

Bruxa Artista Professora: três espectros do feminino enclausurado

Isabela Nascimento Frade 

(Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, Vitória/ES; Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

Clarice Duarte Rangel 

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ; SEMED/PMRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

Daniele de Sá Alves 


(Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil)

Isabel Regina de Souza Lobo Hennig 

(Núcleo de Arte do Leblon do município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

Renata de Mello Cerqueira Pereira 

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil)

Judivânia Maria Nunes Rodrigues 

(ONG Instituto Pe. Wilson Groh – IVG, Florianópolis/SC, Brasil)

RESUMO — Bruxa artista professora: três espectros do feminino enclausurado — A evocação da bruxa artista professora objetiva pensar novas táticas da docência libertária. Performar o gênero mulher como exercício de enfrentamento aos espaços de enclausuramento do feminino revela a arbitrariedade e violência dos papéis normativos construídos pela sociedade patriarcal. Com a capoeira e a arte produzida por mulheres entramos para a disputa de poder sobre nossos corpos provocando deslocamentos de papéis e lógicas. Concluímos: o pensamento binário é o alicerce epistemológico que fundamenta uma “natureza” do feminino que subjetiva a mulher como cuidadora e passiva, fazendo da professora, a figura estereotipada da “tia”, instrumento central na fabricação de sujeitos dóceis.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres. Arte. Docência. Feminismo. Papel de Gênero.

ABSTRACT — Witch artist teacher: three spectra of the cloistered feminine — The evocation of the witch-artist teacher aims to think of new tactics of libertarian teaching. Performing the female gender as an exercise in confronting spaces of confinement of the female reveals how arbitrary and violent are the normative roles constructed by the binary pattern of the patriarchal society. With capoeira and art produced by women, we enter into the dispute for power over our bodies causing shifts in roles and logics. We conclude that binary thinking is the epistemological foundation underlining the alleged “nature” of the feminine that characterizes women as caregivers and passives, making the teacher the stereotyped figure of the “aunt”, a gentle figure that serves to domesticate and appease, a central instrument in producing docile subjects.

KEYWORDS

Women. Art. Professorship. Feminism. Gender Role.

RESUMEN — Bruja artista maestra: tres espectros de lo femenino encarcelado — La evocación de la maestra bruja artista tiene como objetivo pensar nuevas tácticas de enseñanza libertaria. Interpretar el género femenino como un ejercicio de afrontamiento de los espacios de encierro de la mujer revela cuán arbitrarios y violentos son los roles normativos construidos por el estándar binario de la sociedad patriarcal. Con la capoeira y el arte producido por mujeres adentramos en la disputa por el poder sobre nuestros cuerpos provocando cambios de roles y lógicas. Concluimos que el pensamiento binario es el fundamento epistemológico que subyace a la supuesta “naturaleza” de lo femenino que subjetiviza a la mujer como cuidadora y pasiva, convirtiendo a la maestra en la figura estereotipada de la “tía”, una figura gentil que sirve para domesticar y apaciguar, instrumento central en la fabricación de sujetos dóciles.

PALABRAS CLAVE

Mujeres. Arte. Feminismo. Docente. Rol de Género.

A historicidade das mulheres e suas personas marginalizadas

A condição do feminino nas *personas* da artista, professora e bruxa são construções modeladas cultural e politicamente, formas (des)qualificadas hierarquicamente inferiores à estrutura societal centrada no modelo patriarcal. Historicamente a mulher foi invisibilizada no universo artístico como autora e criadora, subsistindo apenas como modelo a ser visto e idealizado naquilo que se considerava a energia do feminino, assegurando normativas comportamentais que aprisionavam seus corpos em padrões de beleza e valores morais do ser mulher.

A mulher que não vota, não sai de casa sem a presença masculina e deve se dedicar exclusivamente ao trabalho doméstico, naturaliza demandas de uma sociedade falocêntrica. A feminista Silvia Federici (2017) defende a tese de que é exatamente nesse sistema aprisionante da mulher que o capitalismo tem a garantia econômica, política e social mantida pelo seu trabalho reprodutivo e de subsistência da classe trabalhadora. A vida doméstica é um lugar social imposto.

A mulher não possui voz para transformar no âmbito público a sua realidade, o seu modo forçado de existir. De acordo com Federici (2009), o trabalho no lar é uma concepção que faz perpetuar de forma mascarada uma condição do feminino desenhado pelo lucro capitalista, pois

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa

natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado (FEDERICI, 2009, p. 42-43).

No livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), Federici faz uma análise a partir de uma leitura marxista afirmando que a caça às bruxas foi uma construção essencialmente política para desqualificar o papel social da mulher servindo a uma acumulação primitiva e formadora do capital. A função primordial que as mulheres tiveram para assegurar os laços comunais e o saber da terra foi paulatinamente desconstruído. Entretanto, a autora ressalta que, também, na sociedade medieval havia distinções claras entre os papéis de homens e mulheres, estabelecidos canonicamente pela Igreja. O movimento herético, por sua vez, trouxe uma nova perspectiva às mulheres que, de forma livre, formavam suas próprias comunidades, mantendo seu trabalho fora do controle masculino e monástico.

Em meados do século XIV, a Inquisição passa a criminalizar a forma de viver das mulheres pagãs, que exerciam a sexualidade e controle reprodutivo nos seus próprios termos, quando a estabilidade econômica e social foi ameaçada pela catástrofe demográfica produzida pela Peste Negra, que destruiu mais de um terço da população europeia. (FEDERICI, 2009).

Como projeto de sociedade pré-capitalista, a figura da bruxa foi paralelamente formatada ao lado da figura da mulher idealizada para, no encontro das duas imagens, personalizar de maneira homogênea o gênero centrado na biologia, no sexo, numa pretensa condição inerentemente feminina.

A Igreja considerava a liberdade sexual como costume lascivo, condenando-o como pecado e estabelecia o aborto como crime passível de pena de morte às mulheres. A caça às bruxas foi uma ação política efetiva que, respaldada pela religião e pelo estado militarizado e judicializado, elaborou uma nova função social e econômica para as mulheres. As subversivas, as que lutavam pelo bem comum e contrárias às expropriações de terras e manutenção de seus costumes, eram sumariamente taxadas de bruxas. Sua condenação expressa, paradoxalmente, a

associação do misticismo religioso cristão e o princípio racional da Lei que se estabelecia de forma a gerar um Estado hierárquico centralizador. A injustiça sofrida por essas mulheres brutalmente torturadas e mortas, remanesce no imaginário popular na figura da bruxa.

