


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Programa de Pós-graduação em Artes



Gabriela Alvarenga Cardoso Silva

**INTERSEÇÕES: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS DE UMA MULHER ARTISTA**

**PROFESSORA**

conversas decoloniais

Belo Horizonte

2022



GABRIELA ALVARENGA CARDOSO SILVA

**INTERSEÇÕES: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS DE UMA MULHER ARTISTA  
PROFESSORA**

conversas decoloniais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> D.ra Rosvita Kolb Bernardes

**Coorientadora:** Prof.<sup>a</sup> D.ra Juliana Gouthier

**Área de Concentração:** Ensino-aprendizagem em Arte

Belo Horizonte

2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

704.042 Silva, G. A. C., 1989-  
S586i Interseções [manuscrito] : cartografias possíveis de uma mulher  
2022 artista professora : conversas decoloniais / Gabriela Alvarenga Cardoso  
Silva. – 2022.  
115 p. : il.

Orientadora: Rosvita Kolb Bernardes.  
Coorientadora: Juliana Gouthier Macedo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

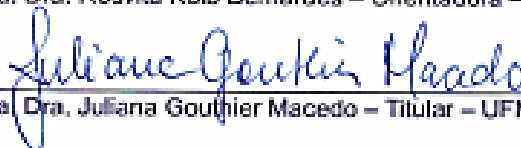
1. Mulheres artistas – Teses. 2. Feminismo e arte – Teses. 3. Arte –  
Estudo e ensino – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses.  
I. Bernardes, Rosvita Kolb. II. Macedo, Juliana Gouthier, 1963- III.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.  
Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da  
aluna GABRIELA ALVARENGA CARDOSO SILVA - Número de Registro -  
2020680429.

Título: "INTERSEÇÕES: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS DE UMA MULHER  
ARTISTA PROFESSORA  
conversas decoloniais."



Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Juliana Gouthier Macedo – Titular – UFMG



Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga – Titular – UFMG



Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de outubro de 2022

## **DEDICATÓRIA**

dedico esse texto à todas as mulheres que caminharam antes de mim e abriram caminhos para que pudesse ser quem sou e realizar essa escrita com inteireza e afeto.

à minha mãe, minha irmã, minha companheira, minhas avós. A essas que estão sempre tão perto de mim e são exemplos de força. A meu pai e meus avós.

ofereço esse texto também a todas as minhas alunas e às professoras, cansadas e incansáveis.

ofereço esse texto a quem vier, com a esperança de dias melhores e mais gentis, que as palavras voem, criem raízes, quebrem o asfalto.

## AGRADECIMENTOS

agradeço a todas as mulheres fazedoras de imagens e palavras, sem elas esse texto não seria possível.

agradeço à minha companheira, Graci, que me incentivou, esteve por perto, ouviu algumas dessas palavras e não deixou que eu me afastasse desse projeto.

agradeço a minha orientadora, professora Rosvita, pelas trocas e partilhas ao longo desses dois anos.

agradeço a Ju, minha co orientadora, sempre tão perto e tão generosa com o meu processo de escrita.


agradeço às alunas e professoras que fazem parte do meu dia a dia enquanto docente e embarcam comigo no desafio que é estar em uma sala de aula.

agradeço por estar no chão da escola, por criar imagens com crianças e adolescentes e questionar esse mundo em que vivemos.

agradeço por ousar criar imagens.

agradeço por estar aqui.





