

“VOCÊ TRABALHA OU SÓ FAZ ARTESANATO?” A DESVALORIZAÇÃO DO TRABALHO ARTESANAL ATRAVESSANDO AS QUESTÕES DE GÊNERO

Flávia Fiorini Romero¹
João Paulo Baliscei²

Resumo: Em uma sociedade que admira mulheres que administram seus tempos executando diversas tarefas, dentre elas, as matrimoniais, maternais, domésticas e profissionais, há, por outro lado, uma série de problemáticas que atravessam as vidas femininas. Esse artigo tem por objetivo apresentar e dialogar sobre os atravessamentos entre o trabalho artesanal de mulheres artesãs e as relações, imposições e restrições de gênero que recaem (somente) a elas. Quais as relações que podemos estabelecer sobre arte, artesanato, mulheres e trabalho em um contexto social, artístico, cultural e histórico? Os Estudos da Cultura Visual e Estudos de Gênero nos auxiliam a responder a essa pergunta.

Palavras-chave: Arte; Artesanato; Trabalho; Gênero.

“DO YOU WORK OR JUST DO CRAFTS?” THE DECREASE OF ARTISAN WORK CROSSING GENDER ISSUES

Abstract: In a society that admires women Who manage their time performing various tasks, among them, matrimonial, maternal, domestic and professional, there are, on the other hand, a series of problems that crosswomen's lives. This article aims to present and discuss the crossings between the artisanal work of women artisans and the relationships, impositions and gender restrictions that fall (only) on them. What relation ships can we establish about art, crafts, women and work in a social, artistic, cultural and historical context? Visual Culture Studies and Gender Studies help us answer this question.

Keywords: Art; Craftsmanship; Work; Gender.

INTRODUÇÃO: ENTRE TRAMAS E HISTÓRIAS

Historicamente, o artesanato tem sido relacionado a um trabalho feminino, seja por discursos que o caracterizam como “delicado” conforme as atribuições de gênero, como também, símbolo de força feminina. Fernanda

¹Instituto Rhema Educação. (fiomerofr@gmail.com).

² Universidade Estadual de Maringá. (jpbaliscei@uem.br).

Yamamoto (2016), no documentário intitulado *Histórias Rendadas* (2016)³, significa a força feminina por meio das vivências das mulheres contemporâneas que se desdobram em/entre compromissos profissionais e domésticos que envolvem, muitas vezes, o cuidado de filhos/as e limpeza da casa. Márcia Alves da Silva (2014) nos auxilia no entendimento das aproximações entre as práticas artesanais e as feminilidades quando expõe que, historicamente, o cristianismo incentivava o fazer artesanal como um exercício pedagógico de aprender os “papéis femininos”, de modo que certos trabalhos manuais passaram a reforçar sobre a vida das mulheres um determinado modelo de feminilidade. A autora ressalta ainda que as atividades artesanais, as quais compunham também os currículos escolares, contribuíram para a construção da ideia de que o lar e o doméstico são “espaços prioritariamente femininos”.

Durante a Idade Média, as mulheres eram incentivadas pela igreja a se ocuparem com as atividades manuais, dentre elas a costura, o bordado, o crochê e os trançados, segundo Márcia Regina Becker (2012). A autora explica que, conforme a lógica patriarcal combinada aos dogmas cristãos, consideravam-se que a mulher poderia ser “tentada” às práticas sexuais e masturbatórias caso estivesse com as mãos livres, daí a prática de incentivá-la à feitura artesanal, ocupando suas mãos e pensamentos com, por exemplo, o bordado e a tecelagem. A essa prática podemos associar o fato de, mesmo hoje, muitas mulheres serem incentivadas e responsabilizadas por bordarem seus enxovais personalizados para o casamento, fazerem sapatos e casacos de crochê para os/as seus/suas futuros/as filhos/as como também bordarem e costurarem suas próprias vestimentas, por exemplo. Esse costume, socialmente falando, tem sido passado de geração em geração, como destaca Silva (2014). Linhas, tramas, bordados e crochês, assim, acabam por contar histórias e vivências familiares, e por constituírem memórias de muitas mulheres.

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. Luciana 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

³O documentário *Histórias Rendadas* (2016), de Fernanda Yamamoto, pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eju1Ty_bTjc>. Acesso em 21 de out. de 2020.

feminilidade. Borre (2020, p.77), em uma pesquisa que investiga o processo de docentes mulheres em formação, reúne, a partir do bordado e de demais técnicas têxteis, produções de dez acadêmicas que criam e investigam a partir de suas vivências na graduação e em espaços escolares. Quando a autora comenta sobre suas memórias acerca do bordado e das maneiras como tal técnica atravessara a sua feminilidade, conta que,

[...] enredei fios de linha e aprendi novos pontos de crochê a cada encontro familiar. Foram momentos em que minha mãe e eu, tias, primas e vizinhas ficávamos imersas nas aprendizagens manuais. Essas habilidades eram valorizadas no âmbito familiar, mas, não tramávamos somente fios, agulhas e tecidos. Foram nestes momentos em que escutei as primeiras histórias de princesas e parábolas da Bíblia. Atenta aos pontos, os contos de fada sempre tinham uma relação com ensinamentos religiosos e crenças familiares. Eram rodas de conversa que consolidavam a felicidade feminina atrelada à vida em família e ao casamento. Foram narrativas que se tornaram naturalizadas e que consolidaram versões de realidade nas quais acreditei que “toda mulher tem o sonho de casar”, que “todas nascem com instinto materno” e que o casamento, muitas vezes, é sinônimo de “viveram felizes para sempre” (BORRE, 2020, p.77).

Assim como percebemos com o relato da autora, as linhas e costuras têm atravessado minhas¹ vivências de mulher desde muito cedo, e principalmente porque os ensinamentos compartilhados durante o bordar estavam relacionados às aprendizagens de minha mãe: ela fora ensinada pela minha avó e eu, por ela. Essa tradição de bordar, costurar e crocheter se aproxima dos estudos de Rozsika Parker (1984, p.96) ao afirmar que “[...] o bordado não é sinônimo apenas de lar e família, mas especificamente de mães e filhas”.