A mulher marginalizada é uma bruxa na fogueira. Na obra *Alma, silueta en fuego* (1975), da artista Ana Mendieta, a silhueta do corpo-mulher figura simbolicamente junto à ação do fogo que penetra na terra e afunda nela o contorno corporal de uma morte. Como fuligem do passado, a silhueta preenchida pelo fogo nos interpela: que narrativa matou (mata!) nossos corpos? Mendieta ousa na sua obra uma narrativa sangrenta reforçando o ambivalente destino do seu próprio corpo através de sua vontade criadora (retornaremos mais adiante na obra da artista). No esforço de tornar aparente uma outra história, àquela contada por mulheres, sua vida/obra fortalece a condição plural de ser mulher ao provocar perspectivas outras para a história da arte eurocêntrica e masculina. Ao fazer arte e contar a sua própria história, mulheres passam a participar de espaços dominados por homens e os papéis sociais permanentemente se tornam dúbios. A revalidação viciosa das relações de poder pode se dar quando mulheres performatizam nesta ocupação os estereótipos dos conceitos de gênero, feminino e sexualidade, não se permitindo deslocar para além do pensamento binário cartesiano.

BruXA BruXE BruX(XY)

“Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p.09). Certamente essa é uma das frases mais famosas e atemporais dos estudos feministas, mas entre nascer e tornar-se existe um *espaçotempo* extremamente complexo e repleto de opressões contínuas e renovadas a cada ciclo histórico da sociedade patriarcal da qual viemos e vivemos.

Conflitos científicos, morais, políticos, religiosos e sociais circundam a categoria *mulher* e suas possibilidades de identidade de gênero, sexuação e sexualidades. Além da disputa de poder sob seus corpos, a disputa também é

conceitual, simbólica e de representação – ou seria melhor dizer de representatividade? –, já que a ideia do que é ser mulher vem sendo ‘fundamentada’ justamente no contraponto do que não é ser macho, assim dizem eles. Essa frase é tão absurda que até parece que está errado, porém veremos que essa é a base autoritária de rebaixamento do Outro, digo, o que é diferente de, seja biológica, social e/ou culturalmente que vem sendo consolidada como a lógica do mundo.

O padrão binário no qual nós construímos alicerces epistemológicos mostra que vivemos numa situação de crise crônica. “Poderíamos então nos perguntar em que medida um conhecimento científico pode ter interesse em sustentar a crise de seu próprio sistema, de seus próprios fundamentos ou princípios” (DORLIN, 2021, p.45)? Ou seria para sustentar o poder dominante de seus fundadores?

O conceito de gênero foi elaborado por equipes médicas comprometidas “com o “tratamento” – sobretudo hormonal e cirúrgico – da intersexualidade, isto é, com os protocolos de redesignação de sexo, que definiram o que inicialmente foi chamado de ‘papel de gênero’” (DORLIN, 2021, p. 35). As crianças recém-nascidas categorizadas como “hermafroditas” ou “intersexo”, foram aquelas que haviam tido o processo disfuncional da sexuação, assim, não originando uma identidade sexual identificável e coerente diante da realidade heterossexual e bi categórica predominante na sociedade.

Contudo, as questões em torno da percepção da criança durante esse processo, a auto identificação com o gênero escolhido arbitrariamente, os comportamentos, a organização psíquica, as questões hormonais, são colocadas em cheque quando John Money, psicólogo, relata em uma publicação o caso de Bruce/ Brenda¹, uma criança que não foi identificada como intersexo mas que, por conta de um acidente durante uma cirurgia de circuncisão, que o deixa sem pênis, acaba por passar pelo procedimento de redesignação sexual. “Um menino “biológico” afinal não pode ter uma identidade sexual “normal” sem pênis” (DORLIN, 2021, p. 37).

[...] as primeiras teorizações feministas do gênero, as 'pesquisas sobre os indivíduos 'intersexo', bem como sobre os fenômenos da transexualidade, demonstram que nem o desejo sexual, nem o comportamento sexual, nem a identidade de gênero depende das estruturas anatômicas, dos cromossomos ou dos hormônios. Daí a arbitrariedade dos papéis sexuais'². A partir desrespeito do vínculo estreito entre os trabalhos da intersexualidade e as primeiras tsa primeira elaboração, o conceito de gênero foi utilizado nas ciências sociais para definir as identidades, os papéis (tarefas e funções), os valores, as representações ou os atributos simbólicos, femininos e masculinos, como os efeitos de uma 'natureza' (DORLIN, 2021, p. 40).

A ambiguidade e insuficiência do conceito não dão conta de abarcar tantos atributos e acaba por reforçar a dualidade das fronteiras naturalizadas dos gêneros apenas renomeando-as, negligenciando a diferença entre sexo, sexuação e sexualidades possíveis.

O dilema da linguagem pode ser uma janela para novos horizontes de comportamento social e alteração da lógica opressiva, principalmente sobre a sexuação e as sexualidades das mulheres. “Esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com vocês” (RICH apud hooks, 2017, p. 223)³. Refletindo junto com Bell Hooks e Adrienne Rich, não é exatamente a língua que machuca, “mas o que os opressores fazem com ela, como eles moldam para transformá-la num território que limita e define, como a tornam uma arma capaz de envergonhar, humilhar, colonizar” (hooks, 2017, p. 224).

Se apropriar das palavras e ressignificá-las no âmbito social e moral nos dá a possibilidade de transgredir em mais patamares da linguagem. “As palavras se impõem, lançam raízes na nossa memória” (hooks, 2017, p. 223), moldam comportamentos, ações e ideias. Bruxa, puta, vadia, mulher de fulano, expressões que vamos reconquistando junto com a autonomia de nossos corpos. Podemos ver na performance da artista Renata Pereira essa busca pelo corpo-autônomo (Figura 1).

Figura 1 — De peito aberto



Fonte: Renata Pereira (2021, p. 148)⁴.

Falar sobre libertação e sexualidades das mulheres, sobre retomada do controle de seus corpos, é falar de divisão sexual do trabalho, casamento e maternidade. Afinal, sem casamento e sem filhos, ainda é igual a sem sexualidade. Nesse ponto continuamos a passos lentos pois essa *escolha* imposta coletivamente como tarefa das mulheres, vai além da dimensão social e segue para as bases político-econômicas através da manutenção das relações de poder e produção de mão de obra via reprodução como sendo uma condição inata ao sexo feminino e a manutenção da espécie.

Então, sexualidade, domínio dos corpos, escolhas que não são feitas em busca da equidade, direcionam arbitrariamente tarefas e funções sociais das mulheres para sustentação do nosso sistema econômico, social e político, nos alocando na base dessa estrutura.

Se não temos liberdade efetiva de escolher como exercemos nossa sexualidade, como iremos performar os gêneros? Como iremos nos equiparar de forma justa no trabalho docente? Como seremos múltiplas, várias, diferentes, profundas, ocupando um papel eminentemente assexuado?

Quem tem medo do ensino dos feminismos na arte?

