métodos voltados ao controle maximizado. São processos de dominação que mesclam insegurança, incerteza, sujeição, competição, proliferação da desconfiança e do individualismo, sequestro do tempo e da subjetividade. São afetadas as demais dimensões da vida social, laços familiares e intergeracionais. A desestabilização e a vulnerabilidade sociais conduzem à desvalorização simbólica, com a corrosão do sistema de valores, da autoimagem e das representações da inserção de cada um na estrutura social (Franco; Druck; Seligmann-Silva, 2010, p.231).

Esta nova fase do capitalismo contemporâneo — caracterizado pelas políticas neoliberais, com suas reconfigurações e reestruturada há pelo menos quatro décadas — é

definida por Graça Druck (2011) como uma acumulação flexível, que apesar das mudanças notórias realizadas neste sistema econômico, incluindo os esforços pelas lutas das/os trabalhadoras/es, a essência permanece. Trata-se de um sistema baseado na compra e venda da força de trabalho pelo assalariamento com objetivo de gerar lucro.

Assim, é o processo de acumulação ilimitada de capital que comanda a sociedade, numa busca insaciável pelo lucro, pela produção do excedente, cada vez mais estimulada pela concorrência intercapitalista no plano mundial. Um processo que dissocia o capital e as formas materiais de riqueza (valores de uso), conferindo-lhes um caráter abstrato, cuja valorização através do trabalho excedente garante perpetuar-se a acumulação (Druck, 2011, p.41).

Ressalta-se que as lutas das trabalhadoras/es garantiram e ampliaram direitos, garantias e proteção social; não o suficiente para romper com as estruturas violentas e precarizantes, mas que a mobilização social é o motor para definir e assegurar direitos básicos.

Tânia Franco, Graça Druck e Edith Seligmann-Silva (2010) abordam ainda um desenraizamento causado pela alienação e perda de conexão entre o ser humano e a natureza, consequentemente de si próprio.

Trata-se de um despertencimento de outro tipo: é um desenraizamento – interior e exterior – do ser humano em relação à natureza, é um desligamento profundo de si próprio que leva à dificuldade crescente em reconhecer-se enquanto ser da espécie. É a alienação de si mesmo enquanto ser humano gerado na/com a natureza. Este desenraizamento se expressa, por exemplo, na ruptura entre os tempos sociais do trabalho/vida e os biorrítmos humanos, nas incompatibilidades entre os tempos/ritmos do capital e os tempos da natureza, de seus ciclos e mecanismos reguladores (Franco; Druck; Seligmann-Silva, 2010, p.243-244).

Face a todos esses obstáculos impostos, a busca por melhores condições de trabalho tem levado mulheres a encontrarem novas possibilidades de existir por meio de práticas laborais que não estejam dentro do mercado de trabalho tradicional. Assim como abandonarem suas áreas de formação inicial e fazerem o que popularmente é denominado “transição de carreira”. A pandemia de COVID-19, especialmente, foi um momento de ruptura e deslocamento; o adoecimento mental, as perdas de empregos e o aumento da precariedade trabalhista fizeram com que muitas trajetórias se alterassem. Segundo dados do Ministério do Trabalho sobre a participação das mulheres no mercado de trabalho:

No período de 2012 a 2024, a taxa de participação das mulheres, embora mais baixa que a dos homens, apresentou um crescimento modesto, passando de 51,9% em 2012 para 52,8% em 2024. **Ressalta-se que durante a pandemia, pela primeira vez nesta série histórica, a taxa de participação das mulheres alcançou valores abaixo de 50% (47,6%)** (BRASIL 2025, p.2, grifo nosso).

A taxa de participação das mulheres negras chegou a 45% durante o período pandêmico (BRASIL, 2024). O termo transição de carreira tem sido empregado para denominar o processo em que trabalhadores/as trocam o emprego em suas áreas de formação inicial por outras possibilidades; seja realizando outra graduação, abrindo um empreendimento ou encontrando novas possibilidades de trabalhos possíveis.

Nesta alçada, Gisélia Ferreira, Sérgio Bastos e Márcia D'Angelo (2018) discutem alguns motivos exógenos e, principalmente, endógenos, que levam as mulheres a mudarem do trabalho formal para o autônomo. Conforme as autoras, os estudos que buscam compreender esse fenômeno de transição de carreiras realizados pelas mulheres não são recentes, no entanto, apontam que as motivações exógenas, como as apontadas até o momento deste estudo, são geralmente enfocadas em detrimento dos motivos endógenos. As mulheres, geralmente, são levadas ao trabalho autônomo por motivos familiares, na tentativa de conciliação entre trabalho produtivo e reprodutivo, enquanto para os homens predominam os motivos financeiros.

Quanto à motivação para a atividade empreendedora; entre as mulheres, a dificuldade em obter empregos satisfatórios e uma melhor conciliação entre família e carreira aparecem como fortes razões para iniciar um negócio, enquanto para os homens, a motivação é a oportunidade de novos desafios e a perspectiva de ganhar mais dinheiro (Marques; Moreira, 2011) (Ferreira; Bastos; D'Angelo, 2018, p.9, tradução nossa).

Os motivos que levam as mulheres à transição de carreira, segundo a pesquisa supracitada, são vastos: “fatores como frustração, insatisfação no trabalho, divórcio, tédio, busca por independência e autonomia, educação e segurança familiar” (Ferreira; Bastos; D'Angelo, 2018, p.8, tradução nossa).

A pesquisa é focada nas experiências de mães trabalhadoras, portanto, acentua-se a preocupação com a vida familiar: “estudos realizados por Grady e McCarthy (2008) destacam que mães trabalhadoras procuram por uma ocupação que proporcionem mais tempo para equilibrar a equação "trabalho, família e bem estar pessoal" (Ferreira; Bastos; D'Angelo, 2018, p.7, tradução nossa).

As autoras desvelam a complexidade do trabalho para as mulheres, que pode reafirmar suas identidades e proporcionar certa autonomia dentro de núcleos familiares heterossexuais; onde as mulheres que não realizam trabalho remunerado são vistas como submissas e dependentes de maridos e companheiros. No entanto, ao saírem para o mercado de trabalho, elas assumem as mesmas funções que os homens, nas mesmas cargas horárias com o adicional do trabalho doméstico, colocando-as assim em uma dupla jornada diária.

A pesquisa supracitada realizada com mulheres mães empreendedoras que abandonaram suas carreiras administrativas para ocupações autônomas, aponta que ao voltarem para o mercado de trabalho após a maternidade, os trabalhos domésticos continuavam insatisfatoriamente divididos com seus parceiros. Nas narrativas apresentadas pelas autoras não há indicadores de raça e classe, e é apontado uma terceirização do trabalho doméstico com diaristas, empregadas e babás; portanto, sob um modelo de delegação como apontado por Hirata (2015).

A responsabilidade unilateral pelo trabalho doméstico, de cuidado e a carga mental envolvida em gerir os núcleos familiares representam uma dificuldade na conciliação com o trabalho remunerado. A licença maternidade, de 120 dias, não consegue assegurar o tempo de amamentação exclusiva indicada pela Organização Mundial da Saúde de 6 meses, por exemplo. Além da pouca idade do bebê, cujos cuidadores dependem de amparo do Estado com a oferta de vagas em creches ou do trabalho de cuidado exercido por terceiros, remunerados ou não. Para Valeria Esquivel (2011), a ausência de políticas públicas acirra as desigualdades na esfera da divisão sexual do trabalho e aponta como exemplo as licenças-maternidade, que ao assegurar somente às mulheres este tempo destinado ao “cuidado”, desresponsabiliza os homens:

Por exemplo, as licenças-maternidade (e em alguns casos, por familiares doentes) às quais têm direitos as trabalhadoras assalariadas — que podem ser entendidas como “tempo para cuidar” — protegem os direitos das trabalhadoras (formais) e reconhecem a função social da maternidade e do cuidado. No entanto, se não existem licenças equivalentes aos pais, a legislação trabalhista acaba reforçando o papel “secundário” dos homens no cuidado e seu lugar de “provedores principais” (Faur, 2006 *apud* Esquivel, 2011, p.18, tradução nossa).

Todos esses aspectos onerosos do trabalho feminino podem estar implícitos na fala da ceramista Caliandra:

“O quanto que nós, mulheres, estamos buscando a nossa autonomia, mas não é a qualquer custo, não é em qualquer trabalho. A gente está tentando fazer isso de uma maneira que a gente consiga se cuidar, cuidar da nossa família, cuidar da nossa saúde mental.”

– Caliandra

Há uma preocupação com a conciliação do cuidado de si, da saúde mental e do cuidado com a família. Numa perspectiva que rejeita qualquer trabalho, buscando contornar a precariedade vigente no neoliberalismo contemporâneo, através da (re)invenção de práticas

laborais que permitam viver para além do trabalho remunerado. O trabalho autônomo ou de empreendedorismo surge como uma possibilidade para essas mulheres.

Aspectos subjetivos constroem as trajetórias das mulheres ceramistas nos motivos que as levam ao trabalho autônomo, sobretudo a própria relação com a cerâmica. No entanto, assumimos que estes aspectos são compartilhados de diferentes maneiras, pois não se constroem de maneira isolada e individual. Compreendemos que a construção da subjetividade não é inata e não acontece isolada da coletividade, é um processo contínuo de interação entre o mundo interno dos sujeitos e as forças sociais que atuam ao seu redor. Corroboramos a compreensão de Mary Garcia Castro (1992) que, por sua vez, se utiliza das noções de subjetividade conceituadas por Suely Rolnik e Félix Guattari:

O conceito de subjetividade é aqui entendido como resultado da interação entre atos e idéias que identificam o self na sua relação com os outros. A subjetividade coletiva junta os atos orientados por referências do cotidiano pessoal e a preocupação com projetos orientados ao coletivo em termos de impulso ou estímulo à mudança (Castro, 1992, p.59-60).

Portanto, a subjetividade é uma relação da “experiência de si” consigo mesmo, em um movimento de elaboração das instâncias individuais e coletivas, daquilo que nos assujeita — como o sistema econômico capitalista, mas também das possibilidades de insurgência e transformação social.

A pesquisa de Jane Ferreira e Eloy Nogueira (2013), *Mulheres e Suas Histórias: Razão, Sensibilidade e Subjetividade no Empreendedorismo Feminino*, aborda aspectos subjetivos do empreendedorismo feminino a partir de três mulheres entrevistadas com idades entre 44 e 60 anos. A construção subjetiva do empreendedorismo para essas mulheres é colocada em centralidade para compreensão de como elas se relacionam com essa ocupação.

Os autores percebem que as experiências são experimentadas em suas particularidades, mas também com similaridades compartilhadas entre as trajetórias de cada uma:

As representações sociais sobre o que é o empreendedorismo e o que é ser uma mulher empreendedora não se impõem de forma absoluta, pois encontram um indivíduo capaz de refletir e formular teorias próprias a partir das quais elas justificam suas ações no cotidiano. A maneira por meio da qual elas sustentam a atividade empreendedora foi sendo incorporada e, ao mesmo tempo, delimitada pelas condições concretas em que viveram/vivem. A subjetivação acontece mesmo sem que essas empreendedoras se deem conta disso (Ferreira; Nogueira, 2013, p.414).

A família aparece de forma direta ou indireta nas histórias das empreendedoras, seja como os primeiros incentivadores à abertura dos negócios, ou como trabalhadores/as juntamente delas, como sócios ou admiradores/as. No entanto, é notado por Ferreira e Nogueira

(2013), um certo discurso individualista, reflexo da sociedade competitiva neoliberal em que vivemos, onde o sucesso é visto como fruto de merecimento do próprio esforço.

Já nos relatos das ceramistas entrevistadas nesta pesquisa é notado o oposto disso, Dália, Caliandra e Jasmim, mencionam a importância de seus companheiros e companheira na construção e conquista de seus objetivos. Portanto, este empreender não é fundamentalmente individualista, e depende de uma rede de assistência familiar que possa garantir amparo material e emocional, principalmente em um primeiro momento.

“Aí ele veio aqui e alugou essa casa pra mim. Ele falou, olha, vou pagar os dois primeiros aluguéis e você vai se virar. E aqui estou, dois anos e meio, ele pagou realmente os dois primeiros, nunca mais pagou mais nada [...] E o próprio Ateliê já se sustenta e graças a Deus tem vindo bastante aluno, é mais assim, um indicando pro outro, não é propaganda, nem é muito Instagram, porque eu também não sei mexer muito, mas é mais um trazendo o outro.”

– Dália

“Eu falo que eu vivo [de cerâmica], mas é porque o meu trabalho sustenta o meu trabalho. Então, todos os investimentos que eu faço no meu trabalho, vem do meu próprio trabalho. Mas eu não pago meu aluguel, por exemplo, eu não compro minha comida, quem faz isso é minha companheira. Então, pra eu viver de fato de cerâmica, ainda eu acho que vai levar um tempinho até eu fazer todos esses investimentos iniciais que a gente precisa fazer, e aí esse dinheiro começar a retornar e eu começar a contribuir em casa e tudo isso. Então, assim, é bem complicado, é bem difícil.”

– Caliandra

Ainda, conforme traz Jasmim:

“Então, assim, tipo, não teve muito apoio, meu marido principalmente que é a pessoa que mais me apoia. Então quando ele viu, ele falou, meu, ele até me deu o torno, ele queria mesmo que eu investisse assim [...]”

– Jasmim

Em diálogo com o artigo supracitado, identificamos a postura de enfrentamento que Tulipa tem sobre as dificuldades de empreender, já que nunca quis se ver como uma “trabalhadora CLT”; quando perguntada sobre isso, responde que:

“Eu nunca me vi trabalhando CLT.
 [...] e pra mim é muito fácil empreender, e começar a empreender.
 [...] então se eu resolver que eu vou começar a vender bolo hoje, amanhã já começo; eu já tenho o nome, eu já tenho logomarca, eu já sou, eu e os meus milhares de Áries no meu mapa. Eu só vou, é da minha natureza.”
 – Tulipa

Seu discurso corrobora a afirmação de Jane Ferreira e Eloy Nogueira (2013):

Elas enfrentam as situações mesmo diante de sentimentos de insegurança. González Rey (2010) afirma que um posicionamento ativo frente à vida pode permitir criar sistemas de apoio para situações difíceis, fazendo com que os sujeitos desenvolvam uma identidade a partir dessa situação (Ferreira; Nogueira, 2013, p.414).

