

**PEDAGOGIAS ESTÉTICAS E DE GÊNERO: QUESTÕES  
SIMBÓLICAS E SENSÍVEIS TECIDAS NA ARTE DE  
MESTRAS-ARTESÃS DA ASSOCIAÇÃO TAPEÇARIA TIMBÍ,  
CAMARAGIBE-PE**

**AESTHETIC AND GENDER PEDAGOGIES: SYMBOLIC AND  
SENSITIVE ISSUES WOVEN IN THE ART OF MASTER-  
ARTISANS OF THE ASSOCIAÇÃO TAPEÇARIA TIMBÍ,  
CAMARAGIBE-PE**

**PEDAGOGÍAS ESTÉTICAS Y DE GÉNERO: CUESTIONES  
SIMBÓLICAS Y SENSIBLES TEJIDAS EN EL ARTE DE  
MAESTRAS ARTESANAS DE LA ASSOCIAÇÃO TAPEÇARIA  
TIMBÍ, CAMARAGIBE-PE**

Talita Matos Ribeiro<sup>1</sup>  
Mário de Faria Carvalho<sup>2</sup>

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

**Palavras-chave:** Estética. Artesanato. Educação. Gênero. Mulheridade.

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

**Keywords:** Aesthetics. Craftsmanship. Education. Gender. Womanhood.

<sup>1</sup> Graduanda em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. <https://orcid.org/0000-0003-2741-8194>. E-mail: [matosribeiroitalita@gmail.com](mailto:matosribeiroitalita@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutor em Sciences Sociales. Professor Associado III da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. <https://orcid.org/0000-0002-7071-2586>. E-mail: [mariofariacarvalho@gmail.com](mailto:mariofariacarvalho@gmail.com).



**Resumen:** Se investiga la subversión de las nociones de género y educación, a partir de las percepciones de las mujeres presentes en las producciones de la Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE. Consideramos el imaginario cultural y sus afectaciones simbólicas cotidianas, según una perspectiva fenomenológica sobre las experiencias de las mujeres en la cultura popular, reflejando nociones decoloniales sobre los temas abordados. Se realizó un análisis estético de tres obras, reconociendo sus sensibilidades, posibilitando la discusión sobre el colectivismo en las comunidades. Concluimos que el producto de la relación mujer-arte intuye narrativas sobre género y formación humana, proponiendo la decolonización del conocimiento.

**Palabras-clave:** Estética. Artesanía. Educación. Género. Femenidad.

Submetido 19/05/2023

Aceito 22/09/2023

Publicado 03/10/2023

## Introdução

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

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

Aspectos regionais demarcam e impulsionam representações dispostas nas produções das mestras-artistas da Associação. Nesse espaço de fomento cultural, a nordestinidade tece relação íntima com os atravessamentos dispostos nas obras confeccionadas e são indissociáveis do contexto social que ocupam enquanto mulheres. A maneira como são manufaturados os tapetes<sup>3</sup> possui como base o ponto de costura chamado “ponto casa caiada” ou “ponto flor”, de origem eminentemente nordestina (BRITO; MACIEL, 2015).

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

---

<sup>3</sup> Em 2014, o SEBRAE propôs a criação da linha J. Borges, em parceria com o artista. Desde então, a xilogravura e o cordel integram um local importante nos bordados, em linhas intituladas *Árvore da Vida*, *Cenas do Cotidiano* e *Casario Pernambucano*, os dois últimos idealizados pelo Centro Pernambucano de Design.

Com base nessas premissas, é possível contemplar questões que demarcam a pesquisa: Os símbolos contidos nas peças produzidas pela Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE, permitem cogitar o modo pelo qual estas mulheres experienciam e, conseqüentemente, representam a categoria gênero? Qual a centralidade dos elementos estéticos e sensíveis nesse fazer artístico das tapeceiras? Quais elementos de gênero relativos ao cotidiano da comunidade são materializados através dos símbolos presentes nas peças analisadas? Como a arte pode ser colocada em um âmbito pedagógico, especificamente nas produções analisadas?

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

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

### **A dimensão mítico-simbólica da tecelagem**

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

produzidas por homens-cis, ao passo que as domésticas ou de ocasionalidades, vistas como banais, por mulheres.