*Me levanto  
sobre o sacrifício  
de um milhão de mulheres que vieram antes  
e penso:  
O que é que eu faço  
para tornar esta montanha mais alta  
para que as mulheres que vierem depois de mim  
possam ver além?*

Rupi Kaur

## RESUMO

Nesta dissertação investigo os processos de ensino/aprendizagem em arte e minha criação e produção artística a partir de uma perspectiva feminista decolonial. Construo este texto utilizando a metodologia de pistas de Virginia Kastrupp cruzando minha experiência enquanto mulherprofessoraartista. A partir da vivência com estudantes, pesquiso a ausência das mulheres artistas no ensino e aprendizagem em arte e possibilidades de resistência a essa construção histórica eurocentrada. Para realizar essa análise, trabalho o conceito de interseccionalidade pensado por Patricia Hill Collins e trabalhado por Lugones, a história da caça às bruxas elaborada por Silvia Federici, o conceito de *chi'xi* e o feminismo de Silvia Rivera Cusicanqui. Sobretudo, dialogo no texto e nas vivências em sala de aula com três artistas brasileiras, Castiel Vitorino Brasileiro, Rosana Paulino e Sallisa Rosa. Através do olhar de Catherine Walsh, debruço-me também na compreensão do que seria um feminismo decolonial e sobre como o próprio pesquisar foi transformador no meu ser mulher cotidiano. Ao longo da pesquisa, deparei-me também com outras pistas e intervenções de artistas, poetas, curadoras e teóricas que dialogaram de forma poética com os meus encontros com as palavras, imagens e com a sala de aula. Este texto assume, então, de uma escrita poética, que parte de minhas experiências e narrativas para uma compreensão de estruturas de conhecimento na arte marcadas por uma elite branca de homens cisgêneros. Para além de navegar pelas estruturas desse sistema e problematizá-las, busco, ao longo de todo o texto, estratégias cotidianas para rompê-las e ressignificá-las.

**Palavras-chave:** Feminismo; mulheres artistas; decolonialidade; ensino-aprendizagem em arte; interseccionalidade.

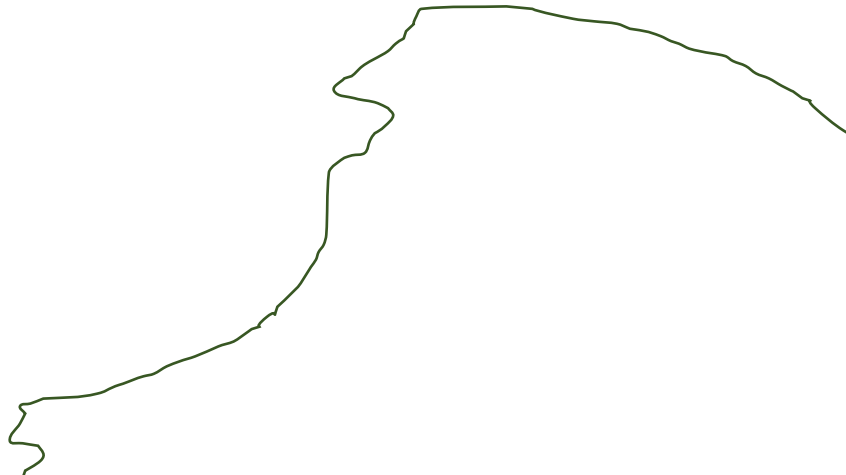




## ABSTRACT

In this research I investigate the teaching and learning processes in art. Also, I analyse my artistic creation and production from a decolonial feminist perspective. I build this text using Virginia Kastrupp's methodology of clues, crossing my experience as a woman-teacher-artist. From the experience with students, I research the absence of women artists in teaching and learning in art and possibilities of resistance to this Eurocentric historical construction. To carry out this analysis, I work on the concept of intersectionality by Lugones, the history of the witch hunt elaborated by Silvia Federici, the concept of *chi'xi* and the feminism of Silvia Rivera Cusicanqui. Above all, I dialogue in the text and in the experiences in the classroom with three Brazilian artists, Castiel Vitorino Brasileiro, Rosana Paulino and Sallisa Rosa. Through Catherine Walsh's eyes, I also focus on the understanding of what a decolonial feminism would be and on how research itself was transformative in my everyday being as a woman. Throughout the research I also came across with other clues and interventions by artists, poets, curators and theorists who spoke poetically with my encounters with words, images and the classroom. This text, then, does not shy away from a poetic writing, which starts from my experiences and narratives for an understanding of knowledge structures in art forged by a white elite of cisgender men. In addition to navigating through the structures of this system, I seek, throughout the text, everyday strategies to break them and give new meaning to them.