A ceramista forja sua identidade de trabalhadora autônoma de forma ativa, expressando a determinação e disposição em empreender, não importa com o que seja. Tulipa, antes de ser ceramista, é professora de *yoga* e terapeuta holística, profissões autônomas que a sustenta há cerca de vinte anos. Atualmente, também ajuda seu companheiro no ramo da alimentação; ela diz que se interessou inicialmente pelas feiras para entender como inserir o negócio alimentar nos eventos.

O trabalho com vínculo empregatício CLT, para muitas pessoas, representa estar dentro do círculo de práticas laborais tradicionais e insatisfatórias discutidas anteriormente neste capítulo. A carteira assinada não exime as extenuantes cargas horárias em escala 6x1, a má-remuneração e os poucos benefícios trabalhistas. Embora tenha representado uma série de ganhos reivindicados pelas lutas das/os trabalhadoras/es. Ressalto que as críticas ao trabalho formal com carteira assinada, compreendido neste texto como trabalho do “tipo CLT” não é sobre os benefícios e conquistas de direitos assegurados pela legislação trabalhista, mas sim pela persistente precarização apesar destes direitos.

Os autores Jane Ferreira e Eloy Nogueira (2013) concluem suas análises em consonância com as narrativas apresentadas aqui:

O empreendedorismo não tem por trás uma série de motivos específicos e universais. Assim, não há como se falar em abertura de empresas por necessidade ou por oportunidade e delimitar tais conceitos. Cada necessidade, apesar de ser constituída no social, é subjetivada individualmente, resultando em motivos que se organizam de forma única no contexto do empreendedorismo, fazendo parte de um processo de produção de sentido (Ferreira; Nogueira, 2013, p.414).

O trabalho autônomo com a cerâmica pode também advir do desejo de maior realização pessoal, de liberdade e autonomia. Nesse sentido, voltamos à afirmação de Caliandra, já trazida neste capítulo. As mulheres não querem qualquer emprego, querem viver e vicejar apesar e através do trabalho, em um processo que não supra somente as necessidades materiais, mas que garanta satisfação pessoal, felicidade, bem-estar e liberdade.

Portanto, podemos compreender que: “A busca pelo empreendedorismo [...] pode também ser uma tentativa de construir uma nova identidade em face às mudanças externas e também como forma de transformação social.” (Ferreira; Bastos; D’Angelo, 2018, p.7, tradução nossa).

Dália também é um exemplo de empoderamento, coragem e busca por felicidade e satisfação pessoal através do trabalho. Depois dos 40 anos de idade, a ceramista decidiu deixar sua área de origem, a contabilidade, para realizar um antigo sonho: cursar Artes Visuais. A Arte chega então como uma possibilidade de mudança de abertura de caminhos outros. Graduou-se e tornou-se professora numa escola da rede particular de ensino.

“Eu trabalhava numa construtora, eu era contadora de uma construtora. E fiquei desempregada e o meu marido perguntou para mim: e agora, o que você quer fazer? Eu falei, ah, meu sonho era ser professora de educação artística. [...] Eu falei, mas eu já estou com 40 anos. Ele falou: “ah, o que tem?” Aí, prestei vestibular de novo, fiz licenciatura em artes visuais [...]”

– Dália

O envolvimento com a cerâmica enquanto uma materialidade artística ofereceu a ela a possibilidade de construir novos sonhos. O ateliê veio quando o trabalho em escola já não fazia mais sentido, sentimento aprofundado após a pandemia e o retorno às aulas presenciais; Dália diz que: “não se encontrava mais na sala de aula”.

O conhecimento da cerâmica também expandiu as possibilidades para Jasmim, reconfigurando seu mundo interior nas expectativas do que poderia vir a ser seu trabalho. A ceramista relata um adoecimento causado por seu emprego anterior como *designer* de produtos, sobretudo durante a pandemia e o *home office*. Vieram as crises de ansiedade e a busca por ocupações artísticas e manuais na tentativa de aliviar o mal-estar, um importante movimento de resiliência, busca por bem-estar pessoal e reconstrução do otimismo a partir da criatividade. Foi assim que ela experimentou a argila e descobriu uma nova paixão.

O contato com o fazer da cerâmica foi decisivo para que ela pudesse traçar novos caminhos, buscando satisfação pessoal e configurações mais saudáveis de trabalho. Trabalhar de forma autônoma com a cerâmica aparece como um sonho para a ceramista:

"E falei, nossa, quero fazer mais disso, né? Falei, imagina se um dia eu trabalho com isso, assim, sonho da vida. E aí voltei pro meu trabalho e já tava lá, tipo, cansada do CLT, né? Estressada, fazia as demandas, e hora extra, não sei o que, que não tinha fim. E aí sabe quando você começa a sonhar e imaginar assim, nossa, eu vou trabalhar com cerâmica, que gostoso e tal."

– Jasmim

As entrevistas com as ceramistas enfatizaram em algumas narrativas uma aversão ao trabalho formal do "tipo CLT". No entanto, Edla Eggert, Amanda Castro, Márcia Becker e Sabrina Linhar (2011) apontam a invisibilidade que condiciona o artesanato e, conseqüentemente, as artesãs. Em uma pesquisa com tecelãs, em 2009, constataram o desejo que elas tinham de encontrar um trabalho do "tipo CLT", pois reconheciam as durezas e a instabilidade de suas ocupações.

3.1 "A Arte Salva, o Barro Cura"

As discussões levantadas teoricamente até esta subseção suscitam algumas reflexões a partir das discussões sobre as mulheres na História da Arte; da violência exercida pela colonialidade em relação às mulheres, sobretudo as racializadas; da construção simbólica dos conceitos de arte e artesanato atravessados pelas relações de gênero e as dificuldades impostas às mulheres pela divisão sexual do trabalho, do saber e poder.

Ser mulher artista neste território latino-americano, se reconhecendo como tal, não é um fato dado. Há dificuldades inerentes ao processo de construção de uma certa identidade de artista que se estabelece a partir de todas as condições de opressão que permeiam as trajetórias das mulheres em contextos individuais e coletivos.

A cerâmica não é apenas uma possibilidade de renda, mas em diversas narrativas é uma ocupação que preenche de sentidos e cura as trajetórias das mulheres, proporcionando um escape do ritmo de vida capitalista que urge na contemporaneidade. O nome desta subseção advém de uma placa decorativa feita por Caliandra que me presenteou em um de nossos encontros.

Como citado por Tânia Franco, Graça Druck e Edith Seligmann-Silva (2010), os paradigmas de trabalho tem causado um certo desenraizamento do ser humano com a natureza e consigo próprio, produzindo alienação e adoecimento. O trabalho manual surge, então, como uma possibilidade de retorno a si. Sobretudo, o trabalho com o barro, para Gandhy Piorski (2016), a interação com essa matéria repercute memórias ancestrais, acessa símbolos e sentidos enraizados na existência humana. O conhecimento da cerâmica, passa então a ser uma possibilidade de reexistência, a partir de um conhecimento científico ancestral.

Nelson Maldonado-Torres (2017) nos convida a questionar o que são os conceitos de arte e resistência no mundo moderno/colonial, e responde nos oferecendo uma reflexão sobre o sentido da reexistência:

No mundo moderno/colonial, a resistência em seu sentido mais radical, talvez deva ser entendida como um esforço pela reexistência. Isto é, que resistência não se trata somente de uma questão de negar um poder opressor, mas também de criar maneiras de existir, o que inclui formas de sentir, de pensar e atuar em um mundo que vai se construindo através de variadas insurgências e irrupções que buscam constituir-lo como um mundo humano (Maldonado-Torres, 2017, p.26, tradução nossa).

O termo utilizado, principalmente a partir do pensamento decolonial, já em sua semântica enuncia a sua potência simbólica; mais do que resistir, ou seja, permanecer apesar das adversidades, reexistir nos convoca a criar formas de existir novamente. Cavar entre as frestas do mundo moderno/colonial, espaços onde seja possível florir, e existirmos à margem das normas impostas violentamente por esse sistema de morte.

[...] a arte como território de reexistência aludiria, então, desde um ponto de vista decolonial, à criação de zonas de afirmação da vida frente ao mundo da morte moderno/colonial. A arte como território de reexistência é também expressão do grito de horror frente ao escândalo provocado pela naturalização da morte no mundo moderno/colonial, o que se converte em crítica do mundo estabelecido (Maldonado-Torres, 2017, p.27, tradução nossa).

As relações de trabalho, como estabelecidas no capitalismo, empurram os trabalhadores para mortes simbólicas e literais. A precarização trabalhista adocece, mental e fisicamente; mata os sonhos, a esperança e o otimismo de grande parcela da população menos favorecida. Em outros casos, causa a morte literal de trabalhadoras/es que, lançados à precariedade, não usufruem de segurança que resguardem seus corpos físicos. (Franco; Druck; Seligmann-Silva, 2010).

Em detrimento do sistema de morte moderno/colonial, as práticas de reexistências buscam criar um sistema de vida que garanta a dignidade e o bem-viver. Ao estudar a organização política da luta das trabalhadoras domésticas, Joaze Bernardino-Costa (2015),

aponta como esses espaços reivindicatórios se estruturam em um ativismo individual e coletivo que faz emergir um projeto decolonial de novas significações existenciais:

O projeto decolonial que emerge do ativismo das trabalhadoras domésticas traz também para a discussão um projeto de reexistência individual e coletiva a partir de uma ressignificação de suas vidas individuais e da vida coletiva. Em outras palavras, além de direitos pragmáticos, a luta política envolve também um projeto decolonial de reexistência que supere a formação moderno/colonial e sua estrutura social em prol de um novo humanismo, no qual as diferenciações de gênero, raça e classe não atuem criando infra-humanidade, mas, ao contrário, possam ser vistas como riquezas para a constituição de uma sociedade pluricultural (Bernardino-Costa, 2015, p.160).

No campo dos estudos psicológicos é possível encontrar associações entre as práticas artísticas e a promoção do bem-estar. As manualidades, trabalhos artísticos e/ou artesanais, realizados pelas mãos, são potencialmente terapêuticos para episódios depressivos (Frances Reynolds, 2000) e traumáticos (Lucas Alves; Lucienne Martins-Borges; Ana Lucia Marsillac, 2022).

Atividades artísticas podem ser utilizadas para promover bem-estar psicológico, ocorrendo dentro de contextos recreativos, de recuperação ou terapêuticos. (Schalkwijk, 1994) Enquanto as/os arteterapeutas frequentemente consideram a relação terapêutica como central para facilitar a exploração emocional das preocupações sobre o eu, o engajamento pessoal no processo artístico e artesanal pode, ele mesmo, promover bem-estar. (Reynolds, 2000, p.107, tradução nossa).

Na perspectiva da Psicologia, a arte pode ser um meio de reparação do trauma, pois confere aos sujeitos a possibilidade de ficcionalizar novamente: “e permite estabelecer novas trilhas afetivas, discursivas e de desejo.” (Alves; Martins-Borges; Marsillac, 2022, on-line) A memória é, então, central nesta compreensão, já que tecer suas narrativas são fundamentais no processo de elaboração do trauma.

A cerâmica, como prática artística e/ou artesanal, materializa memórias individuais e coletivas em seu processo de elaboração. Narrativas visuais são criadas nas peças que expressam o momento de vida da ceramista, suas referências estéticas, seu senso de pertencimento a um estilo, ou ainda de forma mais intencional expressam simbolicamente um determinado desejo.

Frances Reynolds (2000) pesquisou o impacto positivo das manualidades têxteis na Arteterapia. Algumas constatações da pesquisadora são também observadas nas entrevistas com as ceramistas desta pesquisa. Todas as ceramistas entrevistadas descobriram a cerâmica na vida adulta, embora quase todas tenham relatado o interesse pelo fazer-artístico desde a infância. Também houve a procura pela cerâmica em resposta a momentos estressantes, depressores e de exaustão emocional como a pandemia: Caliandra buscou a cerâmica como forma de desanuviar

o desconforto causado pelo isolamento social; Jasmim como relatado anteriormente, para lidar com um *burnout* causado pelo trabalho *home office*; Angélica que é profissional da área da saúde também procurou a cerâmica como uma possibilidade terapêutica.

A percepção do trabalho manual como possibilidade de relaxamento e alívio psicológico também é compartilhada entre as ceramistas. Angélica, inclusive, deseja:

“Espero que muitas outras mulheres cheguem à cerâmica. Porque a cerâmica é curadora, né?”

– Angélica

Enquanto Jasmim relata o quanto foi sendo transformada pelo processo de tornar-se ceramista:

“Não é só um hobby, né? Com certeza. Nossa, eu acho que o que a cerâmica mais trouxe pra mim foi isso, assim, foi essa coisa de cura, eu não sei como, mas enquanto você vai trabalhando a cerâmica, você vai trabalhando você por dentro, sabe? É bizarro. E não é uma coisa, assim, que você consegue explicar o que acontece ali. Simplesmente vai acontecendo...”

– Jasmim

Melissa compartilha o processo de elaboração de uma dolorosa perda através de expressões artísticas; o luto a levou a buscar refúgio nas manualidades:

“[...] sofri uma perda, né? No começo do ano, a minha filha nasceu prematura e o meio que eu achei para conseguir acalmar um pouco a minha cabeça e o meu coração foi escrevendo, foi desenhando, foi fazendo cerâmica. Então, o que me faz ir para esse lado também, além do meu trabalho, é conseguir, talvez, expressar coisas que estão dentro de mim que eu não consigo expressar de outra maneira, só fazendo isso.”

– Melissa

Caliandra encontrou na cerâmica uma possibilidade de cura em relação ao apagamento de sua ancestralidade. A reconexão com um conhecimento ancestral negro e indígena, repercutiu na forma como a ceramista compreendia a sua história e de sua família:

“E as aulas, assim, a professora, ela tratava de assuntos muito da nossa ancestralidade, e eu venho de uma família, assim, a parte do meu pai é toda branca, descendência de

português, e da família da minha mãe é de negros e indígenas, então foi coisas que foram mexendo muito com a minha história, assim, sabe? E eu senti que eu tava sendo curada ali no momento, sabe?"

– Caliandra

Por fim, é possível perceber nas trajetórias das ceramistas o desenvolvimento da autoestima pela validação dos outros e de si próprios sobre suas produções artísticas, como abordado no capítulo sobre a Feira do Beco do Inferno.

Enquanto no campo da Arte/Educação, Sumaya Mattar (2010) acredita que a cerâmica, enquanto interação dos sujeitos com o barro, propicia uma experiência particular de inteireza existencial e conexão:

Algumas formas de trabalho artesanal parecem propiciar aos seus produtores maior integração entre as esferas da produção e da existência, provendo-os de uma alegria particular, de um sentido peculiar de completude e realização. Esse parece ser o caso do trabalho com a argila (Mattar, 2010, p.7).