Tais noções perduram na contemporaneidade, a partir de algumas divisões: as obras alcançam reconhecimento e são consideradas artísticas apenas quando feitas por homens; as mulheres são reservadas produções domésticas, que servem somente como passatempo e apresentam possibilidade de reconhecimento inviabilizada. Peças valorizadas no universo da moda, que recorrem ao artesanato para sua produção, são fruto do trabalho de mulheres anônimas, por exemplo. Ainda assim, se antes o serviço feminino era subalternizado por mestres-artesãos, hoje, há uma inversão dessa estrutura, de modo que mestras-artesãs atuam como bordadeiras, podendo contratar outras mulheres e, por vezes, homens.

Paola Tabet (1979) sugere a reflexão acerca de um fenômeno técnico e econômico componente da relação entre homens e mulheres. Ou seja, ela ressalta que, quando determinada área adquire visibilidade e torna-se espaço para auferir renda, o desejo masculino por dominação se sobressai, havendo a exclusão, muitas vezes de forma radical, de mulheres que nela atuam. A partir do momento que o artesanato conquistou valor artístico e comercial, passou a ser objeto comercial e de interesse masculino. No contexto das tapeceiras de Timbí, cabe a mesma indagação levantada por Angélica Lima Cruz (2003, p. 26-27) sobre o estudo de figurado produzido por Galegos: “O figurado não tinha prestígio porque era feito por mulheres, ou era feito por mulheres porque não tinha prestígio?”.

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

Daniele Pitta (2005) afirma que para o ser humano tudo possui significado e adentra no plano simbólico. Para entender o arquétipo da tecelã, assim como os aspectos sociais da tecelagem, é necessário adentrar o imaginário de mulheridade. Ao explicar os símbolos

nictomórficos<sup>4</sup>, um feminino noturno, Pitta (2005) demonstra, no aspecto da água escura, a relação entre as ondulações dos longos cabelos femininos e a água corrente, adentrando o arquétipo da mulher fatal que correlaciona, por sua vez, à água/lua (marés), lua/mês (menstruação), lua (tempo)/morte, reconhecidas na mãe terrível e na vamp; até que, então, a feminilidade encontra características animais para, enfim, culminar na mulher aranha manipuladora do liame.

Analogias podem ser realizadas entre aspectos da tecelagem e artifícios narrativos expressos em algumas palavras. No hinduísmo, os Upanixades empregam o termo *sutra* tanto como o fio que liga os seres, o mundo terreno e o espiritual, como os textos búdicos. Na Índia, os termos *shruti* e *smriti* podem significar urdidura e trama ou produtos das faculdades intuitivas e discursivas. Na China, os caracteres *mi* representam urdidura e os livros essenciais, e *wei* a trama e os comentários do livro (GAGO, 2010).

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

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

---

<sup>4</sup> Segundo Gilbert Durand (2001) os símbolos nictomórficos são relativos à noite, dizem respeito à escuridão e se subdividem em “situação de trevas” e “água escura”.

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

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

### **A dimensão pedagógica da arte**

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

Ao desdobrar-se na possibilidade de respostas à pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Nochlin (2016) elucida a constância da integração errônea de uma aura ao artista, sem considerar o contexto sociocultural, expressa sempre a partir da genialidade responsável pela assimilação (anterior) do artefato. Ao partir desse princípio, o talento revela o artista, no masculino. Como efeito, as mulheres não integram esse espaço, afinal, é pressuposta a falta desse atributo. As perguntas sobre as condições e a atividade artística

devem anteceder as da produção da grande arte, uma vez que ela acontece em um contexto social com estruturas determinadas por instituições, não é uma atividade livre.

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

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

Do mesmo modo, bell hooks (2019) aduz à ideia de uma cultura plural advinda de representações inclusivas, presentes nas mais diversas realidades grupais, e expõe o desejo de “expressar a vida conforme a temos vivido” (p. 255). Uma estrutura que demonstra um contexto social e a ideia subversiva às políticas de dominação. A autora atribui ao movimento feminista um papel importante no estímulo ao produto acadêmico sobre discursos contra hegemônicos. É possível se referir a uma vivência feminina em si mesma. Tais questões se encontram interligadas aos debates sobre diferenças, alteridades e pluralidades que se desdobram. Nesse campo, surge espaço, portanto, para discursos não participantes da estrutura tradicional da academia (HOOKS, 2019).

Um apontamento importante feito por hooks (2019) diz respeito à necessidade de refletir o direcionamento de discursos nos estudos culturais, uma vez que intelectuais,

pensadores e críticos escrevem sobre cultura entre si e apenas dão continuidade à hierarquização de conhecimentos, reforçando estruturas de dominação. Vislumbra-se a necessidade da produção cultural insurgente, que lança obras não acadêmicas com imenso poder pedagógico nas comunidades. Para hooks (2019, p. 214), “esse poder tem a ver com escrever de um jeito que possibilite que as pessoas pensem criticamente sobre a vida cotidiana”.