Quando nos voltamos para o artesanato devemos levar em consideração tudo aquilo que lhe abrange enquanto conceito, história, cultura e vivência. Vivência que contempla, especialmente, a vida de mulheres. O artesanato - seja ele um bordado, uma trama, uma peça de crochê ou de tricô - esteve presente na trajetória e construção de muitas mulheres. É essencial que pensemos como Ana Mae Barbosa e Miriam Therezinha Lona (2019) ao reclamarem por mudanças no que tange ao reconhecimento de mulheres artistas na História da Arte, e/ou reclamarmos por mudanças no sistema de classificação de arte, como

¹Os pronomes flexionados na primeira pessoa do singular se referem às vivências particulares da primeira autora deste artigo. Ao longo do texto, porém, recorreremos ao uso da primeira pessoa do plural, para sinalizar reflexão coletiva.

o faz Wallace Rodrigues (2012) e Brian O' Doherty (2002). Assim, nos fundamentamos nos Estudos da Cultura Visual que se preocupam com o modo como tais pensamentos se constroem, sejam eles referentes às questões de gênero ou à hierarquização dos termos. Diante do contexto no qual o artesanato e as mulheres são inseridas, os Estudos Culturais nos auxiliam na problematização e ressignificação de espaços e discussões que hierarquizam não apenas os termos, como as práticas culturais de grupos diferentes.

Raimundo Martins e Irene Tourinho (2011, p.54), sobre os aspectos teóricos dos Estudos da Cultura Visual, afirmam que “vemos através de filtros produzidos pela cultura e pelas nossas trajetórias/histórias pessoais”. Desse modo, quando naturalizamos certas ideias e valores, como os autores reforçam, configuram-se também nossos modos de ver, predispondo-os a vê-los de determinadas maneiras. Ao vermos o artesanato como um elemento marginalizado e inferior a arte, por exemplo, submetemo-lo a uma “arte inferior”, pois nossa visão o naturalizou assim. Os Estudos da Cultura Visual, permitem que rompemos com essa visão homogeneizadora e acomodada e reclamam pela visão crítica e problematizadora. Nesse caso especificamente, a hierarquização dá relevância intelectual à arte enquanto inferioriza o artesanato, assim como reconhece (e enaltece) o trabalho feito por homens como de maior valor artístico em comparação ao trabalho feito por mulheres. Referindo-se aos Estudos Culturais, João Paulo Baliscei³ (2020, p.34) entende que:

[...] entre os estudiosos e estudiosas culturais são comuns os exercícios de denúncia das relações de dominação das formas culturais hegemônicas [...]. Também são comuns as tentativas de dar visibilidade aos fenômenos culturais populares que, quando contra-hegemônico, atuam como resistência, luta e transgressão.

Nesse sentido, podemos entender o uso dos Estudos da Cultura Visual de modo a dar visibilidade a um conhecimento que está sendo dominado pela indústria de massa. Na aproximação com Borre (2020), verificamos que a problematização do modo como vemos o artesanato, do modo como nos fora imposto socialmente e historicamente, assim como da ideia de “arte” que nos fora ensinada, pode provocar autorreflexões quanto às possíveis falhas que devem ser ressignificadas no campo das artes.

³Aqui e em outros momentos, quando nos referimos a um texto nosso, omitimos o nome dos/as autores/as para não inviabilizar a avaliação às cegas. Posteriormente, caso o artigo seja aprovado, faremos a inserção conforme às normas da Revista Textura.

Desse modo, nos próximos tópicos, abordamos as relações familiares que envolvem a prática artesanal, sendo um aprendizado que se inicia na infância, em meio a reuniões de família, nas quais as mulheres que são mães, tias, avós, primas e filhas trocam suas experiências e saberes, receitas que, segundo a tradição, devem ser repassadas de geração a geração. Contudo, essas tradições atravessam valores que envolvem o “ser mulher”. Também abordamos artistas que ressignificam essas práticas artesanais, focando, a partir da arte têxtil, as problemáticas que envolvem as questões de gênero.

O TRABALHO E O FEMININO

Enquanto mulher artesã, reconheço que as artesãs geralmente expõem seus trabalhos artesanais em feiras de artesanato ou até mesmo em festivais culturais que disponibilizam espaços para a exposição e venda de produtos. Esses espaços contribuem para a divulgação de suas obras artesanais por constarem com a presença de turistas e visitantes. As feiras e festivais possibilitam trocas de experiências entre artesãs. Essas mulheres compartilham de responsabilidades socialmente atribuídas ao gênero feminino e muitas delas são casadas, mães e responsabilizadas pelos afazeres domésticos dentro de seus lares. As vivências de mulheres artesãs, como a invisibilidade que lhes é concedida socialmente, a falta de incentivo e de direitos trabalhistas e a sobrecarga de trabalho quando contempladas as atividades profissionais, domésticas e familiares nos fazem refletir sobre os atravessamentos e as dificuldades que permeiam as vivências de mulheres artesãs, que, de certo modo, têm sido uma das preocupações iniciais desta pesquisa.

Nessa minha trajetória, tenho observado que uma significativa quantidade de mulheres utiliza o artesanato como “justificativa” para se dedicarem à família, aos afazeres domésticos, aos cuidados dos/as filhos/as e aos cuidados dos pais e das mães quando idosos/as. Porém, parece-me que, nas relações que atribuem assimetricamente o trabalho a mulheres e homens por questões já estruturadas na sociedade, muitos maridos não aceitam dividir as tarefas domésticas e muito menos a parentalidade com suas esposas - o que resulta às mulheres exaustivas jornadas de trabalhos e cuidado dos/as filhos/as que frequentemente são levados/as para o ambiente de trabalho, feiras e festivais, junto às mães. Hayeska Costa Barroso e Maria Helena de Paula Frota (2010) entendem que essas tarefas domésticas endereçadas às artesãs reproduzem papéis sexuais e

condicionam-nas aos espaços domésticos. Além disso, as autoras relatam que a renda financeira das artesãs, geralmente, é de uso familiar e que, como autônomas, muitas delas não possuem direitos trabalhistas.