Ainda segundo esta autora, a interação com esta materialidade nos lembra de uma interação ancestral, pré-capitalista — ou diríamos anti-capitalista — que rompe com o desenraizamento e o desencantamento da nossa sociedade atual:

Uma vez que é o gesto humano que define o ritmo do trabalho, esses velhos companheiros do artesão nada mais são que extensões de seu corpo. As mãos trabalhadoras que ainda seguram uma velha ferramenta ou vão diretamente à matéria nos trazem a nostalgia de certa forma de relacionamento homem-mundo, de outro jeito de experimentar a vida, permeado por um tempo muito diferente daquele imposto pela dinâmica da produção industrial, que confina os trabalhadores nas fábricas e os condena ao anonimato e à alienação (Mattar, 2010, p.139).

Esta perspectiva pode ser entrelaçada à fala de Angélica, quando perguntada sobre as percepções acerca de sua produção de cerâmica, a ceramista enfatiza a recusa em apreendê-la como um trabalho:

"Então, eu sempre fico tomando um cuidado para a cerâmica não ser mais um trabalho. Essa é a configuração do mundo do trabalho. Porque eu já trabalho muito. Então eu sempre tento levar a cerâmica para algo que me faça bem. Então eu não tenho uma lógica de produção. De que eu tenho que produzir tantas peças por tanto tempo. Não tenho. Então eu pego encomendas para as pessoas. Mas eu falo assim. Me dá uns meses. Porque eu vou fazer com calma."

– Angélica

José de Souza Silva (2013) discute como a ideia de países desenvolvidos e subdesenvolvidos criou um paradigma a ser perseguido à exaustão que não afeta apenas aos âmbitos econômicos dos países, mas também a subjetividade das pessoas submetidas a esses ideais. A vida e a felicidade não são consideradas tão importantes quanto o desenvolvimento econômico, e todo o sistema educacional se baseia nesta premissa. O autor aponta o conceito desenvolvido por indígenas quíchua e aymara de “bem-viver” como um paradigma de vida alternativo ao desenvolvimentista neoliberal.

No entanto, é a partir das cosmovisões ancestrais dos povos originários de Abya Yala que emergem alternativas ao paradigma de desenvolvimento capitalista. Nossos pensadores desobedientes dizem não ao “desenvolvimento” e sim à vida; não aceitam a meta de “ser desenvolvido” imposta pela “comunidade internacional”, mas sim “ser feliz” (o bem-viver, o viver bem) como objetivo proposto pelas sabedorias ancestrais (Silva, 2013, p.509, tradução nossa).

A cerâmica enquanto um conhecimento ancestral pode nos fornecer lastros de um bem-viver. Sua retomada pode oferecer uma conexão simbólica, uma experiência sensível que nos remete a uma conexão com modos de viver perdidos na contemporaneidade, sobretudo nos contextos urbanos tomados pela lógica neoliberal.

O conceito é descrito por Alberto Acosta (2016) a partir das epistemologias indígenas deste território de Abya Yala. Mas também pode ser compreendido como um conceito proposto pelo movimento das mulheres negras brasileiras, de acordo com Edilza Sotero, Ilaina Pereira e Sônia dos Santos (2021). As autoras abordam processos de mobilização política em que o conceito de bem-viver é retomado como reivindicação das mulheres negras em movimento. Assim como citam a pesquisa de Clélia Prestes (2018) que se dedicou a compreensão deste conceito a partir do movimento de mulheres negras. Neste sentido, compreende-se o bem-viver não somente de forma conceitual; mas como mobilização política que integra esferas individuais, coletivas, ambientais e espirituais, que pode propiciar a garantia de direitos.

Na história recente do movimento de mulheres negras no Brasil, o conceito de bem viver ganhou repercussão na esfera pública com o slogan “contra o racismo, a violência e pelo bem viver”, da Marcha das Mulheres Negras, realizada em 2015. A marcha reuniu milhares de mulheres de diferentes gerações, formas de ativismo e organizações do país. Notamos que os sentidos de bem viver que vinham sendo forjados dentro do movimento, foram especificados no conjunto de demandas, divulgadas na carta de princípios dirigida ao Estado e à Sociedade, que cobria tópicos como: direito à vida e à liberdade; promoção da igualdade racial; direitos ao trabalho; direito à terra e à cidade; justiça ambiental; direito à educação; direito à justiça; direito à cultura, informação e comunicação; e segurança pública (Werneck; Iraci; Cruz, 2015 apud Sotero; Pereira; Santos, 2021, p.6-7).

Dessa forma, o conceito é retomado como um conhecimento ancestral que propicia possibilidades de reconstrução da vida individual e coletiva frente ao projeto neoliberal de sociedade contemporânea.

Os relatos das ceramistas nos indicam que o barro pôde curar quando as palavras lhes faltaram para elaborar dores, lutos, perdas, o silenciamento e a exaustão emocional; e somente o corpo, o toque, os dedos em interação com esta matéria pôde expressar.

Em *Os usos do erótico: o erótico como poder* Audre Lorde (2020) define o erótico como a força vital das mulheres, conceito deturpado e esvaziado pelo patriarcado que nos roubou a possibilidade de nos conectar com esta dimensão simbólica como forma de poder. A etimologia da palavra *eros* vem do grego e remete diretamente ao amor, o erótico na concepção da autora seria a: “energia criativa fortalecida cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2020, p.70).

O erótico, então, pode proporcionar sentimentos de autoconexão, completude, presença e satisfação para as mulheres em diversos campos de suas existências que não se restrinja ao prazer sexual. Eis onde reside a sua potencialidade, quando vivemos sob uma ética amorosa e compreendemos a possibilidade de viver com satisfação e plenitude, não nos conformamos com as estruturas opressivas que nos empurram à insatisfação, ao esgotamento físico e mental, às violências institucionais e privadas às quais tentam nos submeter.

Essa é uma das razões de o erótico ser tão temido e tão frequentemente restrito ao quarto, isso quando é reconhecido. Pois uma vez que começamos a sentir com intensidade todos os aspectos das nossas vidas, começamos a exigir de nós, e do que buscamos em nossas vidas, que estejamos de acordo com aquele gozo do qual nos sabemos capazes. Nosso conhecimento erótico nos empodera [...] (Lorde, 2020, p.71).

Uma vez que conhecemos e acessamos esses profundos sentimentos de satisfação e auto realização, podemos buscar ferramentas para que nossas vidas sejam inundadas pelo erótico. Buscar esta forma de nos empoderarmos é um ato de rebeldia e subversão frente a um patriarcado que nos quer dóceis, submissas e subjugadas:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa auto-consciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (Lorde, 2020, p.68).

Para a autora, há uma dimensão de transformação social que pode advir da compreensão desse erótico na existência das mulheres e do uso do que é “feminino e autoafirmativo” a partir desta conexão. Compreendo que “feminino e autoafirmativo” são as experiências sensíveis, a afetividade, o contato com tudo aquilo que foi relegado ao feminino de forma inferiorizante e que em resposta subvertemos e transformamos em nossas potencialidades:

Reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo [...]
 Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e antierótica (Lorde, 2020, p.74).

O trabalho para as mulheres, como discutimos neste capítulo, se constrói sob dificuldades e desigualdades que se agravam ao entrecruzarmos as categorias de raça e classe, e se estrutura mais como uma necessidade do que como forma de auto realização e satisfação pessoal. A maneira com que se concebe a trabalhadora no sistema capitalista, sequer considera a possibilidade de obtenção de prazer através do trabalho, sendo essencialmente apenas a possibilidade de subsistência.

O horror maior de qualquer sistema que define o que é bom com relação ao lucro, e não às necessidades humanas, ou que define as necessidades humanas a partir da exclusão dos componentes psíquicos e emocionais dessas necessidades - o horror maior de um sistema como esse é que ele rouba do nosso trabalho o seu valor erótico, o seu poder erótico e o encanto pela vida e pela realização. **Um sistema como esse reduz o trabalho a um arremedo de necessidades, um dever pelo qual ganhamos o pão ou o esquecimento de quem somos e daqueles que amamos** (Lorde, 2020, p.69, grifo nosso).

Nestes sentidos, o texto de Audre Lorde (2020) dialoga diretamente com as trajetórias de vida das ceramistas entrevistadas. A cerâmica aparece como uma possibilidade de trabalho que proporciona o erótico em suas existências, conectando-as com sentimentos de profunda satisfação e auto realização, ainda que com suas dificuldades.

Mesmo as ceramistas que não têm sua renda principal advinda da cerâmica, se conectam com o erótico que o barro proporciona como forma de expressão simbólica e cura. O que também é proporcionado para suas alunas, Jasmim chama a atenção para o fato de que muitas de suas alunas são mães:

“Elas falam, ah, eu vim aqui pra relaxar, eu vim aqui pra desestressar, eu vim aqui pra conhecer outras mães, pra ter esse contato, né? Tipo, ah, eu só fico em casa com meu filho, quero fazer coisas diferentes e tal.”

– Jasmim

A cerâmica proporciona também uma experiência sensível e erótica para as mulheres.

4 EDUCAR ATRAVÉS DO BARRO

Este capítulo tem como objetivo abordar os processos de ensino/aprendizagem da cerâmica e suas especificidades, enquanto uma prática de educação não-formal ou não-escolar como preferimos definir. Propõe discussões sobre como a cerâmica é ensinada e aprendida em um contexto urbano, tecendo conexões com territórios tradicionais, evidenciando como esse conhecimento é construído entre mulheres. O conceito de *pedagogia artesã* (Alvares, 2015; 2019) e elementos de sua *práxis* educativa também são desenvolvidos neste capítulo.

Esta pesquisa se insere no campo da Educação, discutindo aspectos da educação não-formal, ou não-escolar, como dito anteriormente. Enquanto conceituação, para Lola Cendales e Germán Mariño (2006), o termo foi empregado para definir os processos educativos que aconteciam à margem do sistema escolar, reconhecido como formal. No entanto, para as autoras, atualmente busca-se assumir a perspectiva de “educação permanente” e “educação durante toda a vida”, em detrimento das definições de “formais” ou “não-formais”.

As pesquisas em espaços educativos majoritariamente ocupados por mulheres possuem uma importância política, para Edla Eggert, Amanda Castro, Márcia Becker e Sabrina Linhar (2011) os ateliês voltados para o ensino de técnicas artesanais foram historicamente excluídos:

Ao que nos parece, a pedagogia produzida em um lugar como o de um ateliê possui graus de complexidade pouco explorados e é muito menos conhecida pelos formadores da EJA. Permitir vislumbrar esse processo é reconstituir, em parte, “uma história ignorada”, no mundo das mulheres (Bartra, 2004, p. 12) e no mundo da educação de adultos (Eggert *et al.*, 2011, p.84).

Em consonância com as reflexões de Cendales e Mariño (2006), sobre a não-formalidade destes espaços educativos, Edla Eggert e Aline Cunha (2011) definem:

O que distingue a formalidade da não formalidade são as formas de sistematização e certificação. O que isso significa? Como o próprio radical das palavras o expressa, são “formas” diversas e, muitas vezes, distintas, porém não consideramos que, em algum momento, sejam antagônicas. Não há perfeição em nenhuma delas e há possibilidades de emancipação em ambas. (Cunha; Eggert, 2011, p.72).

As práticas educativas não-formais/não-escolares com suas particularidades podem, ainda, influenciar de modo positivo o currículo escolar. A compreensão de práticas educativas que ocorrem fora do sistema escolar, é potencialmente importante para ressignificar e repensar como se estrutura a educação escolar. Para Cendales e Mariño (2006) a educação não-escolar assume ainda uma possibilidade reparatória para quem não possui acesso ao ensino formal:

Por isso, a educação que se realiza dentro da escola e a que se realiza fora dela relacionam-se entre si. Algumas vezes se complementam, outras se contradizem e em outras a educação não-formal cumpre uma função

compensatória ou se torna a única possibilidade, para quem, por razões de exclusão, não tem acesso à escolaridade mínima (Cendales; Mariño, 2006, p.12).

Esta perspectiva é corroborada por Eggert *et al.* (2011) que compreende o papel transformador e promotor de justiça social que estes processos educativos possuem. Suas pesquisas têm como foco mulheres artesãs têxteis do Rio Grande do Sul e os espaços educativos não-formais/não-escolares em que estas mulheres transitam, incluindo centros de acolhimento às mulheres vítimas de violência doméstica e espaços associativos de artesãs.

Os saberes produzidos na educação não-escolar tem potencial transformativo também na escola. Nesse sentido, é fundamental observar e analisar os modos como a pedagogia escolar trabalha para acolher, dialogar e confirmar formas particulares de conhecimentos produzidos em outros espaços, públicos e populares, onde sons, imagens, cores e outros elementos da cultura popular são utilizados para estender a justiça social e a dignidade humana, conhecimentos esses que poderiam se converter em objetos do conhecimento escolar (Eggert *et al.*, 2011, p.84).

Embora, estes espaços educativos possam contribuir com a maneira com que a educação escolar é pensada, eles permanecem sob a invisibilidade que permeia as experiências das mulheres: “[...] as mulheres produzem conhecimento, cultura e produtos, mas que, em grande medida, todas essas coisas ainda permanecem invisíveis. E o mais preocupante: segundo nossas constatações, permanecem invisíveis no próprio cotidiano das mulheres” (Silva; Eggert, 2011, p.40).

Em um mapeamento sistemático desenvolvido para a elaboração desta pesquisa, constatamos que de 11 pesquisas que apareceram na busca por “mulheres e cerâmica” e tratavam de aspectos de arte-trabalho-educação, apenas duas se situavam em contextos urbanos e uma não necessariamente abordava as práticas educativas da cerâmica.

4.1 Pedagogia artesã

Esta subseção propõe reflexões sobre o conceito de pedagogia artesã, desenvolvendo as características que a constituem e entrelaçando possíveis caminhos com as narrativas das ceramistas entrevistadas nesta pesquisa. A partir da leitura da tese de doutorado de Sonia Alvares (2015) e de seu artigo *A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais* (2019); e também do livro de Sumaya Mattar (2010) *Sobre arte e educação: Entre a oficina artesanal e a sala de aula* que aborda as práticas educativas de duas mestras-artesãs; identificamos quatro aspectos relevantes que permeiam este conceito. São eles: 1) saber corpóreo; 2) trabalho-ensino-fazer-artístico; 3) observação participativa; e 4) repetição crítica.