A caça às bruxas foi uma forma de construção da superioridade masculina e domesticação das mulheres (FEDERICI, 2017), que estabeleceu um padrão de controle e silenciamento de comportamentos femininos cuja permanência é sentida até os dias de hoje. Além do saber da terra, a mulher era proprietária das terras, pois os homens partiam nas cruzadas ou nas guerras. Esse breve recorte indica o quanto as mulheres incomodaram em vários aspectos e foram covardemente estereotipadas e mortas. A caça às bruxas era uma estratégia econômica de expropriar as mulheres dos seus poderes. Essa política de excluir as mulheres é o mote da nossa repulsa: agora buscamos estudar nos diálogos com as artistas que fizeram da sua expressão uma bandeira do feminismo.

Construída pelos contornos sociais dos feminismos, a luta pela emancipação das mulheres nas ondas feministas (RODRIGUES, 2016) se entrelaça com o território da arte que abordamos: o protagonismo feminino e o seu ensino. A frase de Linda Nochilin (1989, p. 1) pulsa em nossas veias: “Por que não existem grandes mulheres artistas?”, encaminhando a urgência de pesquisar o feminino na história e tornar visíveis as mulheres no ensino da arte.

A ativista feminista Carol Hanish (1970) cunhou o termo “o pessoal é político”, atuando diante das críticas masculinas de que a mulher discutia somente assuntos ligados ao corpo e à sexualidade. As artistas se apropriam desse posicionamento e reverteram a falaciosa docilidade do lar em expressividade (os dados do feminicídio no Brasil revelam que 30,4% das mulheres morrem nas suas próprias casas). Com a frase “O feminismo veio para se vingar do mundo da arte”, Amelia Jones (2008 apud TVARDOVSKAS, 2011, p. 1) reforça a mulher colocando o dedo na ferida e expurgando os abusos ainda sofridos por nós. Ambas as expressões reverberam no trabalho dessas artistas (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018), revertendo, na própria processividade do seu trabalho, o excesso que vincula o feminino a um padrão de ser mulher. Ou seja, algo que aprisiona, que

maltrata e que exclui a mulher agora é o tema da sua arte. Porém, nem toda artista lutou ou luta por essa bandeira, buscando atravessar, sem tangenciar, as questões de gênero. Outras até atacaram, desqualificando o movimento. Diversas, todas as artistas representam a mulher.

Nas rupturas da arte contemporânea (ARCHER, 2001), a mulher se apropria tanto do estereótipo que a aprisiona a um padrão como ato de denúncia e expressão, quanto de ações estéticas que definem o feminino como dócil - o bordado, a renda ou a cerâmica. Deste modo, a matéria que domestica a mulher e a enclausura no lar, é revertida em expressão, gerando dubiedades visuais para afirmar a denúncia do engano das aparências. O trabalho manual realizado na submissão do lar exprime mulheres espancadas e amordaçadas, crianças maltratadas, entre alguns exemplos das obras das artistas brasileiras Palazyan (1989) e Paulino (1990).

Judith Chicago (1999) abordou a recuperação histórica da mulher na arte, abrangendo, por exemplo, imagens da mulher fortalecida nas deusas e nas vênus, atualizadas pelas artistas contemporâneas. Tal reconstituição fundamenta o feminino potente na história da arte e a vivência estética produzida pelas artistas no contato com esse conhecimento, ambos saberes a serem ensinados e compartilhados culturalmente. Na arte educação esse saber pode ser incorporado pelas vivências provocadas pela educadora (Figura 2).

Figura 2 — Professora de artes Isabel Hennig



Fonte: Fotografia de Isabel Hennig (2018).

A recuperação histórica da mulher na arte, vincula a artista e a professora tangenciando o saber produzido pelas artistas que reivindicam com a sua arte, o fato de serem mulheres, tal qual o coletivo “Mujeres Creando”. Na Bolívia, este coletivo comunitário une arte e política; criação estética ao cuidado psicológico, jurídico, médico, entre tantos cuidados necessários ao bem-estar da mulher. Assim, demonstram compreender o papel político do feminismo comunitário na expressividade das mulheres, como na instalação - ‘Espaço para abortar’ que esse coletivo construiu, junto com depoimentos de brasileiras que fizeram abortos, para a 31ª Bienal de São Paulo. Essa instalação foi censurada e somente maiores de dezoito anos puderam experimentá-la (Figura 3).

Figura 3 — Instalação intitulada *Espaço para abortar*, do coletivo *Mujeres Creando*



Fonte: Fotografia de Isabel Hennig (2014).

Da invisibilidade de artistas que tinham sua arte usurpada e assinada por homens, ou a serviço do desejo deles, pode-se dizer que quando se representava o feminino na arte era sob o olhar masculino e estereotipado culturalmente. Ou seja, do que é interessante socialmente nomear como o ser mulher – submissa, virgem, vadia, mãe, do lar. Mesmo oprimidas, artistas estão presentes nas artes visuais por diferentes motivos, por vezes trágicos, furaram essa barreira e assinaram suas obras, tendo sua autoria reconhecida.

A primeira mulher da Academia de Belas Artes de Florença, a pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1653), de início, teve suas obras assinadas pelo pai Orazio Gentileschi. Ao perceber o talento da filha, o pai de Artemisia a encaminhou aos ensinamentos do pintor Agostino Tassi. Em 1611, a pintora foi violentada pelo seu professor e o denunciou. Mas seu abusador não foi para a cadeia. Pela situação constrangedora, Artemisia foi para Florença e se

separou do pai. Violentada e expulsa socialmente da sua cidade, se vingou pela arte. Essa tragédia possibilitou que Artemisia assinasse sua arte e fosse conhecida contemporaneamente. Na década de 70, se tornou símbolo do movimento feminista, ao exprimir a sua dor retratando mulheres fortes e potentes, inspirada nas figuras femininas bíblicas ou mitológicas (CHICAGO; LUCIE-SMITH, 1999, p. 46). É esse resgate histórico e cultural como uma das contribuições dos movimentos feministas que imprimimos aqui. Assim, defendemos o conhecimento do que é ser mulher expresso pelas próprias mulheres - no saber estético, no domínio das técnicas e no conhecimento da matéria desenvolvido na expressividade de cada artista mulher podemos conhecer o que é ser mulher ao longo dos diferentes tempos.

Quando as Mestras entram na roda: a mandinga nas lutas feministas contemporâneas

A Capoeira, prática artística e cultura afro-brasileira, foi, por muito tempo, um privilégio possível apenas para os homens, onde para as mulheres, era dado, no máximo, o papel de 'bater palmas', como nos mostram os versos da ladainha, cantiga que abre a roda de Capoeira Angola⁵, do Mestre Caiçara:

*Minha mãe ta me chamando
Oh! Que vida de mulher!
Quem toca pandeiro é homem
Quem bate palma é mulher*

Versos que definem bem a relação de gênero nessa prática artística que, gradualmente, e com muito enfrentamento, vai se transformando. Dizer que a prática da Capoeira era predominantemente masculina até meados do século XX é coerente, mas não retira a figura feminina desse universo, a qual, ao longo da história, sempre esteve presente, mesmo que com diferentes níveis de participação.