Quando me tornei mãe, aos vinte e seis anos, após dez anos de trabalho no comércio, comecei a trabalhar com artesanato para ficar com minha filha e ter uma renda financeira. Até os dias de hoje, escuto “você trabalha ou só faz artesanato?” como se as duas atividades fossem antagônicas. Em muitos casos, pensei em responder que “trabalho muito”, mas tive receio de parecer grosseira com essa resposta. À época, trabalhava com artesanato, cuidava de duas filhas, realizava os serviços domésticos e ainda ajudava nos cuidados dos/as idosos/as da família. Por muito tempo escutei de amigas e familiares comentários que desmereciam tanto o trabalho artesanal quanto (e principalmente) o trabalho doméstico e familiar que eu realizava. Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p.17) argumenta a esse respeito que, a cultura nigeriana “[...] enaltece a ideia das mulheres capazes de ‘dar conta de tudo’, mas não questiona a premissa desse enaltecimento”. Semelhantemente às lógicas patriarcais brasileiras, na Nigéria, segundo a autora, para ser uma “boa esposa” é necessário saber realizar todos os deveres e cuidados domésticos, dividindo assim os serviços “femininos” e “masculinos” conforme as habilidades que se supõem serem “femininas” e “masculinas”. As femininas, como já especificamos, incluem os serviços de casa e família. Mesmo que as mulheres tenham conquistado espaços no trabalho fora de casa, e puderam se estabelecer financeira e profissionalmente, ainda lhes são reservados os serviços domésticos e os cuidados dos/as filhos/as, o que gera significativa sobrecarga de trabalho. Essa sobrecarga é, muitas vezes, enaltecida e admirada em perguntas, tais como essa que escuto diversas vezes: “como você consegue dar conta de tudo?”. A partir dos estudos de Adichie (2017) e de experiências pessoais, respondemos que “não damos conta de tudo”, e nos perguntamos, porque a cobrança recai (somente) sobre as mulheres?

Concordamos com a autora que os papéis de gênero contribuem para que a mulher fique em casa, sem autonomia financeira, e para que o homem assuma uma posição de poder e superioridade. Os papéis atribuídos socialmente a ele permitem o trabalho no ambiente externo e, com isso, flexibiliza quando não anula as preocupações e responsabilidades afetivas nos cuidados com os/as filhos/as e mesmo sua participação na execução dos serviços domésticos.

A respeito dos cuidados com a maternidade, Adiche (2017, p.18) argumenta que “[...] às vezes, as mães, tão condicionadas a ser tudo e a fazer tudo, são cúmplices na redução do papel dos pais”. Atualmente, há uma quantidade significativa de pessoas com pensamentos mais conservadores em relação às habilidades e práticas que distribuem de modo desigual atribuições aos gêneros. Desse modo, concordamos com a autora quando a mesma reclama por mudanças em uma cultura que exalta o homem que “ajuda” a mulher nos trabalhos domésticos.

Ao pensarmos nas divergências no que tange aos papéis de gênero e às suas relações com o artesanato, percebemos, para além da desvalorização, que as atividades feitas por mulheres artesãs ocorrem, muitas vezes, dentro dos ambientes domésticos. Sendo assim, as mulheres artesãs trabalham em suas produções e ao mesmo tempo se dedicam aos cuidados da casa, dos/as filhos/as, maridos e, em alguns casos, aos cuidados de idosos/as. Raramente suas habilidades artesanais são reconhecidas para além das tarefas domésticas, matrimoniais ou maternas. Parker (1984) argumenta que, em meados do século XVIII, o bordado foi usado para justificar a divisão sexual do trabalho. Se a mulher fosse habilidosa no bordado, logo, ela teria um bom lugar na sociedade. Caso contrário, era julgada como “inferior” e sua mãe (outra mulher) era culpada por a filha não possuir habilidades ou mesmo interesses nas práticas manuais artesanais. Isso era motivo de descontentamento e discussões no âmbito familiar e social.

Também na História da Arte, os trabalhos artísticos feitos por mulheres eram classificados como inferiores, sendo a arte feminina uma arte menosprezada em relação aos trabalhos dos homens. O bordado, nesse sentido, como exemplifica Parker (1984), não era classificado como artesanato e tampouco como arte, mas sim como expressão “natural” da feminilidade das mulheres. A classificação entre “arte” e “não arte” era feita, portanto, não necessariamente a partir da materialidade ou mesmo da qualidade das produções, mas sim a partir da identificação do gênero de quem as produziu: se a peça fora produzida por uma mulher, não era arte; agora, se produzida por um homem, talvez fosse.

No século XVIII, o bordado era feito por mulheres que trabalhavam em suas casas sem remuneração, geralmente operárias e de classe baixa. Já as pinturas, técnica que à época já era reconhecida como expressão artística, eram feitas por homens artistas em seus *ateliers*, para o público, com remuneração e

reconhecimento social. Como cita Parker (1984, p.98), 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”.

No que tange à invisibilidade e ao não reconhecimento das mulheres artesãs, Ana Mae Barbosa (2019, p.77) comenta que “[...] grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável no Brasil se recusam a serem vistas como artistas mulheres e, portanto, se recusam a reconhecer as diferenças de gênero”. Essas diferenças de gênero destacadas pelas autoras indicam o tratamento diferenciado quanto ao trabalho feminino e masculino. O primeiro se une a uma noção de “amor”, aos sentimentos, à devoção e ao altruísmo; enquanto o outro é relacionado ao trabalho (portanto), ao dinheiro, ao racional e ao intelectual.

A desvalorização do trabalho artístico feminino fica explícito no trabalho da artista Adrienne Marie Louise GrandpierreDeverzy (1798-1869). Em suas obras, a artista francesa retratou as diferenças entre os *ateliers* de pintura utilizados por homens e mulheres artistas no século XIX. Esses espaços eram separados por gêneros, como apresentamos na Figura 1.