**Keywords:** Feminism; women artists; decoloniality; teaching and learning in art, intersectionality.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lygia Clark. Caminhando, 1964. Acervo da artista. ....	15
Figura 2. Fotografia realizada ao longo do curso de história da arte, NUFAC - BH. ....	21
Figura 3 - Fotografia realizada <i>com a turma de História da Arte – ELA Arena da Cultura</i> .....	27
Figura 4. Retrato de casa corpo, 2020. ....	35
Figura 5. Abraço com fera 1, 2022. Acervo pessoal.....	38
Figura 6. Abraço com fera 2, 2022. Acervo pessoal.....	39
Figura 7. Anna Maria Maiolino, Entrevistas.....	46
Figura 8. Felipe Huaman Puman de Ayala, Un Khipucamayuc, 1615.....	49
Figura 9. Victor Zapana. Arte y cultura boliviana, 2018.....	50
Figura 10. Felipe Huaman Puman de Ayala, A tecelã.....	56
Figura 11. Uma bruxa cavalga um bode pelo céu, causando uma chuva de fogo. Xilogravura de Francesco Maria Guazzo, em Compendium Maleficarum (1610). Imagem retirada do livro O calibã e a bruxa.....	58
Figura 12. Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2022. ....	61
Figura 13. Castiel Vitorino Brasileiro. Corpo-flor. Série fotográfica. Fotografia digital. Vitória, São Paulo, 2016-2021. ....	62
Figura 14. Retrato da artista na exposição Composições para tempos insurgentes. Obra: Série Corpo-flor, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Curadoria. Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente, 2021.....	63

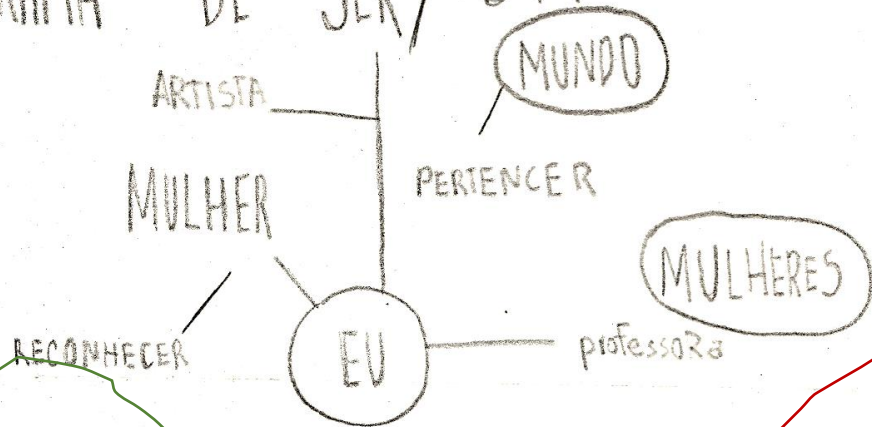
Figura 15. Castiel Vitorino Brasileiro. Corpo-flor. Série fotográfica. Fotografia digital. Vitória, São Paulo, 2016-2021. ....	67
Figura 16. Rosana Paulino. Búfala e a senhora das plantas. Imagem retirada de livro de artista da autora. ....	69
Figura 17. Rosana Paulino. Búfala e a senhora das plantas. ....	70
Figura 18. Rosana Paulino. Búfala e a senhora das plantas. Imagem retirada de livro de artista da autora. ....	73
Figura 19. Sallisa Rosa, Exposição América, MAM, Rio de Janeiro, 2021-2022. ....	76
Figura 20. Sallisa Rosa, Exposição América, MAM, Rio de Janeiro, 2021-2022. ....	77
Figura 21 - Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2022. ....	82
Figura 22. Tirinha. Disponível em: <a href="https://jornaldaparaiba.com.br/comunidade/2022/03/08/dia-das-mulheres-saiba-a-diferenca-entre-igualdade-e-equidade">https://jornaldaparaiba.com.br/comunidade/2022/03/08/dia-das-mulheres-saiba-a-diferenca-entre-igualdade-e-equidade</a> . Acesso em: 12 set. 2022. ....	88
Figura 23 - Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2022. ....	90
Figura 24. Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2021. ....	96
Figura 25 - Erva daninha, 2020. ....	101
Figura 26 - Erva daninha, 2020. Trabalho produzido ao longo do processo estágio docência. ....	103