Sonia Alvares (2015) construiu em sua pesquisa de doutorado uma etnografia na comunidade de cerâmica tradicional de Maragogipinho (BA), a pesquisa aborda a pedagogia artesã e a *práxis* educativa envolvida nesse processo. A leitura da referida investigação foi fundamental no processo de constituição do projeto de pesquisa apresentado para o desenvolvimento desta dissertação. A autora documenta o ofício da cerâmica tradicional que, frente ao processo de modernização e desencantamento do mundo, tem estado ameaçado com as dificuldades materiais; o processo de esgotamento de matéria-prima sem plano de renovação sustentável; o êxodo rural dos jovens que buscam outras condições de vida no meio urbano e o envelhecimento e a morte de mestras/es da cerâmica. A pesquisa documenta os processos pedagógicos artesanais, inscritos na memória individual e coletiva como uma forma de nutrir a preservação desse patrimônio.

Sumaya Mattar (2010) investiga as práticas educativas das mestras-artesãs Izabel Mendes da Cunha e Shoko Suzuki, considerando como estas práticas podem ser introduzidas na Arte/Educação escolar, reconfigurando o ensino deste componente curricular. Embora de contextos distintos, as ceramistas compartilham entre si características inerentes à pedagogia artesã, o aprender pelo fazer é distintivo desse conhecimento. Sobretudo, porque não é passível de ser um conhecimento “depositado” ou memorizado à exaustão, mas sim de uma construção implicada no corpo todo. Nas configurações de mãos, na alternância entre pressão e leveza, na postura do corpo e na técnica dos dedos que alisam e brunem. Ressalto, em consonância com a autora, que não se trata tampouco de um saber imitativo, pois o desenvolvimento da aprendiz também depende de encontrar suas próprias formas de fazer em um processo de amadurecimento das habilidades.

Shoko Suzuki é uma mestra-artesã nipo-brasileira, considerada uma referência na cerâmica contemporânea, responsável pela construção do primeiro forno *noborigama* no Brasil, traz as influências da cerâmica tradicional japonesa para as suas obras. A autora Sumaya Mattar (2010) foi aprendiz de Shoko Suzuki.

Figura 16 – Shoko Suzuki em foto tirada por Felipe Costa em 2012



Fonte: Morais (2014).

Já Dona Izabel Mendes da Cunha é uma mestra-artesã do Vale do Jequitinhonha, filha e neta de ceramistas, começou a criar suas bonecas ainda menina pela observação da mãe produzindo panelas. Suas bonecas são referências da arte criada no Vale do Jequitinhonha. Ambas tensionam os limites entre funcionalidade e estética, e as dicotomias que circundam as definições conservadoras de arte e artesanato discutidas no capítulo *As fronteiras entre a arte e o artesanato*. As práticas educativas e de criação das obras de Dona Izabel são discutidas por Sumaya Mattar (2010) que foi até o Vale para entrevistar a ceramista.

Figura 17 – Dona Izabel Mendes da Cunha com suas bonecas



Fonte: Prosa Verbo e Arte (2022).

Há também a compreensão dessa pedagogia artesã como uma educação sensível, construída pelo afeto e pelas experiências estéticas enquanto partilha deste sensível. Esta compreensão parte, sobretudo, pela leitura do livro de Marly Meira e Silvia Pillotto (2022) *Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica*. No texto, as autoras trazem possíveis definições para afeto, como:

O termo afeto é definido como qualquer espécie de sentimento e emoção relacionada a ideias ou complexos de ideias, enquanto afetividade significa não somente afetos, mas, sobretudo, os sentimentos de agrado ou desagrado que sentimos em relação a nós mesmos, aos outros, aos lugares, aos objetos e a situações diversas (Cabral; Nick, 1999 *apud* Meira; Pillotto, 2022, p.23).

As características da pedagogia artesã identificadas pelas pesquisas citadas neste capítulo são possíveis caminhos para refletir como se constitui o ensino/aprendizagem da cerâmica. Assim como, evidenciam potencialidades que podem ser desenvolvidas também ao (re)pensarmos as práticas educativas escolares. Não presumimos que sejam prescrições, mas que sejam possibilidades de pensar a educação como artesanania, através de conhecimentos que foram construídos pelas práticas educativas ancestrais.

4.1.1 Saber Corpóreo

Os saberes corpóreos refletidos neste capítulo também podem ser compreendidos a partir das pedagogias negras abordadas por Edilza Sotero, Ilaina Pereira e Sônia dos Santos (2021) e as suas relações com os conceitos de bem-viver e corporeidade.

O bem-viver abordado anteriormente neste texto, é considerado pelas autoras supracitadas à luz das considerações de bell hooks (2019) sobre integridade. Para elas: “a integridade se baseia na união de mente, corpo e espírito. Neste sentido, a categoria se encontra conectada ao ser individual que não se desarticula do ser coletivo. Uma noção que permite compreender os elementos que nos formam e aquilo que nos cerca (Sotero; Pereira; Santos, 2021, p.7).”

Ainda, tecem conexões com a Amefricanidade de Lélia González (2020) como uma pedagogia negra que prescreve a decolonialidade. Considerando a proposta de Lélia Gonzalez, ao destacar as dimensões político e cultural de Amefricanidade, é possível considerá-la também como uma pedagogia.

O conceito atua de forma ativa para desarticular uma pedagogia da subalternidade presente na educação escolar e de forma difusa na sociedade, assentada em “estereótipos difundidos a respeito do negro: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão etc” (Gonzalez, 2020, p.50). Nesse sentido, é possível pensar Amefricanidade também como pedagogia negra. Uma categoria centrada na agência negra, que incorpora e emaranha múltiplas sabedorias, configurando processos formativos que conectam aprender-ensinar-criar, como fundamentos e práticas que organizam a vida e sustentam comunidades. (Sotero; Pereira; Santos, 2021, p.8)

A corporeidade, segundo Edilza Sotero, Ilaina Pereira e Sônia dos Santos (2021), exerce papel fundamental nas comunidades negras, como reafirmação e produção e presença. “Os usos e traçados do corpo promovem e são promovidos por representações e ações políticas e, por isso, funcionam como dispositivos de agências múltiplas para a reivindicação, a luta e a conquista de direitos. (Sotero; Pereira; Santos, 2021, p.8-9)”

Para as autoras, a integração com o corpo é substancial para as pedagogias negras. Nele, se inscrevem as relações comunitárias e sociais significadas e simbolizadas pelas vivências que o acompanham. Marca a presença ou ausência de direitos, a privação e a violência. O artista contemporâneo Nô Martins discute como a corporeidade negra é constituída a partir de suas obras; um painel de sirenes com a palavra *Danger* que significa “perigo” em inglês, convoca o corpo dos espectadores à reação. Para alguns, a luz das sirenes pode despertar a sensação de segurança, enquanto para outros desperta o imediato desconforto de sentir-se em perigo, à ameaça de ter seu guarda-chuva confundido com fuzil.

O pertencimento a um grupo e o compartilhamento de valores, assim como modos de fazer consigo na relação com o outro, se expressam na corporeidade, considerando serem constituídas de ações que estilizam a existência e concorrem para a significação da realidade. Durante festas, danças, reuniões públicas e exibições nas redes sociais, os corpos salientam o compartilhamento de experiências e de práticas de si, confirmadoras de

existências e posicionamentos políticos. No corpo, ressalta Tavares (1997, 2012), arquivam-se experiências cotidianas, comunicadas para o mundo, por meio dos gestos que são memórias corpóreas e, nas quais, o movimento é registrado como algo produzido e elaborado em contextos específicos. (Sotero; Pereira; Santos, 2021, p.9)

No entanto, o corpo também guarda a subversão, o conhecimento e a festa; e é neste sentido que os saberes corpóreos, enquanto parte de uma pedagogia artesã, se entrelaçam às pedagogias negras. Pois prescrevem, a retomada de um conhecimento ancestral inscrito no corpo de mulheres negras e indígenas que encontraram no barro a possibilidade de reexistência. Assim como demanda a integridade entre corpo, mente, espírito e território, ao congregar um conhecimento que não pode ser cindido entre estas esferas, pois forjou-se no interior de epistemologias que não promoviam esta separação.

A cerâmica é um conhecimento que desafia a cisão entre corpo e intelecto tradicionalmente difundido pelas epistemologias eurocêntricas. Para Sonia Alvares (2019) a cerâmica se constitui enquanto um saber da corporeidade:

Constituem saberes da pele, dos ossos e músculos, dos sentidos, da mente. Enfatizamos aqui a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a natureza da sabedoria artesanal não advém da ação exclusiva do intelecto, mas ocorre como um acontecimento da corporeidade (Alvares, 2019, p.10).

Tulipa nos lembra disso com certa frequência em suas aulas, ela diz que quando se trata do torno, o corpo tem memória; fica ali inscrito os gestos de mãos, a força e a delicadeza que se alternam, como nos sentamos e nos posicionamos frente ao giro hipnotizante do barro.

Para bell hooks (2019) um dos princípios da pedagogia crítica feminista é a subversão da cisão entre corpo e mente. A autora também aborda a potencialidade do erótico nos processos de ensino-aprendizagem, as paixões pelas ideias despertadas aparecem então como força motriz de transformação social e dos educandos.

Sumaya Mattar (2010) define o posicionamento do corpo frente ao torno: “Cotovelos apoiados nos joelhos, cabeça baixa, tronco levemente arqueado, olhos e ouvidos atentos ao prenúncio do novo ser” (Mattar, 2010, p.80).

Sobre a aprendizagem do torno, na comunidade do Maragogipinho (BA) se utiliza o torno movido com os pés (Alvares, 2015; 2019); a mestra-artesã Shoko Suzuki (Mattar, 2010) utiliza um torno manual; nos ateliês de cerâmica de Tulipa, Dália e Jasmim o torno elétrico é ensinado; Margarida é professora de torno em um ateliê.

Edla Eggert e Aline Cunha (2011) também reconhecem a corporeidade nas práticas educativas artesanais têxteis: “Com seu corpo, as mulheres vivenciam a sua criatividade, seus medos e superações [...] Uma a uma. No corpo a corpo” (Cunha; Eggert, 2011, p.71).

Os saberes corpóreos são desvalorizados pelo desenraizamento (Franco; Druck; Seligmann-Silva, 2010) e o desencantamento de mundo (Rufino, 2019) imposto pelas lógicas neoliberais e coloniais:

O desprestígio da sapiência do corpo vem se acentuando em nosso planeta globalizado. A vida cotidiana urbana, as tecnologias digitais, os processos de educação e o trabalho se distanciam cada vez mais do contato com as matérias-primas, dos fenômenos mutantes da natureza e do próprio corpo (Alvares, 2019, p.11).

A cisão entre corpo e mente tradicionalmente imposta pelas epistemologias eurocêntricas afastam as práticas educativas da corporeidade. A escola prescreve o disciplinamento dos corpos como parte dos conhecimentos a serem adquiridos. Neste sentido, a pedagogia artesã como um saber corpóreo resgata a potencialidade de articular corpo e mente nos processos de ensino.

4.1.2 Trabalho-ensino-fazer-artístico

A tríade trabalho-arte-educação também se mostra presente nos processos educativos da cerâmica. Na comunidade do Maragogipinho (BA), os espaços onde se ensina/aprende as técnicas de cerâmica não são compreendidos como uma escola, pois são onde se produz as peças enquanto um trabalho. Trabalho-educação-arte são aspectos observados por Sonia Alvares (2019) em sua pesquisa:

O processo de ensino e aprendizagem do artesanato ocorre, principalmente, no interior da oficina. Muito embora congregue mestre e aprendizes, a oficina artesanal não constitui uma escola, é um local de trabalho onde não há separação entre trabalhar e aprender, ou trabalhar e ensinar, o trabalho se confunde com o fazer artístico (Alvares, 2019, p.12).

Enquanto a aprendizagem de um ofício, a cerâmica pode contribuir com a autonomia financeira de quem aprende seus processos. Tanto no ateliê de Dália quanto no de Tulipa, elas relatam que as aprendizes costumam aceitar encomendas de peças como possibilidade de pagar as mensalidades das aulas e também como uma forma de complementação de renda.

Dona Izabel Mendes da Cunha, em um gesto de solidariedade, pertencimento comunitário e empatia, passou a socializar seus conhecimentos entre as pessoas de seu entorno. Sobretudo, porque acreditava na possibilidade do barro mitigar as dificuldades financeiras enfrentadas pelos moradores da região. Ressalto que isto é possível não somente pelos desejos

individuais da ceramista, mas porque seu contexto sociocultural ainda suscita lastros de comunidade que preserva as noções de pertencimento, nutrindo, assim, os laços de parentalidade e vizinhança.

Os relatos da ceramista, transcritos por Mattar (2010) enunciam, principalmente, o ensinamento que ela legou às mulheres, reforçando o *continuum lésbico* (Rich, 2012), ou as relações de comadres estabelecidas dentro da comunidade: “Eu chamava elas, porque eu sabia que o povo daqui precisava. Isso daqui é um lugarzinho sem conforto, pequeno, sem conforto: “Se vocês quiserem fazer este mesmo trabalho que eu estou fazendo aqui, já é uma ajuda para vocês” (Mattar, 2010, p.179).

Ainda, os gestos da ceramista ensinam uma tarefa importantíssima na construção de uma educação para a vida e para o bem-viver, a solidariedade para Silva (2013) é fundamental para a mudança de mentalidade desenvolvimentista neoliberal.

A associação entre as mulheres no Vale do Jequitinhonha também pode ser considerada sob o olhar de Patricia Hill Collins (2019) e suas reflexões sobre a associação entre mulheres negras:

Tradicionalmente, quando consideradas em conjunto, as relações das mulheres negras umas com as outras, a tradição do blues das mulheres negras e o trabalho das escritoras negras criaram condições para a elaboração de alternativas às imagens predominantes da condição das mulheres negras. Esses contextos ofereciam espaços seguros que alimentavam o pensamento cotidiano e especializado das afro-americanas. Neles, as intelectuais negras podiam construir ideias e experiências que traziam um novo significado para a vida cotidiana. Esses novos significados ofereciam às afro-americanas ferramentas potencialmente poderosas para resistir às imagens de controle da condição de mulher negra. Longe de ser uma preocupação secundária no que diz respeito às mudanças sociais, desafiar as imagens de controle e substituí-las pelo ponto de vista das mulheres negras formam um componente essencial da resistência às opressões interseccionais. Que ideias importantes se desenvolveram nesses espaços seguros? (Hill Collins, 2019, p.222).