Figura 1: *O ateliê de Abel de Pujol* (1822) e *O ateliê de Abel de Pujol 2* (1836)



Fonte: História das mulheres, Histórias feministas (Museu de Arte de São Paulo, 2019, p.109 e 110).

Notamos, na primeira imagem da Figura 1, uma cena em que o artista Abel de Pujol (1785-1861), professor e mestre da pintura francesa, fora retratado por Adrienne em um amplo espaço, com uma grande tela, em

companhia de um assistente quem controla o aquecimento do lugar, e de uma modelo viva posando nua. Pujol tem tranquilidade para se concentrar na sua obra. Há, à sua disposição, à direita da imagem, uma série de peças em gesso para lhe servir como referência em sua composição. Diferentemente, na segunda imagem, percebemos um espaço menor, ocupado (e disputado) por várias figuras jovens femininas, alunas e discípulas de Pujol, que pretendem se formar artistas. Algumas carregam materiais para o desenvolvimento da prática de pintura, enquanto outras aguardam o mestre e também ajudam suas amigas com palpites de melhorias. As telas das mulheres são em proporções significativamente menores e elas utilizam como modelos de corpos pequenas esculturas dispostas no *atelier*, pois não era permitido o nu masculino como modelo para as mulheres. A própria Adrienne, pintora dessas obras apresentadas na Figura 1, foi uma das alunas de Pujol, e se tornou, posteriormente, esposa dele (Museu De Arte De São Paulo, 2019, p109 e 110).

Semelhantemente à representação do *atelier* de Pujol, na qual há uma mulher nua posando para a pintura, Luciana GruppelliLoponte (2010) destaca que as mulheres na arte são percebidas não como protagonistas de seus trabalhos, mas, sim, como corpos que são representados sob o olhar do outro. Este olhar do “outro”, como explica a autora, é o olhar masculino. Loponte (2010) afirma que a narrativa dominante da história da arte tem sido endereçada pelo e para o olhar masculino e, nós, mulheres, assumimos esse olhar como nosso. Em outras palavras, a autora entende que “[...] as mulheres conhecem a si mesmas apenas através de imagens de mulheres feitas pelos homens” (LOPONTE, 2010, p.157). Destacamos esse comentário pela falta de profissionais mulheres no campo das artes, seja por desvalorização ou por invisibilidade.

A exemplo da situação observada na primeira imagem do quadro pintado por Adrienne Grandpierre-Deverzy, a pesquisadora Julia Caroline de Matos e o pesquisador Raony Robson Ruiz (2021) demonstram que também pelos livros didáticos, a mulher artista e suas obras são representadas em desvantagens em relação à produção artística masculina. As poucas citações em livros de História a Arte, por vezes, não trazem sequer o nome ou imagem da mulher artista. Segundo os estudos feitos pela autora e autor sobre a representação da mulher artista, nos livros didáticos da rede pública e privada nas escolas do Estado do Paraná, há uma deficiência na distribuição das imagens das mulheres. Para isso, selecionaram dois livros de escolas distintas para essa análise, e perceberam que muitas obras apresentadas pelos materiais foram feitas por homens para

representar mulheres artistas. Constataram também que os registros fotográficos das obras foram, em sua maioria, também realizados por homens. Além disso, sublinham que as artistas mencionadas pelos livros são, em sua maioria, brancas, invisibilizando outros grupos sociais por meio da homogeneização e provocando um questionamento sobre estereótipos.

Barbosa e Lona (2019, p.28) que afirmam que “[...] antes do século XIX, a mulher era excluída da maior parte das expressões artísticas”. Independentemente de suas habilidades, conhecimentos e destrezas com técnicas artísticas específicas, para serem reconhecidas no meio artístico, muitas dessas mulheres tiveram que recorrer ao casamento com homens artistas famosos e poderosos.

A desvalorização da arte feminina acarreta no desconhecimento de nomes e obras de artistas mulheres. Os poucos nomes de artistas mulheres as quais temos acesso correspondem, por vezes, àquelas que tiveram a “sorte” de se casaram ou se envolveram com homens artistas pintores, e que obtiveram certo reconhecimento em suas carreiras de artistas decorrente dessa relação. No entanto, apesar do reconhecimento, pagavam um preço alto pelas suas “liberdades” artísticas. A esse exemplo, trazemos a história da escultora Camile Claudel (1864-1943). Embora a artista francesa zelasse pela liberdade, vivia em função de seu companheiro, amante, Auguste Rodin (1840-1917), escultor francês. Ela produziu ricas obras escultóricas, ainda que ofuscada por seu amante, sendo severamente pressionada pelo conservadorismo familiar e pelo machismo da sociedade francesa. Posteriormente, na vida adulta, foi considerada louca e viveu seus últimos anos em um hospício. Camile tinha uma mente aberta, e a pressão do hospício não foi tolerável. Após a alta, sua própria mãe não a quis de volta. Camile afirmara que a “[...] imaginação, o sentimento, o novo, o imprevisto que surge do espírito desenvolvido é proibido para eles, cabeças fechadas, cérebros obtusos, eternamente negados à luz” (ARAÚJO; CRESSANT e CORSINO, 2007, s/p). Se hoje encontramos tantas cabeças fechadas nas questões artísticas, poéticas, humanas e de gênero, podemos traçar um esboço da realidade nos tempos de vida de Camile, artista e mulher.