Segundo Silva (2015), na formação dos grupos de capoeira no século XIX era comum a participação dos homens, mas as mulheres, dificilmente eram citadas. “Quase não se fala da presença das mulheres entre os capoeiristas dessa época,

como se fosse uma prática exclusiva dos homens. Se engana quem pensa que as mulheres negras não sabiam jogar capoeira” (SILVA, 2015, p. 2). A afirmação desmistifica a questão da ausência feminina no universo da capoeira no século XIX, e são diversas as formas de atuação. “Pesquisas na Bahia relatam que era comum as rodas de capoeira acontecerem frente às quitandas mantidas por mulheres, que protegiam os capoeiras nos momentos de perseguição policial” (VITÓRIA, 2015, p.112). Uma das formas das mulheres atuarem nesse universo, que deixava claro a admiração delas pela prática, contribuindo para manter a mesma.

As capoeiristas, como em tantas outras instâncias da sociedade, buscam pelo espaço e afirmação do feminino na Capoeira Angola. Um jogo perspicaz, onde a beleza e a agilidade dos corpos não se reduzem à questão de gênero, e sim por uma questão de quebra de padrões, de aceitação da diversidade e legitimação do papel da mulher em diversas áreas.

O universo da Capoeira não está desconectado da sociedade, a roda da Capoeira é também a ‘roda da vida’, a pequena e a grande roda. Neste sentido, o corpo feminino foi, e continua sendo, alvo para se exercer a cultura do patriarcado. Uma história antiga, que se repete ao longo do tempo em diversos setores da nossa sociedade e, no que diz respeito à Capoeira, as mulheres vêm conseguindo, com muita *ginga*, e enfrentando inclusive agressões físicas, quebrar estereótipos e conquistar espaço em busca de direitos e igualdade de gênero. Atualmente, temos a presença de várias mulheres como Mestras de Capoeira.

A Mestre Janja, Rosângela Araújo, uma das primeiras mulheres a receber o título de Mestre de Capoeira, também professora e pesquisadora na Universidade Federal da Bahia (UFBA), realiza pesquisas para dar visibilidade à presença feminina na Capoeira. A pesquisadora busca referências históricas, aspectos mitológicos, simbólicos e analíticos sobre “[...] suas formas de representarem, lutarem e enfocarem uma estética própria que possibilite o desmonte dos elementos de subalternidades atrelados ao gênero” (ARAÚJO, 2016, p. 374).

Mestra Janja ressalta alguns mitos presentes no universo da capoeiragem, dentre eles, o da Lenda do Berimbau. E diz que, uma menina, que desapareceu depois da ação de um 'homem mau', teve o seu próprio corpo transformado no berimbau. Instrumento esse, que representa o comando da roda de Capoeira e que, por muito tempo, as mulheres não ousavam sequer pegar, imagine tocar. Tal condição sofreu uma mudança pois, na contemporaneidade, as mulheres se fazem presente na roda de capoeira (Figura 4).

Figura 4 — Roda de Capoeira Angola do Grupo Angoleiro Sim Sinhô. No centro da bateria, no Berimbau Gunga, Verônica Moreno, uma das alunas mais antigas do Grupo em Florianópolis, um lugar de destaque na roda, que outrora, era impossível de ser ocupado por mulheres



Fonte: Fotografia de Judivânia Rodrigues (2016).

Até hoje, é possível testemunhar a disputa por esse instrumento na roda, e o desapontamento de muitos homens, quando têm de passar o berimbau para uma mulher tocar. Enquanto existe um 'descontentamento velado' sobre as mulheres tocarem o berimbau, por outro lado existe a lenda sobre esse instrumento ser uma menina. A energia feminina permeia a Capoeira, seja a partir de mitos, de referências históricas por meio da oralidade, que trazem a presença das mulheres

que abriram os caminhos para que tantas outras pudessem, e possam agora, entrar na roda.

Essas mulheres eram “tratadas por mulheres da pá virada, mulheres de cabelo na venta, as desasnadas, as mulheres-homens, mulheres valentes, azedas [...]” (ARAÚJO, 2016, p. 375). A mestra e pesquisadora diz que reconhecer a trajetória dessas mulheres, permite que a história da Capoeira possa ser reescrita, reconhecendo o importante papel dessas *mulheres bruxas*, que podemos nomear algumas, as quais, o relato oral nos permitiu, como: Maria Doze Homens, Julia Fogareiro, Pau de Barraca, Ana Angélica (ou Angélica Endiabrada), Cattu, Almerinda, Adelaide Presepeira, Chica, Menininha, entre outras que ficaram invisibilizadas por falta de registros. A referência a essas mulheres, como se fossem homens, implica em uma postura, muito comum, até hoje, onde as mulheres precisam agir, muitas vezes, com violência, mostrando que também podem *guerrear* para serem aceitas nesse universo e galgar o lugar de Mestre. Porém, a presença da mulher pode trazer, também, outro tipo de energia que está ligada às raízes da Capoeira. Raízes que vêm da cosmovisão africana, que passam pela ligação com a terra, com o cuidado com o outro e com a movimentação de um corpo que dança, que tem leveza, que toca, canta e ginga, trazendo para a Capoeira uma outra *aura*.

Araújo (2016) diz que essas mulheres ocupavam os espaços das ruas nos mais variados tipos de profissões e eram acusadas de quebra de decoro moral e de serem perigosas, pois agiam com e como os homens, não sendo dignas de ocuparem posições domésticas e de serem protegidas pela figura masculina do marido. A autora acrescenta que a história da presença feminina no universo da cultura afro-brasileira é muito importante para o movimento das lutas feministas contemporâneas.

Enquanto muitas mulheres capoeiristas ainda enfrentam a violência e usam dessa mesma violência para serem aceitas nesse universo, uma das grandes

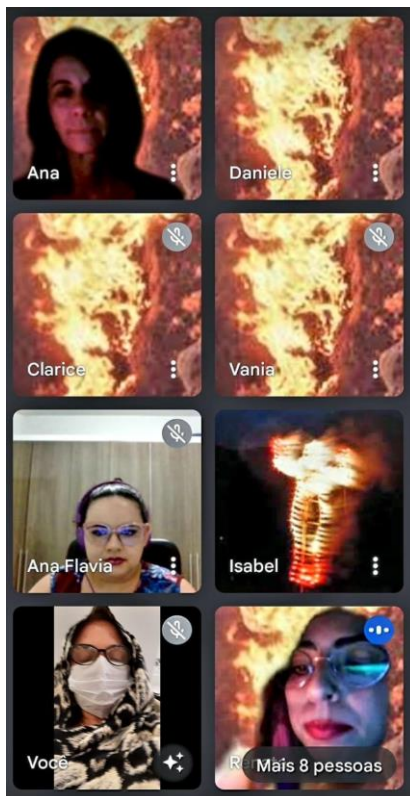
referências da Capoeira Angola, o Mestre Pastinha, dizia que o princípio desse jogo é jogar com, e não contra o outro. Dizia que jogar contra o outro é possível, mas somente em caso de extrema necessidade de defesa física. Entoava em seu canto que: “Capoeira é para homem, menino e mulher/Só não aprende quem não quer.” (trecho da música de capoeira de autoria do Mestre Pastinha). Um dos seus principais discípulos, o Mestre João Grande, ainda em atividade, aos 88 anos, diz que “a Capoeira sem mulher não tem graça, não tem alegria” (fala do Mestre João Grande, extraída da Plataforma Jogando Contra Corona, em 19 de setembro de 2021) pois, para ele, Capoeira é alegria, e a violência não dialoga com a alegria. Nesse ‘embate’, com suas mandingas⁶, as Mestras vêm trazendo a potência feminina para a ginga ancestral, que não se rende ao patriarcado, e se faz presente na roda por amor à arte da capoeira.