Quanto ao tema e aos espaços em que discutimos nesta pesquisa, respondemos ao questionamento de Hill Collins: As mulheres ceramistas desenvolveram a ideia da possibilidade de autonomia e subsistência através da cerâmica, como uma forma de resiliência e sobrevivência. A ideia da construção de conhecimentos, técnicas e métodos que atravessam o tempo e o espaço, e chegam a mulheres como eu, como Angélica, Margarida, Melissa, Íris e todas as ceramistas entrevistadas. A ideia da cerâmica enquanto um conhecimento científico construído por mulheres negras e indígenas.

Uma dimensão do afeto nos processos educativos artísticos também pode ser apreendida nas práticas relatadas por Dona Izabel Mendes da Cunha, que pensava no bem-estar e nas

melhorias de vida que poderiam advir do conhecimento da cerâmica por suas aprendizes. O fortalecimento de vínculos comunitários e de mulheres racializadas através do afeto na criação podem ser compreendidos como processos de reencantamento do mundo:

Pensar sobre afeto e afetividade no contexto contemporâneo é fundamental, especialmente quando a sociedade e conseqüentemente a educação estão em plena transição entre a emergência do trabalho e a criação. Ou seja, o qualitativo da existência no afeto é considerado e pode ser impulso ao reencantamento do mundo (Maffesoli, 2010 *apud* Meira; Pillotto, 2022, p.24).

Em última instância também propomos um entrelaçamento com o que conceitua Paulo Freire (1996), há algo de político impossível de ser apartado das práticas pedagógicas discutidas como parte de uma pedagogia artesã. Isto porque, derrama-se sobre tais práticas: sonhos, utopias, esperanças, mulheres em movimento em prol da transformação social ainda que esta se expresse individualmente *a priori*.

Creio poder afirmar, na altura destas considerações, que toda prática educativa demanda a existência de sujeitos, um que, ensinando, aprende, outro que, aprendendo, ensina, daí o seu cunho gnosiológico; a existência de objetos, conteúdos a serem ensinados e aprendidos; envolve o uso de métodos, de técnicas, de materiais; implica, em função de seu caráter diretivo, objetivo, sonhos, utopias, ideais. Daí a sua politicidade, qualidade que tem a prática educativa de ser política, de não poder ser neutra (Freire, 1996, p.28, grifos do autor).

A *práxis* educativa da pedagogia artesã, portanto, é permeada pelas dimensões de trabalho, educação e fazer artístico, como categorias que se interagem e não são possíveis de serem apreendidas de forma isolada. Aprender a fazer cerâmica é um processo de aquisição de conhecimento de um ofício como possibilidade de obtenção de renda, assim como não se isola da expressão artística.

4.1.3 Observação Participativa

O processo de ensino/aprendizagem da cerâmica nos ateliês aos quais frequentei durante este percurso de pesquisa, mantêm o ensino através da oralidade. Não há cartilhas, anotações, manuais ou apostilas. A aprendizagem das técnicas depende da demonstração da mestra e da observação da aprendiz. No entanto, destaco que não se trata de uma mera observação imitativa e limitada, é uma observação participativa do processo.

Na pedagogia artesã, a relação de ensino e aprendizagem estabelecida entre mestre e aprendiz suplanta a mera transmissão de técnicas. Para além da assimilação de conceitos, procedimentos relativos às possibilidades expressivas dos materiais ou manuseio das ferramentas, o discípulo aprende a relacionar-se com a peça artesanal por meio da posse de um repertório cuja partilha de saber implica na tomada de consciência de seu modo de ser e de

estar no mundo. O aprender a fazer bem feito, o conquistar um estilo próprio depende, especialmente, do grau de aproximação e de afinidade entre mestre e aprendiz (Alvares, 2019, p.13).

Ao estudar as práticas educativas das mestras-artistas ceramistas Shoko Suzuki e Dona Izabel Mendes da Cunha, Mattar (2010) demonstra que os processos educativos da cerâmica se alternam entre a observação do mestre, o fazer conjunto e o fazer sozinho. Percepção corroborada por Alvares: “A educação artesanal é eminentemente constituída na prática, por meio do fazer manual, da observação e imitação do mestre-artesão, da conquista, pelo aprendiz, de um percurso poético próprio” (Alvares, 2019, p.12).

Não se trata de um mero processo de transmissão de conhecimento, tampouco. Percebe-se um processo de partilha na experiência de Sumaya Mattar (2010) com Shoko Suzuki:

No interior do ateliê-templo, mestra e aprendizes trabalharam juntas. Trocaram olhares e palavras, palavras de respeito, simpatia, admiração e encorajamento, exprimindo interesse na compreensão umas das outras. A mestra partilhou incondicionalmente sua sabedoria com todas. E não o fez somente com palavras, mas com todo o seu ser (Mattar, 2010, p.100).

O valor e a importância da partilha na pedagogia artesã é também observado por Sonia Alvares (2015) em sua pesquisa. Esta é uma característica expressiva que pode ser refletida como possibilidade nas práticas educativas escolares. Partilhar, neste sentido, envolve a disposição generosa de compartilhar conhecimentos, a participação ativa de educandos neste processo, a educação sensível e afetuosa.

Práticas artesanais vêm se esvaindo na sociedade globalizada contemporânea, técnicas construtivas milenares, saberes que não são veiculados por nenhuma escola. Perdem-se também modos significativos de partilha desses conhecimentos tradicionais, formas originais de ensino e aprendizagem não separadas da vida vivida. A partilha é um valor primordial nas culturas populares. Ao contrário da palavra transmissão, que limita um caminho unívoco do mestre ao discípulo, a partilha pressupõe troca, na dimensão do bem comum (Alvares, 2015, p.25-26).

Esta compreensão também é corroborada por Sumaya Mattar (2010) em sua experiência como aprendiz de Shoko Suzuki:

Não sendo tarefa solitária do aprendiz — que aprende com a mente, o corpo e a alma, *junto* com as mestras —, os processos conduzidos pelas duas ceramistas articulam-se em torno de uma práxis criadora compartilhada entre elas e seus aprendizes. Essa práxis, revelada especialmente pela prática artística, o **fazer junto** e a presença do diálogo e da **experimentação**, está relacionada diretamente à busca de novas possibilidades e construção de caminhos próprios no campo da cerâmica, preservando e alimentando o sentido humano da arte e da educação (Mattar, 2010, p.10, grifos da autora).

Quanto às ceramistas entrevistadas, entrelaçamos os processos de Tulipa e Caliandra. Tulipa propõe a partilha enquanto processos de experimentações, mostrando-se aberta às experiências das aprendizes que não se restringem à transmissão de técnicas, mas do aprender pelo fazer, incluindo as frustrações. Sobre o processo de ensinar ela diz:

“Eu gosto de ajudar a pessoa a desenvolver aquele projeto, a crescer, fazer o que ela está querendo, o que ela está pensando [...] eu acho que é cuidadoso, é trabalhoso, é delicado, tem a questão do que eu imaginei do resultado que sai, que às vezes é outro. Tem essas frustraçoezinhas aí, mas acho que tudo isso faz parte, né?”

– Tulipa

Caliandra me relatou a sua preocupação com o ensino das técnicas, suas peças são produzidas com especial atenção aos valores funcionais e ergonômicos, à execução dos métodos; características que ela desejava partilhar com suas aprendizes.

Os relatos de Mattar (2010) sobre as aulas com Shoko Suzuki me fizeram rememorar as aulas de Tulipa: “Não raro, usando toda a delicadeza possível, ela pedia licença e fazia um pouco da peça para nós. Nessas ocasiões, corrigia pequenos problemas antes que eles se agravassem e comprometessem definitivamente a construção da peça. E, é claro, a nossa autoestima” (Mattar, 2010, p.70).

Tulipa sentava-se ao torno de frente para nós e suas mãos hábeis, rapidamente, nos mostravam como nossos dedos deveriam estar. Embora ela sempre nos encorajasse a descobrir com nosso próprio corpo quais configurações de mãos faziam mais sentido para a nossa prática. Portanto, alternando entre a observação e a inventividade que partia de nosso próprio corpo e o conforto que ele poderia encontrar em contato com o barro.

O ensino ocupou uma posição secundária no processo mais abrangente, que foi o próprio processo educativo. Assim, todos os recursos físicos, materiais e humanos, nos quais se incluíram, entre outras coisas, as técnicas, os procedimentos, os instrumentos, as ferramentas e os modos de agir da mestra contribuíram para a **instrução** — compreendida aqui como edificação — conforme a origem latina da palavra (Mattar, 2010, p.112, grifo da autora).

Nos relatos de Sumaya Mattar (2010) fica evidente a dimensão afetiva em sua relação com Shoko Suzuki (2010), a relação que foi florescendo ao longo das aulas com a ceramista que lhe ofertava longos períodos de silêncio e imersão em seus próprios processos. Estes momentos propiciaram à aprendiz a compreensão da necessidade de inteireza e presença para experiência sensível:

Shoko deixou-me trabalhando sozinha durante um longo tempo: “Também aprendemos sozinha, quando erramos ficamos pensando.” Daria acabamento em três peças. Estragara as duas primeiras. Não calculei a espessura dos fundos e, quando fui alisá-los, furei-os. Eu estava distraída, o tempo todo pensava no horário, em meus problemas, no dia a dia, não conseguia relaxar, não prestava atenção na peça. Esquecia-me dela. A terceira peça ficou boa, esforcei-me por pensar somente nela, ficou boa, não maravilhosa, boa. Antes de a aula começar, Shoko me falara da necessidade de aprimorar as bordas das minhas peças, de deixá-las mais bonitas. Era evidente que estava faltando sensibilidade da minha parte. Ao final da aula, falei para ela da minha dificuldade em pensar na peça. Ela disse: “Não é pensar, é difícil pensar na peça, ela é muito simples para pensar nela, é estar com ela, ficar com ela”. Eu precisava aprender a difícil lição de estar inteira durante a experiência (Mattar, 2010, p.79).

O silêncio da mestra convocava a aprendiz a um local de silenciamento interno, tão importante como resistência ao ritmo de vida contemporâneo em que temos vivido. Quando pergunto à Tulipa como é ensinar cerâmica, ela me responde de imediato: “com silêncio”. Esta convocação ao espaço interno de silêncio, e o seu aprendizado, é abordado por Marly Meira e Silvia Pillotto (2022):

Numa sociedade como a nossa, em que o preenchimento de todos os espaços e tempos parece conduzir a uma soma de ruídos sonoros e em que a comunicação se desdobra em muitas nuances (presencial e virtual), é fundamental que busquemos cenários, gestos, movimentos que agreguem vitalidade às nossas potencialidades infinitas. É preciso preencher nossa existência com pausas (silêncios) que certamente contribuirão para momentos de meditação, de reflexão e de incorporação compreensiva dos estímulos. A aprendizagem do silêncio seria uma volta a procedimentos de concentração de energias sensíveis. Ou, como nos diz Araújo (2018, p. 21), é necessário [...] re-aprender iniciaticamente a nos escutarmos a nós e ao Outro" (Meira; Pillotto, 2022, p.80).

Para Jasmim, a cerâmica, assim como outras práticas artesanais, são experiências que convocam ao tempo presente:

“Acho que a cerâmica faz a gente, o artesanato, o trabalho manual, assim, faz a gente ter mais essa noção do tempo, do tempo presente, assim, sabe? Você não ficar com a cabeça: “meu Deus, o que vai acontecer depois?” Você tá ali.”
– Jasmim

4.1.4 Repetição Crítica

A apreensão de uma técnica depende em variados contextos da repetição dos movimentos até a sua consolidação. No caso da cerâmica, principalmente o torno exige a

repetição da produção de peças, objetivando a memorização dos procedimentos, gestos com as mãos, posicionamentos de dedos, etapas da produção e da postura do corpo frente ao torno.

Sonia Alvares (2015) detalha esta relação de repetição nos processos educativos da pedagogia artesã:

Outra marca de distinção da pedagogia artesã é a ação repetitiva. A repetição é a força motriz do ensino e aprendizagem do artesanato e, neste caso, da cerâmica. Repetir infinitas vezes o mesmo gestual sobre a matéria barro não acarreta, absolutamente, em adestramento. Ao contrário, a repetição incansável proporciona um estado de transcendência, a entrega de um corpo que, em seu fazer estético, pensa através da forma. Por meio da repetição e, conseqüentemente, do domínio da técnica, o aprendiz alcança a maturidade e consolida um estilo próprio (Alvares, 2019, p.14).

A observação das mestras e mestres é fundamental no processo de aquisição do conhecimento da cerâmica, conseqüentemente a imitação estética das peças já produzidas distintivamente por aquele território. A repetição, portanto, compreende uma dimensão imitativa. Das tantas vezes que se produz um mesmo estilo de peça, produz-se à semelhança do que é produzido pelas/os mestras/es.

A imitação, mais do que um recurso no processo de ensino e aprendizagem, viabiliza a apropriação de uma linguagem e o desenvolvimento de um traço pessoal. Não se imita somente a forma externa, também se imita o conteúdo, o que contribui na manutenção e na continuação da cultura (Alvares, 2015, p.270-271).

Ressalta-se que esta repetição não é alienante, e não funciona sob uma lógica de linha de produção em que se repete à exaustão um mesmo movimento sem a dimensão do sensível. É inclusive a repetição de técnicas e a imitação dos objetos produzidos no interior de comunidades tradicionais que garantem a transmissão e a salvaguarda destes conhecimentos pela oralidade e pela memória inscrita no corpo de quem aprende. A repulsa à repetição reverbera a tradição hegemônica de compreensão da arte, enquanto objeto simbólico exclusivo, inédito e irreproduzível. A linha das fronteiras entre arte e artesanato foram traçadas também a partir desta concepção.

Repetir fórmulas transmitidas é algo inerente e inexorável ao fazer artesanal e não deveria ser encarado de uma maneira depreciativa, afirma Coomaraswamy. O observador moderno pensa que essas artes, em que se expressam os mesmos motivos e se empregam os mesmos símbolos durante milênios, são monótonas, submissas, repetitivas, que pertencem a sociedades estáticas, de conhecimento inferior (Alvares, 2015, p. 273-274).

Nesse sentido, a repetição não deve ser encarada como totalizante e restritiva, inclusive compreende uma dimensão criativa que estimula o desenvolvimento de estilos próprios através do desenvolvimento da consciência e criticidade do processo. Sobre isso, Sumaya Mattar (2010)

diz que, ao envolver a consciência: “[...] o fazer não se reduz à repetição de ações e pode adquirir um caráter inventivo, instaurando a práxis criadora; e é essa práxis que garante a não submissão do artesão aos apelos da sociedade de consumo, abstendo-se de produzir objetos em série”. (Mattar, 2010, p.125).