Semelhantemente ao caso de Camile Claudel, Margarete Ulbrich (1927–), artista pintora, teve seus trabalhos invisibilizados e usados a favor dos interesses do companheiro, Walter Keane (1915-2000), quem assumiu publicamente a autoria das obras. O filme *Grandes Olhos* (2014) do estadunidense Tim Burton (1958–) conta a história de vida da artista que foi manipulada através do

discurso do marido que lhe afirmara que “um homem sabe lidar melhor com os negócios” para se apropriar de sua produção artística. O filme conta que a artista conhece Keane em uma praça, e ele se interessa pelas habilidades e expressões artísticas que ela demonstrava em seus quadros. Com isso, ele se torna um divulgador da arte de Margarete e, aos poucos, acaba forjando que as obras delas são dele. Na Figura 2, apresentamos obras de Camile e Margarete que, em épocas e países diferentes, tiveram suas habilidades e reconhecimentos artísticos ofuscados pela ganância e violência de seus parceiros homens.

Figura 2: Camile Claudel em sua oficina e Margarete Ulbrich Keane



Fontes: <<https://www.atelier.guide/home/frana-inaugura-o-primeiro-museu-camille-claudel>>; <<https://beginningceramics.wordpress.com/2016/10/11/margaret-d-h-keane/>>. Acesso em 30 de março de 2021.

No Paraná, Estado brasileiro em que residimos, o processo de ocultamento e invisibilidade da figura feminina artista foi similar ao contado por Lona e Barbosa (2019). Poucas mulheres artistas se destacaram como protagonistas e criadoras de arte no fim do século XIX e início do XX. Claudia Priori (2017) aponta que a primeira artista mulher paranaense a expor suas obras em espaços institucionalizados foi Maria Amélia D’Assumpção (1883-1955), artista que fora avaliada com elogios por suas composições no gênero natureza morta, cujas qualidades e técnicas foram comparadas às de um pintor

homem, Pedro Alexandrino (1856-1942). Sobre isso, Priori (2017, p.379) salienta que,

A comparação de sua produção artística [de Maria Amélia D'Assumpção] com a de um artista masculino nos aponta, ao menos, dois aspectos: o primeiro, ao comparar suas obras com a de Pedro Alexandrino, a crítica reforça que para ser respeitada e considerada uma boa artista, sua arte precisava se assemelhar à obra de um artista homem, como se a qualidade da criação artística fosse apenas de competência deles; o segundo aspecto, é que embora tivéssemos outras mulheres artistas como Anita Malfatti, Georgina de Albuquerque, Tarsila do Amaral, Berthe Worms, que estavam se destacando na arte brasileira – inclusive produzindo naturezas-mortas - às quais a obra de Maria Amélia D'Assumpção poderia ter sido comparada, a crítica escolheu compará-la a um artista homem, não reconhecendo nas outras artistas parâmetros de comparação, ou seja, não exaltando suas competências e expressões artísticas. Isso denota mais uma vez como a profissão artista para as mulheres custa a ser vista e aceita no mundo das artes.

Percebemos que as mulheres artistas no Paraná, como aponta a autora, tinham uma participação controlada e a sociedade da época determinava e restringia seus espaços e posições sociais. As pinturas das artistas geralmente abordavam cenas de espaços privados, vida familiar, cotidiano, retratos, autorretratos e naturezas mortas. Essas temáticas evidenciavam os papéis de gênero aos quais eram posicionadas: esposas, procriadoras e mães dedicadas. Priori (2017), destaca ainda que, o distanciamento dos espaços privados era tratado como um desequilíbrio da ordem natural das atribuições de gênero, além de que, os quadros feitos por mulheres artistas eram considerados como uma “arte menor” ou “subarte”, termos que significaram o trabalho feminino como inferior ao masculino. Ainda que o trabalho dessas artistas mulheres fosse da mesma qualidade dos trabalhos de seus maridos ou mesmo superior, o reconhecimento artístico delas se dava em função deles. Em meio à carência de artistas mulheres na história da arte legitimada, Barbosa e Lona (2019, p.31) sustentam que,

Há um grupo de historiadores que defende a ideia de que temos de reeditar a História da Arte para incluir as mulheres injustiçadamente excluídas. Somos mais radicais. É preciso reescrever a História da Arte considerando as contribuições transformadoras operadas pelas mulheres na Arte. Teremos uma outra História.

A partir da problemática apresentada pelas autoras, nas próximas páginas apresentamos artistas mulheres e homens que, com uso do artesanato e suas concepções e significações, se defrontaram com as perspectivas que limitam os papéis de gênero.

ARTE, ARTESANATO E RESSIGNIFICAÇÃO DE MEMÓRIAS

Não apenas as mulheres são desmerecidas em seus trabalhos e suas vivências, como também o próprio artesanato é posto em condições de inferioridade como verificamos a partir das divergências entre os termos “artesanato” e “arte”. Durante esses quatro anos de vivências na graduação, senti falta, em especial nas disciplinas específicas de História da Arte, de estudos que abrangessem o artesanato brasileiro. Mesmo sendo esse um campo tão rico (econômica e culturalmente), não há a integração do mesmo nos currículos junto a outras manifestações artísticas e culturais, tais como movimentos, estilos e períodos da História da Arte.

Além da não abrangência do artesanato juntamente aos seus diálogos com o feminino no currículo acadêmico que forma um professor/a na área de Artes Visuais, o artesanato raramente dispõe de visibilidade em museus, exposições, galerias, catálogos ou espaços de destaque em capítulos de livros de arte. Raramente o artesanato tem autoria como as assinaturas ou fichas catalográficas. Por outro lado, a produção artística se legitima enquanto arte à medida em que instituições culturais e críticos/as de arte determinam se pode ou não entrar (e permanecer) em um espaço artístico, como museus e galerias. Nas ocasiões em que o artesanato é abordado em discussões acadêmicas costuma ser por meio de uma distinta classificação que o menospreza e o reduz como feitura e processo mental inferiores aos que envolvem a elaboração de um trabalho artístico. Desconsideram-se que o artesanato envolve tanto um planejamento analítico durante o seu feito quanto conhecimentos técnicos adquiridos e desenvolvidos ao longo da vida de uma artesã ou um artesão. Essa discussão se aproxima com o pensamento de Wallace Rodrigues (2012, p.87), que levanta uma série de perguntas:

O que dá autoridade às instituições culturais ocidentais de classificar o que é ou não arte ou artesanato? Será que isto não seria um resquício do pensamento colonialista-evolucionista europeu, que saiu pelo mundo classificando povos e coisas sem

tentar entender a riqueza cultural desses povos, seus saberes e seus fazeres? [...] o artesanato sempre tem, em sua essência, um esquema de pensamento onde o trabalho de fazer com as mãos dependerá de um planejamento, acabando assim com a ideia de que artesanato é só fazer e não pensar, planejar. Neste sentido, artesanato também participa de um nível de abstração digno de ser chamado de arte.