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	15
<b>1 A experiência, por onde tudo começa: primeiras pistas. Encontro número 1 – Escola Livre de Artes (ELA)</b> .....	<b>22</b>
1.1 A experiência me carrega, então, para a pesquisa .....	28
<b>2 Cartografias de ser</b> .....	<b>30</b>
2.1 Sobre as mulheres de aqui e as mulheres de lá .....	32
2.2 A morte da pergunta: relato sobre o desejo .....	40
<b>3 Corpo território e a colonialidade</b> .....	<b>41</b>
3.1 Discurso decolonial, seca ou silenciamento .....	45
3.2 Encontro com Cusicanqui: raiz dos lados de cá .....	48
3.3 No meio do caminho, Federici: palavras de além-mar que navegam pros lados de cá .....	51
3.4 Imagem, lugar de encontro: imagem, para mim, é lugar de encontro .....	55
<b>4 Mapeamentos de presença no mundo</b> .....	<b>59</b>
4.1 <i>Corpo-flor</i> , Castiel Vitorino .....	62
4.2 <i>Jatobás</i> , Rosana Paulino .....	69
4.3 <i>América</i> , Sallisa Rosa .....	76
<b>5 Mulheres artistas no ensino/aprendizagem de arte</b> .....	<b>83</b>
5.1 No caminho .....	86

5.2 Relato de rachaduras no asfalto: pistas no caminho com alunos do sétimo ano (rede privada de ensino).....	91
<b>Considerações finais .....</b>	<b>97</b>
<b>Referências.....</b>	<b>104</b>

# CARTOGRAFIA DE SER/ESTAR



## 1 Introdução

Se tivermos medo de nos enganar, de errar, se estivermos a nos avaliar constantemente, nunca transformaremos a academia em um espaço culturalmente diverso, onde tanto as acadêmicas quanto aquilo que eles estudam abarquem todas as dimensões dessa diferença. (HOOKS, bell, 2017, p. 49).

Começo com esta citação de bell hooks, que pode ser lida de uma forma um tanto quanto problemática, mas que cabe para introduzir este trabalho. Diferentemente da autora, tenho medo de me enganar e me avalio constantemente e não acho isso algo negativo. Caminho e brinco com o medo todo o tempo. Entretanto, essa avaliação constante e o medo de me enganar não me paralisa, não na maioria das vezes. Pelo contrário, muitas vezes me instiga.

Este trabalho é desejo de mudança, desejo de trazer o que não é visto - ou, não raramente, propositalmente esmaecido - para o centro. Com medo, com



Figura 1. Lygia Clark. *Caminhando*, 1964. Acervo da artista.

autoavaliação, mas com pulsão de movimento, de encontrar o novo ou simplesmente romper a linha (ou a forma de trabalho) que realizo cotidianamente.

Me conecto com o trabalho de Lygia Clark, *Caminhando*. A obra é ação, movimento e, de acordo com a artista, permite a escolha, o imprevisível. Ao cortar a fita de Moebius, a artista caminha para algo novo, faz escolhas, brinca com o medo do rompimento até que o papel se rompe e... tudo bem!

Converso com Paulo Freire, para quem ensinar exige a convicção de que a mudança é possível. Nesse caso, a mudança começa por mim enquanto mulherartista professorabissexual.