A compreensão contida nesta pesquisa e nas vivências das pesquisadoras, ao entrelaçar às constatações de Sonia Alvares (2015), é a de que essa práxis criadora acontece junto da repetição, em razão dela e apesar dela. As técnicas são apreendidas a partir de um processo repetitivo, no entanto, não se trata de uma repetição mecânica, aos moldes de uma educação bancária ou da linha de produção fordista. Trata-se de uma repetição que passa pelo crivo da crítica; do exame consciente da peça que se constrói; e da construção de uma autonomia que permite descobrir os próprios gestos e o desenvolvimento de um estilo próprio.

A cerâmica do Vale do Jequitinhonha corrobora esta perspectiva; as ceramistas usualmente produzem determinadas peças de um estilo próprio, como os vasos de nariz da Dona Rita Gomes Lopes e as cirandas de boi da Dona Sergina Gomes Francisco Xavier. No entanto, a repetição ainda abre espaços para o desenvolvimento de variações e ressignificações de suas peças.

Esta repetição crítica se relaciona diretamente com a observação participativa; ambas devem proporcionar ao aprendiz a possibilidade de experimentação no sentido de construção de seu próprio estilo. Shoko Suzuki relata na pesquisa de Mattar (2010), que seu mestre Karasugi era diferente dos outros mestres, rígidos e críticos, de sua época de aprendiz, na década de 1940; ele permitia a experimentação, o que legou à ceramista a possibilidade de desenvolvimento de seu próprio caminho na cerâmica, e da expressão de si em seus próprios processos artísticos.

Neste processo de repetição crítica, nota-se a possibilidade de apreensão enquanto processo de aprendizagem criadora e crítica aberta aos riscos, como conceituada por Paulo Freire (1996) em *Pedagogia da Autonomia*:

Mulheres e homens, somos os únicos seres que, social e historicamente, nos tornamos capazes de apreender. Por isso, somos os únicos em quem aprender é uma aventura criadora, algo, por isso mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito. (Freire, 1996, p.28, grifos do autor)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não estaremos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar.
Não estaremos.”
– Gloria Anzaldúa

“A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.”
– Conceição Evaristo (1996)

As considerações suscitadas nesta dissertação apontam para caminhos possíveis, com intenção não de definir pretensas verdades, mas de suscitar provocações que possam reverberar ao término de sua leitura. Arte e artesanato possuem características distintivas em sua elaboração, ao passo que muitas de suas diferenças foram construídas pelo olhar do colonizador. O artesanato pode ser considerado arte a partir do olhar de quem o interpreta ou o produz. Um copo de cerâmica pode ser só um copo. Assim como um copo de cerâmica pode ser memória, oralidade, o conhecimento de mulheres, a ritualística, o profano e o sagrado, a expressão simbólica, a possibilidade de autonomia, subjetivação, o sensível, as técnicas, a ciência e a arte.

As reflexões tecidas acerca das relações entre a arte e o artesanato nos oferecem a percepção de que o artesanato proporciona identidade cultural e artística individuais e coletivas; possibilidade de subsistência; associação entre mulheres e em certos territórios se expressa enquanto parte da cultura das mulheres negras que tecem resistência a partir de suas criatividades (Hill Collins, 2019).

Ao longo desta tecitura, definimos a cerâmica como uma ciência ancestral construída por mulheres negras e indígenas. Que nos legaram a possibilidade do encontro com o barro como uma dimensão erótica que pode empoderar outras mulheres a tornarem suas vidas mais autônomas, satisfatórias, prazerosas e vivíveis. Audre Lorde (2020) nos lembra: “Os patriarcas brancos nos disseram ‘Penso, logo existo’. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: ‘**Sinto, logo posso ser livre**’.” (Lorde, 2020, p.48, grifo nosso).

Esta citação define o cerne desta pesquisa: a crítica aos padrões eurocêtricos de fazer ciência; o confronto ao cânone artístico que menospreza a produção artesanal, pois é feita por

mulheres pobres e racializadas; e a consideração das experiências do sensível na construção de conhecimento.

Retomo o questionamento sobre a não consideração dos conhecimentos construídos por mulheres como Dona Cadu, ceramista do Recôncavo Baiano, enquanto ciência. Ao considerarmos a interseccionalidade podemos refletir que isso se dá pela colonialidade do saber, pelo epistemicídio e racismo estrutural, pois gênero, classe e raça influenciam estas determinações. Assim também se constitui comumente a definição de artesãs, e não artistas, para aquelas que não se encontram em consonância com o padrão de homem, branco e privilegiado.

Enquanto uma pesquisa desenvolvida no campo da Educação, enfatiza as potencialidades da educação não-escolar nos movimentos sociais e na pedagogia artesã. A Feira do Beco do Inferno catalisa o potencial do movimento social educador, que constrói frestas de autonomia, direito à cultura e arte, que caminha apesar dos esforços políticos e institucionais contra a sua existência; evidencia o papel das mulheres em movimento que criam e constroem eventos que empoderam outras mulheres, que fomentam suas rendas, redes e identidades de artistas. O evento educa nas minúcias: no encontro com artistas, na mediação cultural das obras expostas, no encontro com o outro, nas rodas de conversa, na liberdade transgressora, tão cara da juventude e na representatividade.

A pedagogia artesã se qualifica como uma possibilidade educativa que não é somente expressão da educação não-formal/não-escolar, mas é também potência para se pensar o currículo escolar. O educador/educadora é um artesão que tece, modela, entrelaça os conteúdos a serem abordados, seleciona seus referenciais teóricos e metodológicos como quem busca o barro na barreira; em um trabalho junto aos estudantes constroem o conhecimento como quem pisa o barro; trabalho que exige um engajamento de corpo inteiro.

Também demonstra que aquele que ensina também aprende, e demanda um envolvimento sensível de seu corpo e mente que não são cindidos como determina a tradição europeia hegemônica. Educar é artesanaria. Cerâmica é conhecimento. São ações, pessoas e seus objetos-afetos, todos como desdobramentos de processos corpóreos, que demandam engajamento, sensível e criativo; se potencializam pela generosidade da partilha; demandam participação e criticidade como possibilidade de emancipação criadora.

Portanto, o conceito de pedagogia artesã abordado nesta dissertação também nos oferece caminhos possíveis para pensarmos práticas educativas escolares e perspectivas curriculares em pesquisas futuras. Compreende-se, assim, a importância de práticas educativas ancestrais sendo reconhecidas e incorporadas aos âmbitos escolares.

Ao considerar tais perspectivas acerca da Educação e do Conhecimento, esta pesquisa objetiva contribuir para a construção da tríade de conceitos e definições que se referem às justiças acadêmica, epistêmica e científica. Tais conceitos têm sido desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Flores Raras, nos campos de nossas pesquisas, nos escritos dos nossos textos, no dinamismo dos nossos diálogos e estudos em coletividade. Repetimos — ao considerar a artesanaria de nossa coletividade feminista, militante, acadêmica, política e afetiva — que o conhecimento aqui em tela é composto pelos saberes dos movimentos sociais nos quais militamos, pelas pesquisas acadêmicas que produzimos e pelas políticas sociais das quais somos resultado e pelas quais seguimos lutando, pois equitativas e transformadoras das relações de poder tão desiguais.

Assim, compreendemos a importância da produção científica alinhada aos movimentos sociais, tanto para a construção do conhecimento quanto para o traçado e implantação de políticas públicas. Nesse sentido, se coloca como base de uma sociedade democrática, o desenvolvimento de pesquisas sobre as experiências de mulheres, numa perspectiva de transformação social e de modificação do que se entende como cânone científico.

Fazer ciência feminista não significa somente trazer visibilidade para questões pertencentes às experiências das mulheres, mas é também a busca por transformação social a partir dos conhecimentos acadêmicos. Numa perspectiva de entrelaçamento dos conhecimentos produzidos academicamente, aos movimentos sociais e à sociedade como um todo. Há, dentro das Universidades, quem ainda não compreenda e legitime o modo de fazer ciência feminista; geralmente são aqueles que pretendem a manutenção das desigualdades perpetuadas pelo paradigma de ciência eurocêntrica. No entanto, soamos compreensíveis para aqueles/as que objetivam não somente a democratização do acesso à produção de conhecimento, mas também a legitimação epistêmica de saberes subalternizados e o reconhecimento da ciência produzida no cotidiano de quem reexiste.

No que concerne às ceramistas entrevistadas, o conhecimento da cerâmica proporcionou a possibilidade de transições de carreiras, o desenvolvimento de atividades laborais mais prazerosas e satisfatórias que apareciam como um sonho. Também é uma possibilidade de complementação de renda para quem não a obtém exclusivamente da cerâmica, mas pode ter mais autonomia financeira a partir de suas vendas. Proporciona cura e bem-estar, assim como é uma expressão simbólica que permite a elaboração de emoções e sentimentos.

O acesso ao erótico, na perspectiva abordada no capítulo *Viver de cerâmica*, através do trabalho e da educação é um ato de subversão e transgressão das estruturas capitalistas patriarcais que tentam roubar a satisfação e o prazer nas atividades laborais desenvolvidas pelas

mulheres. Reivindicamos a possibilidade de exercermos funções que não garantem apenas a subsistência material, mas que também ofereçam a possibilidade de cuidarmos de nós mesmas e de quem amamos. As ceramistas entrevistadas nos lembram que, se o patriarcado nos sufoca em desencantamento, também arranhamos suas estruturas quando buscamos exercer atividades artísticas-educativas-trabalhistas que nos proporcionam prazer.

A tríade arte-trabalho-educação abordada nesta pesquisa está longe de ser esgotada ao considerar sua riqueza na construção de reflexões teóricas, e seguirá em minha trajetória de pesquisa, sobretudo em seus entrelaçamentos com as relações de gênero que se estabelecem nestas interações.

A pesquisa objetivou a possibilidade de construção da memória e reconhecimento da ciência e da arte de mulheres negras e indígenas que nos legaram seus conhecimentos da lida com o barro. Sobretudo se construiu a partir da consideração de saberes subalternizados, conhecimentos inferiorizados e marginalizados, construídos no pensamento fronteiriço. Finalizamos a presente dissertação, mas seguimos nas trilhas moldadas pela cerâmica, seguimos pelo reconhecimento dos saberes que podem nos atravessar no cotidiano dos territórios de resistência, territórios em que transitam as pessoas inconformadas, insubmissas, eróticas e subversivas.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Eitan. **Taty Almeida segura seu lenço branco com o nome de seu filho desaparecido, Alejandro M. Almeida**. [fotografia]. Agência France-Press (AFP), 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/especiais-maes-da-praca-de-maio-na-argentina-42-anos-de-maternidade-politica/>. Acesso em: 19 out. 2025.
- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo, Ubu Editora, 2022.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALVARES, Sonia Carbonell. **Maragogipinho – as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.48.2016.tde-11052016-163601>. Acesso em: 19 out. 2025.
- ALVARES, Sonia Carbonell. A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 45, e186330, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ep/article/view/157833/153138>. Acesso em: 02 out. 2025.
- ALVES, Cláudia; LUNA, Suely; NASCIMENTO, Ana. A cerâmica pré-histórica brasileira: perspectivas analíticas. **Clio Arqueológica**, Recife, v. 1, n. 7, p. 11–60, 1991.
- ALVES, Leonardo Dias. A divisão racial do trabalho como um ordenamento do racismo estrutural. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 212-221, maio/ago. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/84641/48770>. Acesso em: 13 out. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-0259.2022.e84641>
- ALVES, Lucas; MARTINS-BORGES, Lucienne; Marsillac, Ana Lúcia. Elaboraões do traumático através da arte: refúgio, cultura e memória. **REMHU – Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana**, v. 30, n. 66, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/remhu/a/vzWFzZqhMx4mRB8bG9j6JGj/?lang=pt>. Acesso em: 30 set. 2025. DOI: 10.1590/1980-85852503880006608
- ALLUCCI, Renata Rendelucci. Una aguja, una lámpara, un telar. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 27, n. 3, 2019. DOI: 10.1590/1806-9584-2019v27n354376. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2019v27n354376>. Acesso em: 20 maio 2025.
- ALMEIDA, Flávia Leme, **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 238 p. ISBN 978-85-7983-118-8.
- ALMEIDA, Rogério de. Prefácio. *In*: MEIRA, Marly Ribeiro; PILLOTTO, Silvia Sell Duarte (orgs.). **Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica**. São Paulo: Editora Zouk, 2022. p. 7–13.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 3 dez. 2024.

AUAD, Daniela; CARLUCCI, Fabiana; LAHNI, Cláudia. Justiça epistêmica e científica: por teorias e metodologias feministas no Ensino Superior. **Revista Cocar**, Edição Especial, n. 36, p. 1–16, 2025. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/10565/4337>. Acesso em: 28 set. 2025.

AUAD, Daniela; LAHNI, Claudia. Topografias feministas: uma teoria das mulheres em movimento. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, e82526, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n382526>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/82526/47873>. Acesso em: 5 ago. 2025.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. *In: Comunicação e Educação*, São Paulo, jan./abr. 1995, p. 59-64.

BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. **Cartema: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB/UFPE**, n. 8, p. 17–24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/CARTEMA/article/view/248801/37590>. Acesso em: 16 abr. 2025.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras domésticas no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 30, n. 1, p. 147-163, jan./abr. 2015. DOI: 10.1590/S0102-69922015000100009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922015000100147&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 set. 2025.

BLANCA, Rosa. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?. **Revista Feminismos**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 19-20, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/529/2020/08/rosablanca-bordado.pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

BOGO, Ademar. Lições da luta pela terra. Memorial das letras, Salvador: 1999.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. Subsecretaria de Estatísticas e Estudos do Trabalho (SEET). **Boletim sobre a desigualdade racial no mercado de trabalho**. Brasília, nov. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/assuntos/estatisticas-trabalho/o-pdet/boletim-desigualdade-racial/BoletimsobreadesigualdaderacialnomercadodetrabalhoVF.pdf>. Acesso em: 13 out. 2025.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **Boletim Mulheres no Mercado de Trabalho**. Brasília, mar. 2025. Disponível em: https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/assuntos/estatisticas-trabalho/publicacoes/boletim_mulheres_8m_20250307.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

CAMARGO, Michelle. "Manifeste-se, faça um zine!": uma etnografia sobre "zines de papel" feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). **Cadernos Pagu**, n. 36, p. 155–186, 2011.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: o sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. (Doutorado em Filosofia da Educação) – FE/USP, São Paulo, 2005.