O autor ressalta que a dicotomia entre arte e artesanato provém de determinações europeias de beleza e de valores estéticos. Esses preceitos europeus, definidos por Rodrigues (2012) como “retrógrados”, excluem o “novo” e o “artisticamente novo” independente das formas e de onde vierem. Esse pensamento hegemônico de classificação faz com que os significados da arte e do artesanato estagnem e até mesmo regridam a concepções tradicionais, conservadoras e restritas. O pensar, o esboçar, a fruição, a sensibilidade, a expressão, a dedicação e mesmo a seleção de cada material e ferramentas, independentemente de quem é o/a artista, são ações significativas e importantes para o fazer tanto artístico quanto artesanal. Assim, consideramos injusta essa categorização que posiciona o artístico em um status superior ao artesanal. Brian O’ Doherty (2002) aborda que a classificação que determina os contornos e especificidades da arte que é aceita no museu é aquela já eternizada, morta; e, sob essas lógicas, a arte já estaria definida, perdida em um limbo que impede que novas estéticas, temáticas e referências ganhem espaço. Segundo o autor, a arte deixa de caminhar para frente no momento em que deixa de valorizar o novo. “A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos ‘períodos’ (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá”. (DOHERTY, 2002, p.XVI).

Percebemos com as discussões aqui apresentadas, que a desvalorização daquilo que não é considerado como “artístico” dentro das lógicas clássicas e europeias de arte toma rumos que alcançam, inclusive, as questões de gênero. Não somente o artesanato é rebaixado a nível inferior se comparado à arte, mas também o próprio trabalho artístico de mulheres é desmerecido e muitas vezes não reconhecido em/por instituições que determinam a ordem hierárquica das produções em arte. Enquanto que, por um lado, percebe-se uma séria restrição e classificação que posiciona o artesanato e a arte em colocações diversas, quando nos voltamos para produções da arte contemporânea, há, por outro lado, significativas construções artísticas que fazem do artesanato um campo de significação poética. A partir dessas problemáticas aqui apresentadas, nas

próximas páginas expomos trabalhos que utilizam o artesanato de modo artístico, atravessando, em especial, as concepções de gênero, suas problematizações e suas privações.

A arte contemporânea tem sido um campo artístico que se preocupa com as discussões de gênero e sexualidade. Loponte (2010, p.160) destaca que as produções artísticas contemporâneas, tanto nacionais como internacionais, “[...] trazem provocações e metáforas contundentes para o debate em torno da construção de identidades de gênero e sexualidade”. Com essa afirmação, a autora cita nomes significativos de mulheres nas artes, como a francesa Louise Bourgeois (1911-2010), que explorava temáticas como a memória, o sexo e traumas, e a brasileira Rosana Paulino (1967–) que explora discussões sociais, étnicas e de gênero, conforme destacamos na Figura 3.

Figura 3: *Spider* (1991), de Bourgeois e *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino



Fontes: <sala17.files.wordpress.com/2010/06/ngc_maman-1999.jpg>; <http://bienaldeculturitiba.com.br/2019/artista/louise-bourgeois/>; <https://www.cenpec.org.br/acervo/dialogos-entre-arte-contemporanea-e-educacao>; <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/rosana-paulino-sentir-na-pele>. Acesso em 30 de março de 2021.

Louise traz em sua poética memórias de sua infância. A arte se insere como um processo terapêutico e o tema de suas obras abordam a sexualidade. Suas esculturas em formas tridimensionais eram novidades à época em que foram criadas. Na obra *Spider* (1991), por exemplo, Louise simboliza na escultura as metáforas da dor psicológica feminina e, também, simboliza sua mãe, sua melhor amiga, paciente, trabalhadora e tecelã. As pernas da aranha indicam agulhas de costura e remetem ao bordado. Louise questiona sobre o “ser mulher” e a dominação masculina nas relações. Na série *Bastidores* (1997) de Rosana Paulino, a artista utiliza o tema de figuras femininas e negras por meio de fotografias que são transferidas para o tecido nos bastidores. Rosana borda rabiscos grosseiros sobre as bocas, gargantas e olhos das mulheres negras, em um ato que representa, fisicamente, a violência invisibilizada que essas mulheres sofrem diariamente por questões de gênero e raça e etnia.

Outro exemplo que abrange as produções da arte contemporânea, as relações de gênero e o fazer artesanal se dá na produção dos “Lenços de Namorados”. Os lenços portugueses, conhecidos como “Lenços de Namorados”, indicam, quer seja no contexto português do século XVIII, ou na cultura brasileira contemporânea, que o bordado tem acompanhado as vivências de muitas mulheres, não apenas para fortalecer tradições culturais de uma sociedade, mas também como expressão poética individual. Com a intensificação dos valores cristãos e com o desenvolvimento da sociedade capitalista, o “lugar da mulher” foi intensamente relacionado ao âmbito doméstico com a função de cuidados dos/as filhos/as, dos/as idosos/as e incansáveis serviços da casa, como propõe CaluãEloi⁶ (2018). Houve épocas e contextos em que se, por acaso, as mulheres se recusassem ao casamento, eram destinadas ao convento – o que guarda relação direta com os Lenços de Namorados.