Vodu de artista: o fetiche como atmosfera para tocar no pedagógico inquisitorial

A escolha de uma obra da série *Siluetas* de Ana Mendieta (Havana, 1948 - New York, 1985), artista cubana radicada nos Estados Unidos, incorporou o propósito de gerar um ambiente comum à ação poética proposta pelo grupo Fronteiras Críticas, que reuniu mulheres pesquisadoras e professoras de arte, em interlocução sobre a questão do feminino na arte contemporânea. A obra de Mendieta se constituiu em material imagético a ser vivenciado na performance-pesquisa do grupo.

O projeto de criar uma intervenção no congresso *Mão na Massa*⁷ (UFG, 2021), implicado na abordagem crítica da “bolha ideológica” que reveste o papel da professora, laçou mão de experiências já produzidas no interior do próprio grupo que, depois de várias experimentações, se apropriou de uma imagem da *Siluetas Series* (1976 a 1980) como pano de fundo para a intervenção final (Figura 5). A obra escolhida evoca a imagem do corpo feminino em chamas, figurando a ‘bruxa’ que arde na fogueira do julgamento social⁸.

Figura 5 — Uma das cenas performadas com a obra *Alma*, de Ana Mendieta, por Renata Mello, uma das bruxas professoras do coletivo de artistas do grupo Fronteiras Críticas



Fonte: Fotografia de Isabela Frade (2021).

Desde que iniciou seus trabalhos em performance nos anos 70, na época estudante na Universidade de Iowa, Mendieta abordou a violência contra a mulher. Sua primeira obra aberta ao público, *Rape Scene* (1973), tocava na questão do estupro das estudantes e acionava o poder do sangue como matéria de criação: seu corpo semi-desnudo e inclinado sobre uma mesa estava coberto de sangue. Em outro trabalho, *People Looking at Blood* (1973), esse elemento assume materialidade expressiva plena: Um veio de sangue que escorria por detrás da porta e alcançava a calçada da rua onde se viam vísceras de animais, órgãos extirpados (MOURE, 1996). A cena violenta interrompia os passantes e os atingia brutalmente com essa imagem. Mendieta agia pelo choque, pois denunciava os casos de estupro que raramente são delatados, estando em uma condição de violência oculta, encobertos pelo poderio masculino. Com a instalação, precocemente, a artista criou sua marca: o vínculo com a feitiçaria cubana ou ‘vodu’ como é popularmente

conhecida e negativizada. O sangue nos cultos de *santería*, como a prática de encantamento é nominada em Cuba, é matéria de evocação: substância vital, é colhida ritualmente para aspergimentos e oferendas às divindades em sinal de profunda devoção (VISO, 2008). Em quase todos os trabalhos de Mendieta ele está presente, seja como matéria ou imagem (tinta vermelha).

Desenvolvemos uma abordagem da *Siluetas Series*, elenco de obras encadeadas pelo sentido ritualístico que afirma sua vinculação com as práticas mágicas afrocubanas, onde destacamos um trabalho para ser nosso campo imersivo virtual. A obra apresenta um corpo ardente, chamadas que nos envolveram na reunião de professoras questionando seu papel de 'boazinhas', submissão estereotípica cujo sintoma também se dá no apelido de 'tia' que, desconcertantemente, nos é atribuído. Nos pusemos no papel de bruxas, no outro polo desta sintomatologia, jogando com a atual onda neopagã *Wicca* e outras modalidades de culto ao feminino sagrado ou místico, mas pautando pela história crítica que nos mostra o caso das falsas imagens acusatórias, como explicitamos, para a condenação em massa de mulheres na Idade Média, como desvela Federici (2017). No entanto, no culto mágico, os rituais e atos de encantamentos são concretos e marcam muitas das cosmogonias não-ocidentais. A bruxa foi a mulher atribuída a práticas maléficas e marginalizadas; o caso mais grave e grotesco aconteceu na Inquisição Católica, milhares condenadas a serem torturadas e eliminadas, como elementos sociais indesejáveis, já que poderosas, heréticas, independentes e diversas. Ou seja, desenvolvemos esse argumento em uma espécie de um quase-oxímoro: as bruxas não existem, mas as práticas da bruxaria sim.

Em Mendieta, vemos a apreensão das performances rituais e objetos sacrificiais vividos na infância em Cuba, os quais envolvem intensas performances de ativação libertária. Seus registros alcançaram o público em vídeo e/ou fotografia e muitas vezes eram produzidos isoladamente, com a presença da artista no meio natural. Símbolo vital de muitos trabalhos, ao invés do sangue, temos o fogo como elemento de ativação com velas, pólvora, tecido ou palha a ser queimada.

As duas obras que escolhemos para apresentar nossa ação discursiva foram destes grupos de trabalho, os *Fireworks*, um dos seus conjuntos de imagens em fogo no período dentre os anos 1975-76: uma com uma silhueta em tecido queimada como uma fogueira, *Alma silueta en fuego*, de 1975, produzida às margens do Rio Iowa, e o outro, com rojões, como uma piñata ardente, em uma armação de madeira com fogos dispostos em figura de silhueta feminina, recorrente recurso ao próprio corpo como espaço de sacralidade. Esta última obra, *Ánima*, de 1976, realizada em Oaxaca, esteve ativada em um único quadro, onde a estrutura permaneceu de pé em chamas ao fundo, representando, para nós, a bruxa/artista sacrificada pela inquisição pedagógica, com suas metodologias e disciplinas restritas e severas.

Não podemos deixar de tocar no assunto da própria morte da artista. Vítima de provável feminicídio, ou terá sido acidental? Não houve prova de crime, apesar do seu companheiro, o artista Carl Andre, ter sido acusado de homicídio. Na manhã de 8 de setembro de 1985, no número 300 da Mercer Street, em Greenwich Village, Mendieta foi encontrada morta. Morte causada pela queda da janela de seu apartamento no 34º andar. Com o corpo despedaçado e coberto de sangue, a morte da artista nos deixa uma imagem muito próxima a muitas de suas obras e verdadeiramente encena a artista no papel de vítima.

Nós, bruxas artistas professoras, presentes!

Primavera, Lua minguante em leão.