CASTRO, Mary Garcia. Alquimia de categorias sociais na produção de sujeitos políticos. **Estudos Feministas**, v.0, p. 57-73, 1992. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//REF/v0/castro.pdf>>. Acesso em 23 set. 2025.

CENDALES, Lola; MARIÑO, Germán. **Educação não-formal e educação popular: para uma pedagogia do diálogo cultural**. Tradução de Thiago Gambi. São Paulo: Loyola, 2006.

CHAGASTELLES, Gianna Maria Montedônio. O trabalho das mulheres do Jequitinhonha: a atividade da cerâmica das viúvas de marido vivo. **História Oral**, [S. l.], v. 23, n. 2, 2020. DOI: 10.51880/ho.v23i2.1027. Disponível em: . Acesso em: 2 dez. 2022.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: CRÍTICA Y EMANCIPACIÓN: REVISTA LATINO-AMERICANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Buenos Aires: CLACSO, v. 1, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100830013550/43S2a.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2025.

Comissão da Câmara vota Feira do Beco do Inferno no calendário oficial. Sorocaba.com.br, Sorocaba, 19 ago. 2022. Disponível em: (<https://sorocaba.com.br/cultura/comissao-da-camara-veta-feira-do-beco-do-inferno-no-calendario-oficial/>). Acesso em: 20 ago. 2025.

CHIBENI, Silvio. **O que é ciência?** Campinas: Departamento de Filosofia – IFCH – Unicamp, 2006. Disponível em: <https://unicamp.br/~chibeni/textosdidaticos/ciencia.pdf>. Acesso em: 14 out. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Trad. Carol Correia. **Revista Subjetiva**, 2017.

CRUZ-HERNÁNDEZ, Delmy Tania. Revisitando la cartografía cuerpo-territorio desde la autoetnografía feminista. **Política & Trabajo - Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], nº 59, 2023. Disponível em: <<https://acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:VA6C2:c3e4ec7a-1f16-481a-aab1-476d01386ea4?viewer%21megaVerb=group-discover>> Acesso em: 25 jun. 2024.

CUNHA, Aline Lemos da; EGGERT, Edla. O ensino do crochê de grampada como possibilidade emancipatória para mulheres negras em Rio Grande, RS. In: EGGERT, Edla (Org.). **Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2013. p. 58–74.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada**. Natal: EDUFRRN, 2012.

DELORY-MOMBERGER, Christine. A PESQUISA BIOGRÁFICA OU A CONSTRUÇÃO COMPARTILHADA DE UM SABER DO SINGULAR. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 133–147, 2016. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2016.v1.n1.p133-147. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/2526>. Acesso em: 6 nov. 2024.

DRUCK, Graça. Trabalho, precarização e resistências: novos e velhos desafios? **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. spe 01, p. 37-57, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/qvTGPNcmnSfHYJjH4RXLN3r/?lang=pt>. Acesso em: 29 set. 2025.

EGGERT, Edla; CASTRO, Amanda Motta Angelo; BECKER, Márcia Regina; LINHAR, Sabrina Foratti. A produção da tecelagem num atelier de Alvorada, RS: a trama de pesquisar um tema invisível. In: EGGERT, Edla (Org.). **Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2013. p. 75–94.

ESGUERRA, Camila. “Etnografía, acción feminista y cuidado: una reflexión personal mínima”. *Antípoda*. **Revista de Antropología y Arqueología**, n. 35, p. 91-111, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.7440/antipoda35.2019.05>. Acesso em: 2 jun. 2025.

ESQUIVEL, Valeria. **La economía del cuidado en América Latina: poniendo a los cuidados en el centro de la agenda**. Panamá: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Área de Práctica de Género – Centro Regional para América Latina y el Caribe, 2011. Disponível em: <https://base.socioeco.org/docs/laeconomadelcuidadoenamricalatina.pdf>. Acesso em: 15 set. 2025.

ESPINO, Alma. **Economía feminista: enfoques y propuestas**. Montevideu: Instituto de Economía, Serie Documentos de Trabajo DT-5/10, 2010. Disponível em: <https://iecon.fcea.udelar.edu.uy/images/publicaciones/237/dt-05-10.pdf>. Acesso em: 15 set. 2025.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yurdekys; GÓMEZ, Diana; LUGONES, María; OCHOA, Karina. Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo decolonial: una conversa en cuatro voces. In: WALSH, Catherine (Org.). **Pedagogías decoloniales (Tomo II): Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Quito: Abya-Yala, 2013. p. 403–441.

FARGANIS, Sondra. O feminismo e a reconstrução da ciência social. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). **Gênero, corpo e conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, p. 226–229, 1997.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2023.

FERREIRA, Gisélia; BASTOS, Sérgio; D'ANGELO, Marcia. A look at women's transition from formal labor to self-employment based on endogenous stimuli. **RAM – Revista de Administração Mackenzie**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 1–26, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ram/a/scyQmkT3SybJxRC5397hqpL/?lang=en>. Acesso em: 20 set. 2025.

FERREIRA, Jane Mendes; NOGUEIRA, Eloy Eros Silva. Mulheres e suas histórias: razão, sensibilidade e subjetividade no empreendedorismo feminino. **RAC – Revista de Administração Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, art. 1, p. 398–417, jul./ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rac/a/dZJhFMBsrcLmwjq46nP9CBd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2025.

FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho. **Blog do IBRE-FGV**, 12 maio 2023. Disponível em: <<https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho>> Acesso em 25 jun. 2024.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Trabalho doméstico. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 256-262.

FONTEL, Luana. A mãe que não é abraçada pela vila vai incendiá-la para sentir seu calor. **Núcleo Materna**, 7 ago. 2024. Disponível em: <https://www.nucleomaterna.org/a-mae-que-nao-e-abra%C3%A7ada>. Acesso em: 9 jul. 2025.

FRANCO, Tânia; DRUCK, Graça; SELIGMANN-SILVA, Edith. As novas relações de trabalho, o desgaste mental do trabalhador e os transtornos mentais no trabalho precarizado. **Revista Brasileira de Saúde Ocupacional**, São Paulo, v. 35, n. 122, p. 229–248, 2010. Disponível em: <https://ftp.medicina.ufmg.br/osat/arquivos/1-07082015.pdf>. Acesso em: 20 set. 2025.

FREIRE, Paulo. *À sombra desta mangueira*. São Paulo: Olho D'água, 1995.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCÍA ALFARO, Javier. Mães da Praça de Maio [fotografia]. In: SAMUEL. *Mães da Praça de Maio: uma trajetória de vida, paixão e luta*. **Opera Mundi**, 29 maio 2012. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/samuel/maes-da-praca-de-maio-uma-trajetoria-de-vida-paixao-e-luta/>. Acesso em: 19 out. 2025.

GASPAR, Meliam Viganó. **A cerâmica arqueológica na terra indígena Kaiabi (MT/PA)**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-13012015-110614/>. Acesso em: 19 out. 2025.

GIANNOTTI, Sirlene Maria. **Encantarias do Sertão: percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques**. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48135/tde-25052023-111638/>. Acesso em: 04 abr. 2025.

GOHN, Maria da Glória. A relação movimentos sociais e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 47, p. 333–361, maio–ago. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/vXJKXcs7cybL3YNbDCkCRVp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2025

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 13-22.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 2012. DOI: 10.12957/periferia.2009.3428. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/3428>. Acesso em: 27 jun. 2025.

GUZMÁN, Adriana. **Descolonizar la memoria, descolonizar Feminismos**. Redición, Llojeta: La Paz, 2019.

HERSEY, Tricia. **Descansar é resistir: um manifesto**. São Paulo: Fontanar, 2024

HILL COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Nubia Regina Moreira. São Paulo: Boitempo, 2019.

HILL COLLINS, Patricia; BIRGE, Silma. **Interseccionalidade**. Trad. de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n. 132, p. 595–609, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/cCztcWVvvtWGDvFqRmndsBWQ/?lang=pt>. Acesso em: 28 maio 2025.

HIRATA, Helena; ZARIFIAN, Philippe. Trabalho (o conceito de). *In*: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 251-256.

HIRATA, Helena. Mudanças e permanências nas desigualdades de gênero: divisão sexual do trabalho numa perspectiva comparativa. *Análise*, n.7. **Friedrick Ebert Stiftung Brasil**, 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

hooks, bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. Nova Iorque: The New Publisher, 1995.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **Teoria feminista: Da margem ao centro** [1984]. São Paulo: Perspectiva, 2019a.

hooks, bell. Artistas mulheres: o processo criativo. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019b. p. 236–244.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

hooks, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo, Elefante, 2022.

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista: psicanálise e políticas da reprodução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. *In*: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Orgs.). **Gênero, corpo e conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 157–185.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: Educa, 2002.

JOSSO, Marie-Christine. As identidades biográficas são sustentadas por uma existencialidade evolutiva singular-plural. **Horizontes**, s.l., v. 26, n. 2, p. 9–20, 2008. Disponível em: <https://lyceumonline.usf.edu.br/webp/portalUSF/itatiba/mestrado/educacao/uploadAddress/01.AS%20IDENTIDADESBIOGRAFICAS%5B12996%5D.pdf>. Acesso em: 29 maio 2025.

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. *In*: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 67-76.

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

KISHIMOTO, Tizuko Morchida; ONO, Andreia Tiemi. Brinquedo, gênero e educação na brinquedoteca. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 3 (57), p. 209–221, set./dez. 2008.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pp/a/XN7yv7jS8vTq99xLhRC7vtJ/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

LAHNI, Cláudia; AUAD, Daniela. Flores Raras - Grupo de Pesquisa Educação, Comunicação e Feminismos. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, [S. l.], v. 21, n. 39, 2022. DOI: 10.55738/alaic.v21i39.865. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/865>. Acesso em: 5 dez. 2024.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt>. Acesso em: 27 maio 2025.

LEAL, Abigail Campos. **Me curo y me armo, estudando**: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 21, p. 65-70, set. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/50651>. Acesso em: 01 nov. 2025.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LINHARES, Juliana. **Marcela Temer**: bela, recatada e 'do lar'. *Veja*, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em: 23 abr. 2025.

LUCENA, Hadassa Monteiro de Albuquerque; CAMELO, João Carlos Pereira; SILVA, Severino Bezerra da. Educação Popular e Juventude: o movimento social como espaço educativo. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 49, n. 174, p. 290–315, out./dez. 2019. DOI: 10.1590/198053146754

LUGONES, María. Colonialidade de gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020. p. 51-81.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: IESCO-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127–167. Disponível em: <http://ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social**: Revista-red de estudios sociales, [S.l.], v. 8, p. 26–28, 2017. Disponível em: <http://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial>. Acesso em: 25 set. 2025.

MATTAR, Sumaya. **m** Campinas: Papyrus, 2022.

MATTOS, Sônia Missagia. **Artefatos de gênero na arte do barro (Jequitinhonha)**. Vitória: EDUFES, 2001.

MEIRA, Marly Ribeiro; PILLOTTO, Silvia Sell Duarte (orgs.). **Arte, afeto e educação**: a sensibilidade na ação pedagógica. São Paulo: Editora Zouk, 2022.

MELAUGH, Martin. **Aquí se tortura / Here they torture** [fotografia]. [s.d.]. Disponível em: <http://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>. Acesso em: 19 out. 2025.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Traduzido por Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF**, Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: https://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 13 out. 2025.

MIGNOLO, Walter. **Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad** (Antología, 1999-2014). Barcelona / Ciudad Juárez: CIDOB / UACJ, 2015.

MUSEU DA PESSOA. Uma artista do Jequi. História de vida de Maria Lira Marques. Araçuaí, 31 jul. 2007. Disponível em: <https://museudapessoa.org/historia-de-vida/uma-artista-do-jequi/>. Acesso em: 19 out. 2025.

MUSEU NACIONAL (UFRJ). Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra015.html>. Acesso em: 2 nov. 2025.

MORAIS, Liliana Granja Pereira de. **Dois mulheres ceramistas entre o Japão e o Brasil: identidade, cultura e representação**. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-03032015-142625/publico/2014_LilianaGranjaPereiraDeMoraes_VCorr.pdf. Acesso em: 2 nov. 2025.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In: CORDERO, María Elena; SÁENZ, Ana María (Comps.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2001. p. 17-40.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019. p. 72-83.

NOVOS PARA NÓS (@novosparanos). Potes na loja virtual: Rita Gomes Lopes (1952). **Instagram**, 3 jul. 2022a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CfkX7XcL4Vy/>. Acesso em: 19 out. 2025.

NOVOS PARA NÓS (@novosparanos). Ciranda de boi. **Instagram**, 5 jun. 2022b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CecMK61oPHQ/>. Acesso em: 19 out. 2025.

NOVOS PARA NÓS (@novosparanos). Olha o que chegou na loja virtual! Dona Maria Gomes dos Santos (1952). **Instagram**, 21 mai. 2022c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cd9T8rlrCpr/>. Acesso em: 19 out. 2025.

NUNES, Ana Luiza Ruschel. **Trabalho, arte e educação: formação humana e prática pedagógica**. Porto Alegre: UFSM, 2004. ISBN 978-8573910438

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2, p. 95–109.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. **Investigación Cualitativa**, v. 2, n. 1, p. 6-26, 2017. DOI: <https://doi.org/10.23935/2016/01032>.

PAZ, Octávio. **O artesanato, o uso e a contemplação**. Tradução de Alexandre Bandeira. Artesol, 25 mar. 2019. Disponível em: <https://artcsol.org.br/stories/o-artesanato-o-uso-e-a-contemplacao-por-octavio-paz/>. Acesso em: 8 jun. 2025.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo cultural. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 15–24, maio/dez. 1997. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n05-06/n05-06a03.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2025.

PIORSKI, Gandhi. **Brinquedos do chão**: a natureza, o imaginário e o brincar. São Paulo: Peirópolis, 2016.

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. *In*: CORDERO, María Elena; SÁENZ, Ana María (Orgs.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2001. p. 41–67.

PROEXC_UFRB. **Série Em Torno do Barro – T1E1 – Mestra Cadu** [vídeo]. Instagram, 24 abr. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C7UGpJKsxeo/?igsh=MW9ndjRwYno3anpu>. Acesso em: 19 out. 2025.