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

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

As identidades formadas culturalmente são variáveis, a depender do período histórico e território em que emergem. Dessa forma, a concepção de gênero independe de características biológicas, havendo a distinção entre feminilidade e masculinidade com base em marcadores cotidianos, aquilo que caracterizam ambos e seus respectivos papéis sociais. Eis que Sabat (2001, p.20) situa uma série de meios de produção e reprodução de “tipos

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

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

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

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

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

### **Arte popular e o olhar sensível**

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

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

Essa associação posta por Ostrower (1993) vincula os fenômenos à ordenação interior de quem os vivencia. Essa ordenação é projetada em cada ato do ser, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-se dentro dele. Para além da consciência, as ações e

criações humanas são conduzidas pelo conhecimento inconsciente, que se tornam conscientes à medida em que lhes é dada forma. Se a potencialidade parte de fatores externos e internos e o fazer reflete a ordem interior do indivíduo, a criação de uma pessoa reflete de modo único sua compreensão cultural. O criar é uma forma de vivenciar-se no fazer, formando uma nova realidade de si (OSTROWER, 1993).

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

É preciso entender o aspecto sensível da criação para investigar suas significações socioculturais. Ao adentrar o contexto cultural pernambucano, podemos citar uma reflexão importante levantada por Eli Bartra (2008) sobre a arte popular e os desdobramentos dos estudos de gênero. Sob a perspectiva da América Latina, o título de arte popular é dado as produções artísticas das classes subalternas, distanciando-as da concepção de arte, a qual pertence à elite. Por vezes, esse formato invisibiliza as pessoas e vivências que antecedem as obras. Nomes, rostos e características são esquecidos e aglomerados no que se conhece como arte popular. O artesanato se distancia ainda mais da noção de arte pelo seu caráter repetitivo e utilitário (BARTRA, 2008).

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

Dentro da arte popular há fatores que a diferencia fundamentalmente das outras formas de arte, Bartra (2008) a coloca como uma combinação de variadas classes, etnias, gêneros, idades e processos artísticos, que possibilita vislumbrar o sujeito artista como participante da

obra artística. Ainda que haja uma ávida participação da(o) criador(a) dentro da produção, ele não é evidenciado em relação ao produto artístico, apenas são bordados, fabricados ou feitos, e, nas vezes que a autoria é nomeada, é em masculino, referenciando um mestre (BARTRA, 2008).

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

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

### **Trajetos metodológicos**

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

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

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

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

## **Resultados e discussões**

### **Gênero e imaginário local**

Camaragibe é um município do estado de Pernambuco, em sua área central se encontra Timbí, uma região periférica com alta densidade populacional que engloba uma realidade cultural a qual os olhares da cultura hegemônica pouco se direcionam, produto de vidas entregues à luta diária por subsistência (IBGE, 2010). Esses fatos influenciam no entendimento da vivência das mestras-artesãs que compõem essa pesquisa. Mulheres que se deslocam do que a elas foi permitido socialmente e revolucionam entendimentos culturais e pedagógicos em seus fazeres artísticos, expondo a prática de ações subversivas, desde a conquista do reconhecimento artístico no espaço pernambucano quanto às obrigações que lhes são pautadas por intermédio de seus gêneros (NOCHLIN, 2016).

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

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

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

Nesse espaço de fomentação cultural, a nordestinidade tem relação com os atravessamentos dispostos nas obras confeccionadas. A maneira com a qual são manufaturados os tapetes possuem como base o ponto de costura chamado “ponto casa caiada” ou “ponto flor”, que é de origem eminentemente nordestina. Em 2014, o SEBRAE

propôs a criação da linha J. Borges<sup>5</sup>, em parceria com o artista. Desde então, a xilogravura integra um local importante nos bordados, em linhas intituladas *Árvore da Vida*, *Cenas do Cotidiano* e *Casario Pernambucano*, os dois últimos idealizados pelo Centro Pernambucano de Design (BRITO; MACIEL, 2015).