Com esse trabalho, busco investigar a relação do ensino/aprendizagem em arte com a visibilidade ou invisibilidade das mulheres artistas, sobretudo as latinas. Para isso, utilizo o processo metodológico de coleta de pistas ao longo do caminho da pesquisa, proposto por Virginia Kastrupp. Não tenho respostas, mas investigo através do meu fazer e da percepção dos lugares que ocupo no mundo.

Apresento uma possibilidade de existir e trazer a mulher para o centro da fala, da sala, do ateliê. Começo por mim mesma. Assim consigo colocar palavras para o que vivo, nomeio e identifico as pistas que esta pesquisa me traz de forma empírica. Apesar de as estruturas de conhecimento ainda serem controladas por uma elite de homens brancos que define o que é validado ou não, (BUENO, 2020) escolho trazer as mulheres como agentes de criação e de produção de conhecimento em arte.

Para as leitoras do texto, deixo aqui uma nota importante. Ao escrevê-lo, fiz uma escolha política baseada no gênero. Eu poderia utilizar a norma formal da língua portuguesa e deixar os pronomes no masculino ou então recorrer aos pronomes



neutros (utilizados em alguns momentos específicos). Entretanto, o processo de pesquisa foi um encontro com a mulher que sou, as que me rodeiam, as que vieram antes de mim e ainda as que virão depois. Ainda que o gênero seja uma invenção, falo sobre e a partir do olhar de quem se identifica como mulher, cis ou trans. Dessa forma escolhi usar os pronomes femininos ao longo do texto e em todos os momentos em que preciso generalizar um grupo de pessoas.

Iniciei o processo de pesquisa de forma empírica, com estudantes da Escola Livre de Artes, Arena da Cultura, NUFAC – BH. A experiência deu os primeiros contornos para esta escrita, e, para além da escrita, esse processo me transforma e transformou o meu olhar para o lugar que ocupo enquanto docente, mulher e artista.

A partir dessa primeira pista, relatada enquanto experiência como docente, como uma trama ou raízes, crio conexões com outras artistas e pensadoras para construir um caminho de pesquisa que não me dará respostas, mas possibilidades de re(existir). Nesse movimento atravesso a minha trajetória com a de tantas outras e gero conversas, produzo e caminho para a sala de aula novamente. Aliás, este texto foi produzido nos espaços “entre” a sala de aula, o ateliê, a vida.

Esta escrita produzida em camadas, caminha do meu processo pessoal, da experiência de ser/estar mulher para o encontro com pensadoras como Silvia Cusicanqui e Silvia Federici como uma busca da compreensão da história da mulher e sua relação com o conceito de decolonialidade. O diálogo entre as autoras é também uma estratégia de construção do entendimento do conceito de interseccionalidade, no qual utilizo a referência de María Lugones.

De acordo com Lugones, interseccionalidade é a compreensão de como raça, classe, sexualidade, gênero e até mesmo a geopolítica se entrelaçam na configuração de quem somos. Assim, compreendo as camadas que formam o meu corpo e tento ver as camadas do corpo de tantas mulheres e meninas que se aproximam ou se diferenciam de quem eu sou. Dessa forma, posso visualizar como a relação do poder e da colonialidade<sup>1</sup> se relacionam com o território corpo-mulher.

A partir do olhar das autoras trabalhadas e de um feminismo decolonial e interseccional, reviso a ideia de que há um só feminismo, de que somos todas iguais, regidas por um mesmo patriarcado. Falando assim pode parecer que o texto produzido terá como centralidade a história da mulher e do movimento feminista. Não é o caso. Entretanto, esses conceitos serão base para a compreensão do lugar histórico que as mulheres/artistas ocupam e o quanto elas estão presentes ou não nas salas de aula.