Esses lenços, manifestam temáticas simples ou elaboradas, com trabalhos bordados que expressam cuidado às expressões, desejos e sentimentos das

⁶Embora a autoria de suas publicações consta o nome civil, Carla LuãEloi, em respeito à sua identidade de gênero, utilizamos o pronome masculino para nos referirmos ao autor, que atualmente é um homem transexual.

mulheres. Os lenços eram feitos em tecido de algodão, medindo aproximadamente quinze centímetros, com formatos quadrados. Neles, encontramos bordados com linhas coloridas que remetiam a figuras de flores, pássaros, corações, e, em alguns, escritas e mensagens de carinho, amor, esperança, ou mesmo frustrações, como destacamos na Figura 4. Diversas bordadeiras eram camponesas, moravam em uma colônia e parte dessa população era analfabeta, o que resultava na cópia de letras e palavras muitas vezes desprendidas de seus significados literais.

Figura 4: Lenços de Namorados



Fontes: <<https://br.pinterest.com/pin/449234131552181149/>>; <<https://br.pinterest.com/pin/386113368055206416/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

Atualmente, essa tradição foi retomada e segundo a pesquisa de Cleci Eulalia Favaro (2011) o processo de reprodução dos tradicionais e originais Lenços dos Namorados, em recriações mais contemporâneas, envolve várias cooperativas de artesãs e bordadeiras e ganhou importância, força e valor juntamente com a arte, a moda e fortalecendo a cultura da região de Portugal.

Em um documentário⁷ organizado pelo SESC Cultura conVIDA, o artista Fábio Carvalho (2020) conta que no século XVIII, na cultura popular portuguesa, as mulheres solteiras bordavam em lenços desenhos e palavras que mostravam fidelidade e amor aos seus companheiros distantes, que iam para a guerra ou saíam de suas casas em busca de trabalho. Em uma de suas séries, intitulada *Em sendo patente...* (2012-2016), Fábio Carvalho coleciona esses Lenços de Namorados e, sobre eles, acrescenta, pelo bordado, figuras, imagens e insígnias que remetem à guerra e às masculinidades, ampliando os significados até então percebidos em tais suportes, como destacamos na Figura 5.

Figura 5: Fábio Carvalho em *Em sendo patente...* (2012-2016)



Fonte: <<https://www.fabioacarvalho.art.br/bai-buando.htm>>. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

Na Figura 5, trazemos bordados finalizados com miçangas, pedrarias, crochê e um aplique relacionado às forças armadas sobre Lenços de Namorados adquiridos pelo artista em feiras de antiguidades em Portugal. Percebemos uma discrepância entre elementos que se remetem ao delicado, à leveza, à inocência e conseqüentemente àquilo que tem sido atribuído ao feminino, em contraste, ao bruto e à violência, a partir dos quais as masculinidades têm sido caracterizadas. O artista, portanto, traz através de bordados, o conflito entre os gêneros masculino e feminino.

⁷*Macho Toys 2010/2020: 10 anos de reflexão sobre estereótipos de gênero* (2020). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UccSV-YT12M>>. Acesso em 15 de dez. de 2020.

Em sua coleção de Lenços de Namorados, ou até mesmo em bordados que ele mesmo produziu, Carvalho, em outras produções como em *Bai feliz buando, no bico dum passarinho n° 3* (2012/2013), traz um hibridismo entre elementos estereotipados femininos e masculinos, como os soldadinhos de plástico, arminhas e borboletas. Relacionado à feminilidade, está o fazer manual mais delicado, ideia moldada pela sociedade que persiste até nos dias de hoje, seja no trabalho, na escola, em casa, na mídia e na arte. O bordado, assim sendo, está, muitas vezes, relacionado intrinsecamente ao feminino, enquanto que, quando feito por uma figura masculina, causa estranheza ou mesmo status de arte, como vemos no trabalho de Fábio Carvalho. Diante das Figuras 4 e 5, verificamos certa proximidade estética e técnica das produções. São tecidos bordados com frases, flores, espirais e acrescidos de um teor romântico e nostálgico. Diante dessas semelhanças, contudo, há que se perguntar por que o trabalho de bordado das mulheres nos Lenços de Namorados é visto como artesanal e muitas vezes como inferior, enquanto que o trabalho de Fábio, um homem, é reconhecido como artístico e legitimado por galerias e museus.

Desta forma, verificamos que o bordado executado por homens acarreta sensações diferentes do bordado executado por mulheres. Quando homens bordam, dependendo do contexto, atribuem-lhes também certa estranheza, como se a prática fosse inapropriada à ideia hegemônica que se têm sobre as masculinidades. Sobre isso, Parker (1984, p.96) lembra que “[...] o papel do bordado nas propagandas e comerciais também reforça a ideia de que o homem que pratica o bordado está pondo em risco sua identidade sexual. Bordar evoca, sem exceção, o lar.”.

Em contraposição ao pensamento de “por em risco” a masculinidade dos homens ao bordar, Milena Curado, microempresária de Goiás Velho - GO, contratou a mão de obra de presidiários/as para executar bordados em bolsas, almofadas e roupas⁸. Esse projeto⁹ aconteceu em 2016, quando ela empregou dezenove homens e uma mulher entre os/as presidiários/as. Além de garantir a remissão da pena, esse trabalho trouxe os conhecimentos e habilidades do bordado para uma população sem acesso e, ainda mais, de grande maioria masculina - fato que provoca fissuras ao estereótipo de masculinidade hegemônica.

⁸Mais informações em: <<https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/comportamento/empresaria-contrata-presidiarios-para-fazerem-bordados-em-goias?amp>>. Acesso em 27 de jan. de 2021.

⁹O projeto recebeu o prêmio máximo do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: BORDANDO REFLEXÕES

Aos meus doze anos de idade – seguindo exemplo de minha mãe que produzia bonecas para mim e para minhas irmãs, como também para as crianças da vizinhança sem condições financeiras de comprar brinquedos industrializados – fazia, com retalhos de pano, lãs e barbantes, bonecas para eu brincar. Com quatorze anos, frequentemente, meninas de minha idade realizavam cursos de corte e costura como uma aprendizagem fundamental às habilidades da mulher. Com essa idade, era comum que já dominassem as habilidades de corte e costura, confeccionassem vestimentas para toda a família e que auxiliassem as professoras nas aulas desses cursos. Com quinze anos de idade, aprendi bordado em ponto cruz. Esses bordados, longe de se apresentarem como atividades, passatempos ou mesmo como lazer, caracterizavam-se por atividades destinadas à produção de enxovais. Mesmo que não tivéssemos nos relacionando com nenhum pretendente, ainda assim éramos educadas a já prepararmos nossos enxovais, isso desde cedo. Aos dezessete anos, quando iniciei meu trabalho no comércio me preparando para o meu casamento, já reservava parte do meu salário para o enxoval.