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

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

Em “O segundo Sexo”, Simone de Beauvoir (1980) sugere uma importante discussão ao afirmar que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, segundo a autora “nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a mulher ou a fêmea humana assume no seio da sociedade” (Beauvoir, DS II, 1980. p. 9). Ao ressaltar a construção do papel empregado às mulheres dentro da sociedade patriarcal, a autora descreve a forma que o corpo feminino é socialmente inferiorizado, além da capacidade feminina de se livrar dessas amarras sociais. Hoje, as mulheres se desdobram entre vida familiar e diversos espaços, desenvolvendo múltiplas atividades simultaneamente, que torna o universo feminino “múltiplo, flexível e acolhedor” (ALMEIDA, 2010, p. 64).

---

<sup>5</sup> José Francisco Borges, conhecido artisticamente como J. Borges, é um artista, xilógrafo, cordelista e poeta pernambucano.

### **Figurações estéticas do gênero na arte**

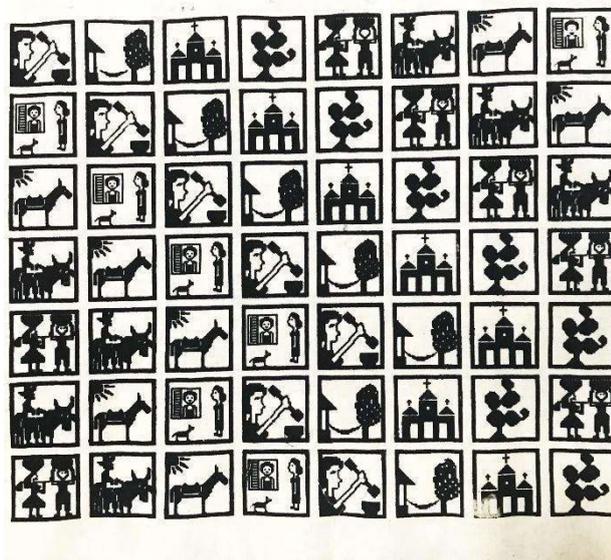
O imaginário social se constrói na repetição de símbolos. Assim, acontece com a ideia do que é ser mulher, a qual se manifesta na consciência e nos corpos das mulheres, ou seja, a formação do imaginário pressupõe a existência do gênero. Judith Butler (2003) afirma que o gênero não é algo real ou que tem uma essência, ele é construído através de atos que possibilitam sua existência, sendo imposto a partir de um “acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados” (p. 199).

Sendo assim, os estilos corporais binários são ficções culturais. A partir da repetição de atos, produz-se um gênero baseado no sexo biológico, uma estrutura binária, uma obrigatoriedade do corpo enquanto signo histórico-cultural. Em consequência, reproduz-se e legitima-se um conjunto de significados sociais. Butler (2003) propõe a não construção do gênero como uma identidade estável, mas, sim, como a produção da estilização do corpo, entendendo a pluralidade de gestos e estilos corporais que formam uma ilusão de permanência do ser. Uma norma que não deve ser internalizada por serem fantasias não incorporáveis.

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

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

Figura 01 - Cenas do cotidiano



Fonte: Acervo da Associação Tapeçaria Timbí (2022).

A obra demonstra a repetição nas ações cotidianas, criando uma percepção delicada da rotina. É apresentado um contexto rural que comunica uma diferenciação etária das moradoras de Camaragibe, com apenas 40 anos de desenvolvimento urbano. Quem ali reside há mais tempo experienciou uma estrutura rural, assim, muito se percebe da juventude das senhoras artesãs. Em sequência, as cenas são compostas a partir de: trabalho doméstico; descanso; contato com um ambiente cristão; em seguida com a flora; trabalho externo; só então aparece um personagem masculino; percepção da rotina do homem; contato com a fauna; e, por fim, com outras mulheres.

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

perpetuam a dominação masculina e negligenciam a autopercepção feminina (MOTA-RIBEIRO, 2000; SILVA; CARVALHO, 2021).

As cenas agrupadas refletem uma estabilidade. No entanto, vincula-se uma configuração onde a mulher se desdobra em diversos meios, na maior parte do tempo sozinha, podendo servir como denúncia da rotina exaustiva e solitária, mesmo quando pertencente a um ambiente considerado ameno. A relação entre a mulher e uma rede de apoio com outras mulheres, de possível parentesco, está ali na interação entre duas figuras femininas.

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

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

Figura 02 - Árvore da vida



Fonte: Acervo da Associação Tapeçaria Timbí (2022).