Dia 27 de outubro de 2021

20h30 às 22h.

A BRUXA, A ARTISTA E A PROFESSORA

TRÊS ESPECTROS DO FEMININO

ENCLAUSURADO

Abertura da sala: Câmeras abertas, luzes apagadas, cadeiras vazias, fundo da tela com a foto com a obra "Silueta" da artista Ana Mendieta.

Ainda com as luzes apagadas, acendem uma vela e se posicionam no canto extremo da tela. Iluminadas apenas pelas chamas do fogo, é iniciada a roda de apresentação: 'Eu,

_____, filha de _____, neta de _____, professora, artista, mulher'. Após a última participante se apresentar, proclamam juntas: 'Bruxa, artista, professora' e sopram as velas. Inicia-se a leitura do texto e todas executam as intervenções. Palavras e corpo em movimento com objetos que remetem aos 3 espectros. Ao final da leitura, participantes são convocados a se apresentarem para seguirem a conversa. Às 22h encerramento do encontro acendendo novamente as velas, apagando as luzes e desligando as câmeras⁹.

Sete bruxas artistas professoras¹⁰ em comunhão na arte, na pesquisa e na educação se permitem assumir, ousar, pensar junto, criticar, reinventar, falar e ouvir sobre seu lugar no mundo em todos os tempos. Criar, ensinar e aprender em performatividade foi a experiência partilhada na noite do dia 27 de outubro de 2021, durante o "II Congresso Internacional Online Entre Arte, Cultura e Educação"¹¹ (Figura 6). Mais mulheres, também bruxas, professoras e artistas se juntaram ao grupo durante o encontro, e o foco da provocação foi justamente esses três aspectos do feminino enclausurado.

Figura 6 — Bruxas Professoras Artistas em ritual de libertação do feminino, antes enclausurado. Registro da performance durante o 'II Congresso Internacional Online Entre Arte, Cultura e Educação'



Fonte: Fotografia de Isabela Frade (2021)¹².

Em uma cultura que desqualifica a mulher em seus saberes, poderes e fazeres, ritualizar o encontro é sim um celebrar e afirmar a força do feminino. Também uma denúncia e reivindicação. Viver as identidades do feminino e questionar as clausuras impostas socialmente pelo patriarcado predominante é um ato poético e político de enfrentamento transgressor.

No decorrer da leitura, imagens e vozes saltam da tela evidenciando condições corriqueiras do exercício social impositivo de invisibilização da experiência mulher: — Feche as pernas. — Não grite, histérica. — Cale a boca. — Bruxa. — Vadia. — Moça de família não senta assim. — Vagabunda. — Foi estuprada porque mereceu, olha a roupa que estava usando!

A identidade Professora é colocada em xeque, se, em outros tempos, o espaço feminino se reduzia ao âmbito doméstico, a escola foi a brecha permitida pela sociedade para atuação profissional da mulher. Que perspectiva sobre o lugar da mulher na sociedade e sobre a própria educação essa atitude reflete? A educadora segue confundida com a cuidadora, a 'tia da escola' encarregada dos cuidados das crianças como extensão da casa. O diminutivo muito praticado também: 'professorinha' aprisionando e desqualificando todo um percurso de formação profissional docente no campo da educação. Questão já amplamente criticada por Paulo Freire (2003), no início da década de 1990, e que, ainda, permanece nos anos 2020. Que opressões são acobertadas nesse contexto cultural de escolas composta majoritariamente por mulheres? — Tia, posso ir ao banheiro? — Tia, olha, o fulano me bateu! — Tia, pode? — Tia!

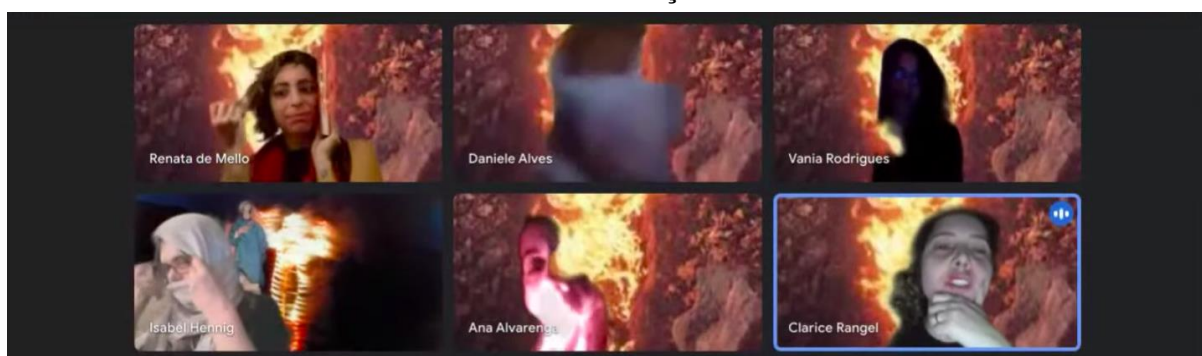
Da mesma forma, no decorrer da performance, provocações sobre o espaço da mulher na arte foram debatidas, onde estão as mulheres artistas nos museus, nas galerias e na própria rua desde a antiguidade? — Arte não é para moça de família? — Artista mulher é prostituta? Contemporaneamente, obras e processos artísticos são frequentemente atravessados por questões femininas, atos de resistência e denúncia contra violência e opressão da mulher em pleno século XXI.

Ainda em transgressão, ressaltamos a identidade Bruxa, não aquela demonizada pela inquisição ou alegorizada pela literatura patriarcal. No senso comum, chamar de bruxa é xingamento, sinônimo de feiura ou de envolvimento com energias categorizadas como maléficas. Por que não: Bruxa como uma mulher empoderada de seus saberes, conectada com a natureza, que preza pela liberdade de sentir, de pensar, de agir, que respeita seus ciclos e honra sua ancestralidade?

Ao longo da conversa/performance mais mulheres, em conexão, se manifestaram, seja por reconhecimento, inquietação ou desabafo, questões sobre maternidade, feminino, capitalismo, entre outras, foram levantadas e discutidas em sinergia dialógica e acolhedora.

Assim, Bruxa Professora Artista são aspectos friccionados de um mesmo feminino enclausurado no decorrer da humanidade. Experimentar o espaço de debate em um congresso acadêmico como brecha para a experiência artística constitui, em si, um exercício poético, estético e político entre, com e para mulheres de todos os tempos (Figura 7).

Figura 7 — Em performatividade: bruxaria, docência e artistagem entre, com e para mulheres! Registro da performance durante o 'II Congresso Internacional Online Entre Arte, Cultura e Educação'



Fonte: Fotografia de Isabela Frade (2021)¹³.