A partir dessas minhas experiências pessoais em diálogo com os estudos que acessados no desenvolvimento desta pesquisa, podemos estabelecer uma relação entre “fazeres manuais” e “atividades que são relacionadas à mulher”, como a maternidade, o matrimônio, o serviço doméstico, a preocupação com a casa e com a família. Em minha experiência, sentia que vivia para doar meu tempo a minha família e não reservava um tempo para mim. Se no passado, conforme indicam as discussões de Parker (1984), as ocupações manuais e artesanais atuavam de forma a privar as mulheres em seus lares, silenciando-as, transformando-as em mulheres servis, submissas, cuidadoras do lar e das crianças, dispostas a satisfazerem os desejos sexuais de seus maridos, além de terem o propósito catequizador e preparatório para a vida familiar e matrimonial, hoje, além de termos resquícios dessa cultura, percebemos certa desvalorização quando há tentativas de expressão artística por meio de seus trabalhos.

Hoje, mesmo que algumas mulheres tenham alcançado, por meio da arte, a valorização de seu trabalho com bordado e demais habilidades têxteis, no entanto, ainda existem mulheres cujo trabalho não é reconhecido como artístico. Assim como eu, suponho que muitas outras mulheres que trabalham com arte, artesanato e atividades têxteis tenham sido indagadas com a pergunta

paradoxal “você não trabalha?” - a qual, inclusive, compõe o título desta reflexão. Consideramos esse questionamento consequência e causa de uma sociedade patriarcal em que o trabalho feminino é visto como inferior (portanto um “não trabalho”) - não apenas naquilo que tange ao artístico como em outras áreas do conhecimento. Assim, as mulheres artistas e artesãs não costumam ter apoio e incentivo de familiares e da sociedade como um todo, e sofrem discriminação de gênero que, em alguns casos é somada à discriminação étnico-racial e sexual, como no caso de mulheres artistas negras, mulheres artistas indígenas e mulheres artistas transexuais, por exemplo.

Quando nos voltamos para os significados e elementos que se relacionam ao artesanato, idealizamos um trabalho minucioso, prolongado, único e feminino. Embora, para muitos/as, o trabalho artesanal seja relacionado à autonomia financeira da mulher, diversas mulheres artesãs precisam dividir seu tempo de produção artesanal com os afazeres domésticos - atividades relegadas socialmente, historicamente e culturalmente ao feminino. São destinadas à mulher funções que envolvem os cuidados com a casa e a família. Sendo assim, de modo que possam realizar ambos os serviços, muitos trabalhos manuais são produzidos no interior do ambiente doméstico, o que acarreta em uma desvalorização dupla: desvalorização por ser feminino e por não ser classificado como arte.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: Um manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Marco Antônio de; CRESSANT, Philippe; CORSINO, Célia (orgs.). **Camille Claudel: A sombra de Rodin**. Belo Horizonte: Museu de Artes e Ofícios, 2007.

BALISCEI, João Paulo. **Provoque: Cultura Visual, Masculinidades e Ensino de Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2020.

BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas Artes e no Design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design e educação**. São Paulo: Cortez, 2019, p.23-37.

BARBOSA, Ana Mae. Mulheres: arte, artesanato, design. BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, design e educação. São Paulo: Cortez, 2019, p.72-94.

BARROSO, Hayeska Costa; FROTA, Maria Helena de Paula. A trama do trabalho artesanal para mulheres cearenses: desvendando códigos de gênero. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 9**: Diásporas, diversidades, deslocamentos. Anais. 2010, p. 1-11. Disponível em: <http://www.fg2010.wvc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278297991_ARQUIVO_fazendogenero.pdf>. Acesso em 07 de fev. de 2020.

BECKER, Márcia Regina. Estudo sobre a presença das mulheres no artesanato: construindo caminhos entre educação e artesãs. In: IX ANPED SUL. **Seminário de pesquisa em educação da Região Sul**. Anais, 2012, p. 2-6. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2608/249>>. Acesso em 08 de fev. de 2020.

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

DOHERTY, O' Brian. **No interior do cubo branco**: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELOI, Carla Luã. **Não se nasce Malévola, torna-se**: A representação da mulher nos contos de fadas. Rio de Janeiro: Metanoia, 2018.

FAVARO, Cleci Eulalia. **Os lenços de namorados**. Tradição, cultura popular e afetividade. Fronteiras. V. 13, n.24, p.151-168, dez. 2011. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1606/963>>. Acesso em 23 de fev. de 2021.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação. In: ICLE, Gilberto (org.). **Pedagogia da arte**:entre-lugares da criação. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, 51-68.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **História das mulheres, Histórias feministas**. Organização editorial: Mariana Leme, Adriano Pedrosa e Isabella Rjeille; Curadoria de Julia Bryan-Wilson, Mariana Leme, Lília Moritz Schwarcz e Isabella Rjeille - São Paulo: MASP, 2019.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade, 1984. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.1, p. 359-384, jan./jun. 2017. Disponível: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46694>>. Acesso em 23 de out. de 2020.

RODRIGUES, Wallace. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. In: **Cultura Visual**, n.18, dez/2012, Salvador: EDUFBA, p.85-95. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revisual/article/view/5977>>. Acesso em 15 de jul. de 2020.

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, 2014, p.1-13. Disponível em: <http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1830-0.pdf>. Acesso em 28 de maio de 2020.

Recebido em 18/02/2022

Aprovado em 21/07/2022