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

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

Adriana Biazi e Jandaíra Padilha (2021, p. 206) afirmam que “o corpo e o espírito são ligados ao território, nele os saberes se originam da memória ancestral, passados de geração

em geração”. As autoras citam como o aprendizado é transmitido através da oralidade advinda do contato com os mais velhos, “cada lembrança, memória recordada por eles, é pronunciada com muitos significados cosmológicos. Sabemos que este saber está em nós, está em nossa memória” (BIAZI; PADILHA, 2021, p. 207). São nesses espaços de contato que há saberes disruptivos e percebe-se a transmissão de conhecimento para além da escola, a partir da prática da observação.

Forma-se uma memória cultural e comunitária, na qual discussões de gênero percorrem comunidades e linhagens familiares e ecoam nas obras das mestras-artesãs. São criadas tradições entre mulheres que formam uma rede de apoio. É o caso do “Giramundo” (Figura 03), conhecido por diferentes nomes e significados em todo o Brasil. Essas diferentes representações se assemelham não só no formato de poliedro, como igualmente enquanto participantes das relações femininas familiares, utilizado como presentes e demonstrações de cuidado e afeto. Há as que chamam a prática de produção dos Giramundos de costurar orações para proteção e cura, sendo assim, amuletos pessoais feitos por curandeiras.

**Figura 03** - Giramundo



Fonte: Acervo da Associação Tapeçaria Timbí (2022).

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

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

### **Considerações finais**

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

Direcionar o olhar às obras artesanais produzidas pelas mulheres pernambucanas, integrantes da Associação Tapeçaria Timbí, possibilitou-nos entender como a arte participa do campo educacional, proporcionando a formação crítica e performativa, como também a consciência da significação presente nos artefatos que nos rodeiam. Deve-se reconhecer a

potência educacional da arte. No presente artigo, é possível compreender que produções artísticas são plenas de discussões e representações que sugerem comportamentos sociais, entendidos a partir da experiência pessoal de cada indivíduo. Dessa forma, percebe-se que não há passividade nessa relação sujeito-artefato cultural, em que as imagens exercem um papel educativo que contribui na formação pedagógica humana.

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

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

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

A análise sensível de obras artesanais, como as da Associação Tapeçaria Timbí, possibilita a consciência de que expressar o seu ser através da arte também é uma ação política e educacional. Essas peças atuam como forma de direcionar os olhares para realidade

da vivência feminina dessas bordadeiras, a partir da expressão imagética de seus cotidianos, numa tentativa de reafirmar sua existência, sua luta.

## Referências

ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em o penhor chinês de Rachel Jardim. Santa Cruz do Sul: **Signo**, v.28, n.44, p.7-30, jan/jul. 2003. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13845>. Acesso em: 06 maio, 2023.

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/7c501c88-6c1b-4633-bd7d-a22e052b6e9b>. Acesso em: 01 out, 2023.

BARTRA, Eli. Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. **Revista de estudios de género, La Ventana**, Guadalajara, v. 3, n. 28, p. 7-23, nov. 2008. Disponível em: <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/970>. Acesso em: 19 nov. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – a experiência vivida**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BIAZI, Adriana Aparecida Belino Padilha de; PADILHA, Jandaíra Belino. Corpo território: O conhecimento ancestral resistindo ao tempo, a história e a memória da mulher Kaingang. **Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural**, Florianópolis, v. 10, n. 19, p. 199-221, jul-dez 2021. Semestral. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/230567>. Acesso em: 01 out. 2023.

BRITO, João Gabriel da Silva; MACIEL, Betania. Associativismo e folkcomunicação: o caso da Associação Tapeçaria Timbi de Camaragibe-PE. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, vol. 13, núm. 30, setembro-dezembro, 2015. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18982>. Acesso em: 01 out. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 7, n. 13, p. 105-117, 2015. Disponível em: <http://fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/793/603>. Acesso em: 19 nov. 2022.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. **Cultura Visual e Infância**. In: ANPED, 31ª reunião, 2008, Caxambu. Constituição Brasileira, Direitos Humanos e Educação. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Educação, 2008, p.102-132. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gein/wp-content/uploads/2016/10/Cultura-visual-e-infancia.pdf>. Acesso em: 01 out. 2023.

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

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

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

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

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

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. 282 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01062017-093806/pt-br.php>. Acesso em: 01 out. 2023.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MOTA-RIBEIRO, S. **Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo**, comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, 2000. Disponível em: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS\\_EvaMaria\\_00.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5357/1/MotaRibeiroS_EvaMaria_00.pdf). Acesso em: 01 out. 2023.

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

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

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

SABAT, Ruth. **Pedagogia cultural, gênero e sexualidade**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 09, n.01, p. 09-21, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000100002>. Acesso em: 01 out. 2023.

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

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

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

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