Enclausuras pedem mandinga: reflexões finais

Os estereótipos da 'tia' foram alvo de muitas discussões no interior do grupo de pesquisa Fronteiras Críticas UERJ/CNPQ. Nossa própria conduta moral muitas vezes restrita e parcial, nos podendo de termos reações menos enérgicas, e sempre submetidas pelos ditames de, como mulheres, sermos obrigadas a 'fechar a boca, a ficar quietinha e ser boazinha'. Quando decidimos jogar com essas imagens, a relação com a figura da bruxa foi ativada e, em seguida, vinculada a da artista, também marginal e pouco aceita no interior da pedagogia tradicional. Há toda uma corrente de forças que mina o papel da professora e a faz reprodutora de ideias alheias, de apaziguadora e disciplinadora, a servir sem refletir, a obedecer às regras sem questioná-las. A que insurge é logo punida por perverter a lógica dominante, execrada nos conselhos institucionais.

Pensamos na mandinga feminista de uma outra escola, nas rodas de capoeira, quebrando também seus lugares de opressão e como esse exercício de enfrentamento é necessário: – A pedagogia colonialista pede uma rasteira! E aí surge o desejo de compartilhar essas inquietações, fazer fogueira para aquecer essas ideias, inflamando nossos desejos de pensar as novas táticas da docência libertária.

O Feminismo é uma fronteira crítica na sociedade patriarcal, linha de guerrilha contra o estado atual de submissão e homogeneização da cultura nas classes trabalhadoras, da denegação dos direitos básicos à vida, do fórceps do binarismo que nos obriga ao dualismo permanente, traços peculiares às pedagogias colonizadas. Se à mulher coube o lugar do cuidado e direcionada a se encaixar em uma forma delicada, doce, calma, pacificadora podemos ver que esse lugar é também um posto de aprisionamento e, o que é importante notar: é ela também a que submete e escraviza, mesmo que o faça de forma suave, com suas metodologias muito bem desenvolvidas.

Sempre ouvindo a voz do sistema em imperativo 'a professora deverá fazer isso...', 'à professora caberá essa tarefa...', 'a professora fará a adequação

daquilo...’, e todo o rol de ações a seguir como realizadora dos planos centralizados do Ministério, do Currículo, do Poder. Basta vermos nos textos dos planos e projetos pedagógicos como essa verborragia *imperial* se deflagra objetivando obediência inquestionável. Sobre essa mansidão, mais passiva que benevolente, uma crítica é necessária:

Ao seguir os ditames da lei, permanece servil, obediente às normas e regimentos, e seu trabalho se torna reprodução das demandas centralizadoras, replicando discursos, sentidos e conceitos que são estabelecidos no âmbito exterior ao meio no qual está agindo. Como corpo dócil (Foucault, 1983), sua performatividade é anulada, se tornando inexpressiva (FRADE; ALVARENGA, s/p.).

A *liberdade* conferida à mulher contemporânea é uma constante negociação de forças desiguais: por um lado, um sistema capitalista que rege uma cultura falocêntrica, por outro, ativam movimentos sociais e políticos que provocam fissuras no tecido social; mas, absorvidas por este mesmo poder de enfrentamento, somos alocadas como pauta minoritária – ainda que representemos a maior parte da população mundial!

São nas relações construídas em prol de uma mudança cultural nas lutas cotidianas de mulheres como autoras e cocriadoras que ativamos a força da performatividade de sermos muitas para termos direito às nossas múltiplas facetas e vivermos as identidades do feminino sem nos sentirmos aprisionadas: bruxas professoras artistas presentes!

Notas

- ¹ Informações disponíveis em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/11/101123_gemeos_mudancasexo. Acesso em: 02 dez. 2021.
- ² LÖWY, Ilana, “ Intersexe et transsexualités”, 2003, p.96.
- ³ Referência ao poema *Queimar papéis em vez de crianças*, de Adrienne Rich (1968).
- ⁴ A imagem artística está presente no artigo: PEREIRA, Renata. Meu encontro com o selvagem. In: *Entrecampos [recurso eletrônico]: etnografias e ensaios antropológicos* / (orgs.) Anail Maux, Ítalo de Melo Ramalho, Leonardo Leal Esteves. – São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2021. P.92-158.

- ⁵ Existem duas modalidades de Capoeira mais antigas, a Capoeira Angola e a Capoeira Regional e, mais recentemente, uma que foi designada como Capoeira Contemporânea.
- ⁶ Segundo Dias (2009, p.55) Entre outras coisas, “a mandinga ainda tem uma função estética: ela embeleza o jogo da capoeira, aparece como uma representação teatral. É a malemolência do corpo do jogador que, ao som do berimbau, traz leveza à luta, o sorriso traiçoeiro, o golpe não previsto, a brincadeira de capoeira. O jogador que sabe controlar seus movimentos, que ataca de surpresa, brinca com a falsidade. O capoeira mandingueiro só quer vadiar”. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/26680>. Acesso em: 02 dez. 2021.
- ⁷ II Congresso Internacional Online entre Arte, Cultura e Educação: reconexão da abordagem triangular no ensino das artes (<https://portalinterneteduca.com/mao-na-massa-2021/>). Acesso em: 02 dez. 2021.
- ⁸ De acordo com os estudos da magia e feitiçaria em Portugal no século XVI, de Francisco Bethencourt (2004, p.269), “A estratégia da hierarquia eclesiástica consiste, justamente, em evitar dissensões profundas no seio dos cristãos-velhos, embora proceda a correções sistemáticas do habitus religioso e do comportamento moral da população. As penas infamantes aplicadas pelo Santo Ofício, o reforço da disciplina e da educação do clero, bem como a multiplicação de visitas pastorais e inquisitoriais, constituem alguns dos principais veículos de uma reforma católica prudente, e estimula, antes demais nada, o autocontrole das comunidades morais”.
- ⁹ Roteiro para a performance coletiva "A Bruxa, A Artista e A professora" realizada na sala virtual do evento "II Congresso Internacional Online entre Arte, Cultura e Educação: reconexão da abordagem triangular no ensino das artes" na noite de 27 de outubro de 2021.
- ¹⁰ Artistas professoras integrantes do Grupo de Pesquisa - CNPQ - Fronteiras Críticas: Ana Alvarenga, Clarice Rangel, Daniele de Sá Alves, Isabel Hennig, Isabela Frade, Renata de Mello e Vânia Rodrigues.
- ¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTA9vYnBaqM>. Acesso em: 02 dez. 2021.
- ¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTA9vYnBaqM>. Acesso em: 02 dez. 2021.
- ¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yTA9vYnBaqM&ab_channel=UFGOficial Acesso em: 02 dez. 2021.

Referências

- ARAÚJO, Rosângela Costa. Elas Gingam! In: PIRES, Antonio. et al. (org.) *Capoeiras em Múltiplos Olhares. Estudos e Pesquisas em Jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. A experiência vivida* (Vol. 2). 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feitiçarias, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- CHICAGO, Judy; LUCIE-SMITH, Edward. *Women and Art. Contested Territory*. New York : Watson Gupatil publications, 1999.
- DIAS, Adriana Albert. *A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras* (Salvador 1920-1925). *Revista de História*, v.1, n. 2, p. 53-59, 2009.