PROSA VERSO E ARTE. Dona Izabel – artesã do Vale do Jequitinhonha. **Revista Prosa Verso e Arte**, 3 maio 2022. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/dona-isabel-artesa-do-vale-do-jequitinhonha/>. Acesso em: 16 out. 2025.

REYNOLDS, Frances. Managing depression through needlecraft creative activities: a qualitative study. **The Arts in Psychotherapy**, v. 27, n. 2, p. 107–114, 2000.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 1 ago. 2023.

RIPAMONTI, Paula. Investigar através de narrativas: notas epistémico-metodológicas. *In*: ALVARADO, Mariana; DE OTTO, Alejandro (Coord.). Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana. Buenos Aires: CLACSO, 2017. p. 83-104.

RODRIGUES, Wallace. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. *In: Cultura Visual*, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 85-95.

ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de subjetividade*. São Paulo: PUC 1993, nº 2. Acesso em: jun. 2017.

ROMERO PLANA, Virginia. Tinta e espelhos: a autoetnografia como aposta feminista. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 32, n. 1, 2024. DOI: 10.1590/1806-9584-2024v32n190813. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/90813>. Acesso em: 18 fev. 2025.

ROSENO, Camila dos Passos. **Trajetórias de professoras lésbicas na educação básica: saberes docentes como resistência**. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 27 abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.34019/ufjf/te/2022/00022>. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/14203>. Acesso em: 21 out. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Vanessa Soares dos. **Cultura popular e o modo de vida brincante: costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba, 2019.

SCHAAN, Denise Pahl. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um Cacicado Marajoara. *Revista Arqueologia*, v. 16, p. 31–45, 2003

SILVA, José de Souza. La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida: el paradigma del “buen vivir” / “vivir bien” y la construcción pedagógica del “día después del desarrollo”. *In: WALSH, Catherine (org.). Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 469-507.

SILVA, Márcia Alves da; EGGERT, Edla. Descosturar o doméstico e a ‘madresposa’: a busca da autonomia por meio do trabalho artesanal. *In: EGGERT, Edla (Org.). Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2013. p. 39–57

SILVA, Márcia Alves da. Abordagem sobre trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 55, p. 247–260, jan./mar. 2015. Editora UFPR. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/jPjKVMtsYxWtXznnXM9tT4D/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 16 abr. 2025.

SILVA, Márcia Alves da Silva. **Abordagem sobre gênero e trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres**. *In: Seminário de Pesquisa em Educação da Região*

Sul. Florianópolis – SC. Anais, 2015b, p.1-13. http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1830-0.pdf. Acesso em 25 de abril de 2025.

SOTÃO, Helen; FIGUEIREDO, Terezinha. Utilização do fungo *Pycnoporus sanguineus* (L.: Fr.) Murr. na cerâmica do Maruanum, Amapá. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, série Botânica, v. 12, n. 1, p. 15–18, 1996.

SOUZA, Elizeu Clementino de; MEIRELES, Mariana Martins de. Olhar, escutar e sentir: modos de pesquisar-narrar em educação. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, [S. l.], v. 15, n. 39, p. 282–303, 2018.

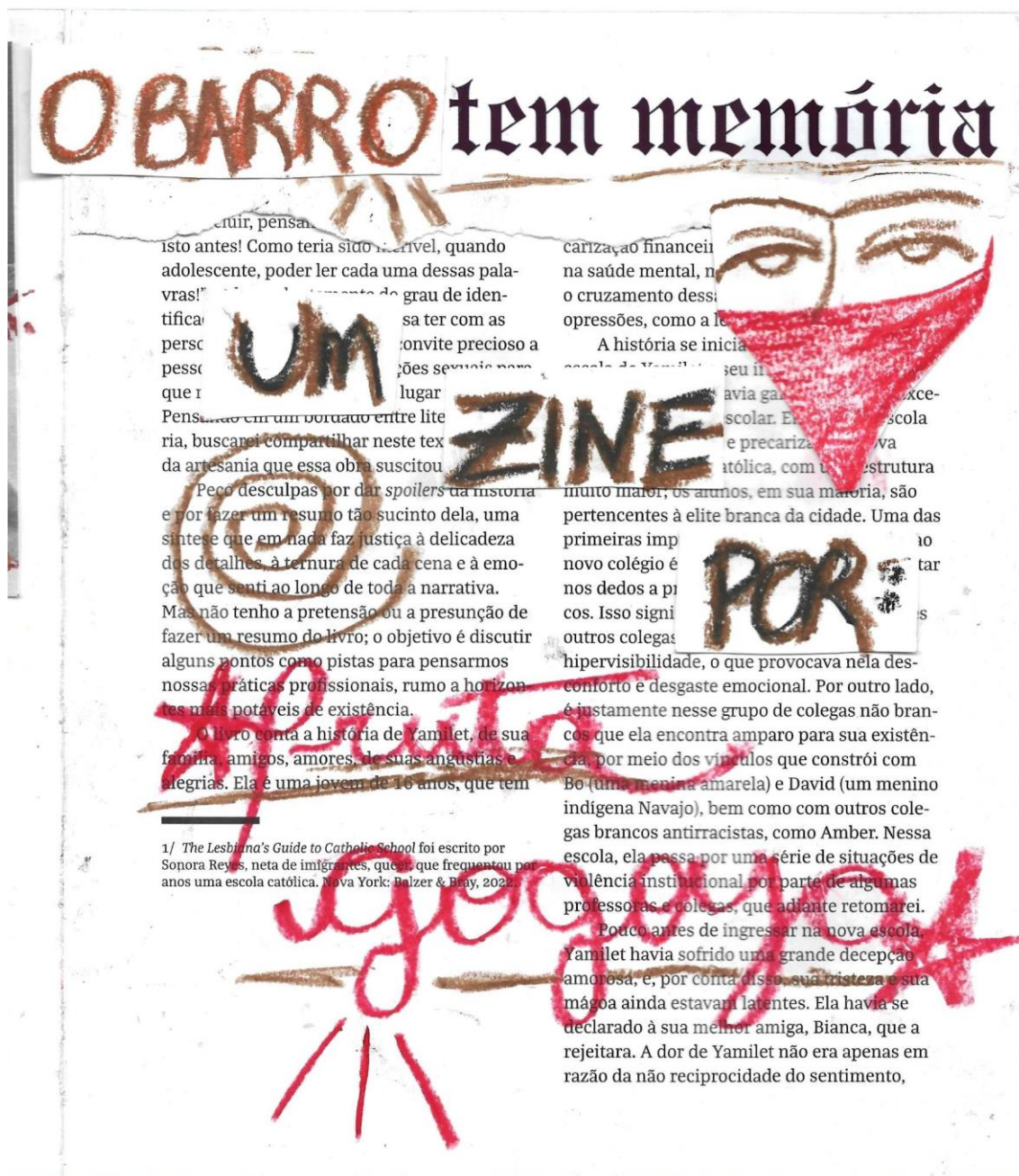
SOTERO, Edilza Correia; PEREIRA, Ilaina Damasceno; SANTOS, Sônia Beatriz dos. Pedagogias Negras: o antirracismo, o bem viver e a corporeidade. **Revista Inter-Ação**, Goiânia, v. 46, n. 3, p. 1314–1329, 2021. DOI: 10.5216/ia.v46i3.70669. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/70669> . Acesso em: 30 nov. 2025.

THURLER, Ana Liési. **Pós-patriarcado: Um tempo em construção**. 1. ed. São Paulo: Nau Editora, 216 p. 2021, ISBN 978-65-87079-49-3

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014. DOI: 10.20396/tematicas.v22i44.10977. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>. Acesso em: 25 out. 2025.

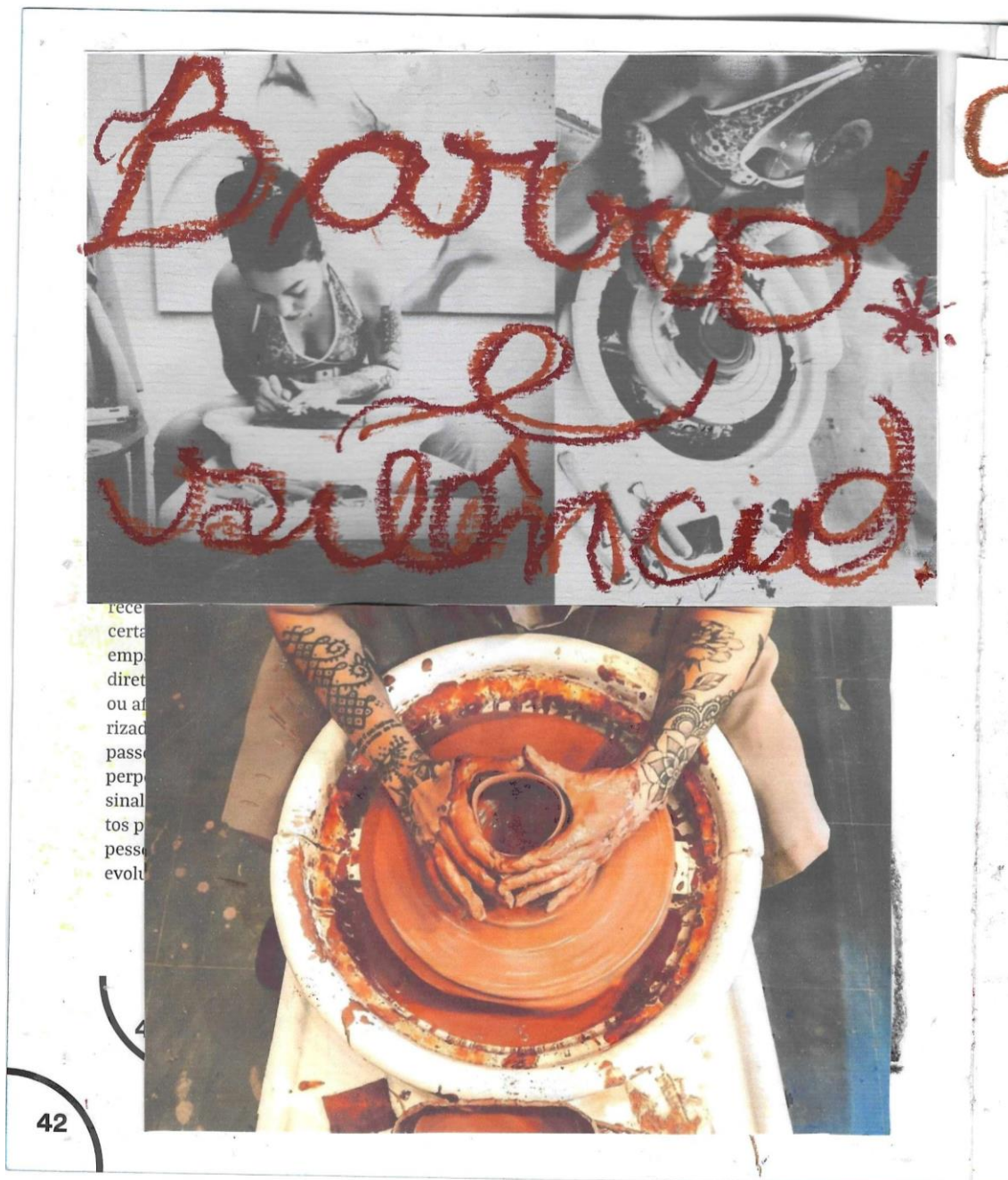
WALSH, Catherine (Org.). **Pedagogías decoloniales (Tomo II): Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Quito: Abya-Yala, 2013, p. 403–44.

APÊNDICES

Figura 18 – Capa do *fanzine* Fruta Gogoya

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 19 – Contracapa do *fanzine* Fruta Gogoya



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 20 – Página 1 do *fanzine* Fruta Gogoya

nsível, quando é correspondida pela amiga
pode, finalmente -vivenciar a alegria de sua
'atividade/sexua'

Emocional
nilet imar
uito ma
ais ris

com Jamal, também que muitos dos conflitos dele na escola anterior se justificavam pela bifobia que ele sofria. Solidária em Yamillet e Jamal simplesmente que a mãe não desc entre Cesar e Yamillet fundo, e eles se apoi meras vezes. É Cesar o grande encorajado para que Yamillet se declare para Bo, a me por quem ela se apaixona. Apesar do apoio irmão, a todo o tempo Yamillet sofre a ansiedade e a angústia por viver no armário, e so consequente de fato se declara

autoría

o que é o armário?

feminina

está
brimento,
u

peçoas LGBT. O vocabulário em torno
tema costuma trazer ideias como sair
entrada, dentro e fora (do armário),
referências a *assumir-se* ou a *confessar-se*.

A pesquisadora de estudos de gênero
Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009) concei-
tua *armário* como uma espécie de "segredo

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 22 – Página 3 do *fanzine* Fruta Gogoya

MEMÓRIAS DA

Bloomberg se orgulha de retrornar *preocupações* ao impossível, a 35ª edição da Bienal de São Paulo.

Há mais de uma década temos apoiado as excepcionais exposições de arte contemporânea da Bienal no deslumbrante Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera, o tempo todo Brasil, através da nossa parceria com a Fundação Bienal. A edição deste ano continuará a tradição de apresentar instalações de arte cativantes e provocativas que são gratuitas e abertas ao público.

Todos os dias, a Blocos tomadores de decisão informações, pessoas e funcionários em 176 escritórios financeiros e de negócio ao mundo todo. Nas novas ideias se estendem através de que, segundo um caminho importante estabelecer comunidades. Atualmente ajudamos a promover o trabalho de artistas e organizações novos públicos.

Bloomberg

Diante dos incessantes questionamentos da humanidade, talvez valha a pena conviver um pouco mais com algumas perguntas em aberto, tomando amparo em recursos que permitam escavar e construir necessariamente as respostas. Nesse sentido a arte, em suas várias faces, oferece um fértil campo para elaborações críticas acerca do mundo que nós mesmos encontramos entre arte e educação - ambas entendidas como campos de trabalho que permitem a torção

FEIRA DO BICO



mostras do país, um horizonte acessível para a arte contemporânea no Brasil.

Sesc São Paulo

DO INFERNO!

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 23 – Página 4 do *fanzine Fruta Gogoya*



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 25 – Página 6 do *fanzine* Fruta Gogoya

Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 26 – Página 7 do *fanzine Fruta Gogoya*



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 27 – Página 8 do *fanzine* Fruta Gogoya



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

Figura 28 – Página 9 do *fanzine* Fruta Gogoya

quem foi que disse que
mulher tem que ser só
perdão?

o excesso de complacência
me agoniza. no lugar disso,
decidi ser artista.

Fonte: Acervo pessoal, 2025.