DORLIN, Elsa. *Sexo, gênero e sexualidades - Introdução à teoria feminista*. Trad Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: crocodilo/Ubu Editora, 2021.

FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin-American Art, 1960-1985*. Getty Foundation. Los Angeles, 2018.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2009.

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

FRADE, Isabel; ALVARENGA, Ana. *Sedução à Norma – Formação Docente em Arte e seus Regramentos*. Manifesto manuscrito. (inédito). Rio de Janeiro, 2014

FREIRE, Paulo. *Professora sim, tia não - cartas a quem ousa ensinar*. Ed. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

HANISCH, C. The personal is political. Em: FIRESTONE, S.; KOEDT, A. (Orgs.1970). Notes from the second year: women's Liberation, 1970. Disponível na íntegra em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 02 dez. 2021.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea: 1996.

NOCHILIN, Linda. "Why have there been no great women artists?" In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londres & NY, 1989.

PEREIRA, Renata. Meu encontro com o selvagem. In: *Entrecampos [recurso eletrônico]: etnografias e ensaios antropológicos / (orgs.) Anatil Maux, Ítalo de Melo Ramalho, Leonardo Leal Esteves*. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2021.P.92-158.

RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana. Ramos; DE OLIVEIRA, Tania Regina. (Org.) *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

SILVA, Rafael. A Mulher na Capoeira e a Participação no Movimento de Resistência ao Sistema Racista e Patriarcal. IV SEMINÁRIO ENLAÇANDO SEXUALIDADES, V.1, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino: Teoria e crítica feminista nas artes visuais. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*: São Paulo, 2011, p. 1-16.

VISO, Olga. *Unseen Mendieta*. New York, Prestel: 2008.

VITÓRIA, Andréia. A Malta de Saias Ginga na UFRN: desconstruindo o machismo na roda viva. *Revista INTERFACE – Natal/RN – v.12 nº 2*, p. 106 a 119, jul/dez 2015.

Isabela Nascimento Frade

Licenciada em Artes pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e Teoria da Cultura, doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, cadeira de Cerâmica/Escultura. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro junto à linha ARTE, PENSAMENTO E PERFORMATIVIDADE. Desenvolve pesquisas e orienta projetos relacionando arte, educação, cultura e comunicação com foco sobre os seguintes temas: cerâmica e artes da terra, poéticas relacionais e paisagem cultural. É líder do grupo de pesquisa Fronteiras Críticas, arte, pensamento e ação poética- GP/CNPq e vice-líder do Cultura Material - GP UERJ/CNPq, também participante do grupo ESTUDOS DA PAISAGEM - GP/CNPq.

Investigadora integrada à Red Internacional del Conocimiento com sede no Centro de Estudios Superiores de la Universidad de Santiago do Chile, a Red Latinoamericana de Investigadores Diálogos en Mercosur.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5224-6633>

E-mail: isabelafrade@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0576968930348730>

Clarice Duarte Rangel

Doutoranda em Artes, na linha Arte, Pensamento e Performatividade, pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestra em Artes (2016) e graduada em licenciatura em Artes Visuais (2011) pela mesma instituição. Realizou Pós-Graduação em Arteterapia na Clínica Pomar/FAVI. Integrante do grupo de pesquisa O Espaço Crítico - Arte, Pensamento e Ação Educadora coordenado pela Prof Dr^a Isabela Frade. Atua como professora de Artes Visuais na rede municipal do Rio de Janeiro. As áreas de investigação são arte/educação, psicologia, ecologia; pesquisando sobre o pensamento ecológico/ambiental no campo educacional, o projeto de Cidade Educadora e a consolidação de uma Comunidade de Aprendizagem (CA).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0607-7265>

E-mail: clarice.duarte.rangel@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6312269754947342>

Daniele de Sá Alves

Professora adjunta nos cursos de licenciatura em artes visuais e pedagogia da Faculdade de Educação da UFMG. Curadora e coordenadora do Espaço Arteducação da FaE/UFMG. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGARTES da UERJ. Mestre em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS da UNIRIO, especialista em Design pela Faculdade Estácio de Sá e em Ensino da Arte pela UFMG. Licenciada e Bacharel em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF. Foi professora efetiva do curso de artes visuais - licenciatura da Escola de Design - UEMG e professora substituta da faculdade de educação na Universidade Federal de Juiz de Fora. Atuou em diversas escolas da rede pública e particular como professora de Artes. Desenvolve pesquisas e orienta projetos relacionando arte, educação e cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3997-4975>

E-mail: danieledesaalves@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6732529685728145>

Isabel Regina de Souza Lobo Hennig

Doutora em Artes Visuais no PPGARTES/UERJ Linha de Pesquisa: Arte, Cognição e Cultura (2018); Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA /UFRJ -Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008); Especialista em Psicopedagogia pela PUC-RIO; Graduada em Bacharel em Psicologia pela Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ(1997) e Licenciada em Educação Artística (Artes Plásticas) pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ(1989). Especialista como professora em deficiência visual-IBC(1990);Professora do Núcleo de Arte do Leblon do Município do Rio de Janeiro; Atuação profissional em: educação artística e pesquisadora dos seguintes temas: Educação, Arte, Cerâmica; currículo do ensino das artes visuais; memória; poética; o feminino/feminismo nas artes visuais; arte contemporânea. Responsável pela reelaboração curricular da educação artística (artes visuais) do Município de Duque de Caxias.



ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5656-2916>

E-mail: hennigisabelcarolina@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0190720435085282>

Renata de Mello Cerqueira Pereira

Doutoranda em Artes na UERJ, mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Sergipe, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia, especialista em Psicomotricidade pela Associação de Ensino e Cultura Pio Décimo e graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Sergipe. Bailarina, instrutora de Pilates, praticante de Yoga e com breves experiências em Artes Circenses e Teatro. Disposta a estudar e pesquisar as relações entre Arte, Corpo e Cidade, bem como suas reverberações nas dinâmicas sociais e questões acerca de políticas públicas e novas demandas da Cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6039-9899>

E-mail: renatinha@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/3448098154255930>

Judivânia Maria Nunes Rodrigues

Pesquisadora e arte-educadora no âmbito da Educação Formal e Não-Formal, com atuação nas áreas de Arte, Geografia, Educação, Cultura Popular, Fotografia e Formação de professores, desenvolvendo Projetos interdisciplinares envolvendo arte, geografia, educação e cultura. Idealizou e executou Projetos a partir de editais do BNDES, INCRA, FUNARTE e Fundação Cultural Franklyn e Cascaes. Doutoranda pelo PPGEIO da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Doutora pelo PPGARTES da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Especialista em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Cândido Mendes - UCAM e Bacharel em Geografia pela Universidade Federal do Paraná - UFPR.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9679-8528>

E-mail: rodrigues.vania@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1542906044972618>

*Recebido em 29 de dezembro de 2021
Aceito em 9 de abril de 2023*