Para isso, busco três mulheres artistas brasileiras para refletir sobre seus trabalhos, três artistas contemporâneas, Castiel Vitorino Brasileiro, Rosana Paulino e Sallisa Rosa. Em seus trabalhos elas refletem sobre gênero, memória, ancestralidade e produzem imagens poderosas que povoam o tempo de agora. Minha escolha parte de um desejo de rever a narrativa ainda desigual dos

---

<sup>1</sup> Sinto que se faz necessária uma nota sobre o termo “colonialidade”, trabalhado por Quijano e Mignolo no grupo Colonialidade/Modernidade. Quijano categoriza a colonialidade como um processo de várias ramificações, associado à modernidade e a todas as esferas da vida. Como o controle da economia, da autoridade, da natureza e seus recursos naturais, do gênero e sexualidade assim como da subjetividade e conhecimento. Aqui, em diálogo com Lugones, insiro também a colonialidade de gênero.

O pensamento decolonial e as opções decoloniais (isto é, pensar decolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade. (MIGNOLO, 2017, p.6).

espaços em que as mulheres ocupam na arte contemporânea. Eu poderia ter escolhido o silenciamento histórico das mulheres nas vanguardas europeias ou em tempos mais distantes. Escolho o agora, pela urgência de se trazer a narrativa do presente para mim e para as alunas, alunos e alunes da sala de aula. Ao revisar a minha própria história enquanto aluna do ensino básico e a minha primeira trajetória acadêmica, fica claro que o vácuo maior é este, o da presença viva de mulheres criando e ocupando os espaços de arte. Dessa forma, traço diálogos entre os trabalhos das artistas com os processos vividos em sala de aula ao longo desses dois anos de escrita da dissertação. Essas experiências fazem parte desta cartografia remendada por pistas encontradas enquanto escrevo, leciono, desenho, cozinho ou lavo a louça acumulada na pia de uma quarta-feira qualquer.

Preciso deixar claro que toda a construção deste texto passa por uma escolha ideológica a partir da qual desejo priorizar a produção de mulheres latinas. Contudo, não se trata de uma negação de minha construção subjetiva ou da própria história da arte (em minúsculo mesmo) com artistas e teóricos que foram base para o que sou hoje. Dessa forma, grande parte das referências aqui utilizadas são de mulheres, mas vozes importantes como Dewey, Paulo Freire entre outros autores também foram utilizados para a elaboração deste trabalho.

Ao longo da escrita insiro outras pistas, em forma de desenhos, aquarelas, objetos em cerâmica e pinturas que não ilustram o texto, mas fazem parte do processo de construção de conhecimento que defendo. As imagens entram como conteúdos necessários para reconhecer, imaginar, transpor e criar. A produção de imagens é também minha forma de estar no mundo.

Nessa perspectiva caminho para uma outra pista importante, no chão da escola, uma pista que enfrenta a distopia dos tempos atuais, 2022, em que falar de

gênero na escola vem sendo questionado e considerado, em muitas instituições, como inapropriado. A arte ainda é colocada como fresta no ensino básico, novamente falo de minha experiência enquanto docente no setor privado. Nas frestas muitas coisas importantes acontecem, mas, pelo espaço ser tão pequeno, poucas vezes são vistas. Enquanto escrevo escuto as vozes das crianças e adolescentes. Elas se fazem centro da história, descobrindo, por meio de intervenções, o inconformismo com as injustiças como uma ação de esperança (RUFINO, 2019, p.12). Gênero e raça entram no centro da aula de arte, iluminados pelas frestas. Nas frestas respiro e reconheço que:

As dimensões experienciais e formativas inerentes aos percursos de vida-formação ganham destaque na contemporaneidade, supondo o acolhimento de narrativas constituídas nas “relações entre lembranças, memórias, esquecimento e experiência, centrando no sujeito da narração as possibilidades de reinvenção das dimensões subjetivas da vida e do cotidiano, com ênfase nos testemunhos como um dos modos de narração e de atos da memória” (Souza, 2008, p. 97). Vinculando passado e presente, os discursos da memória e os modos de falar de si permitem, como nos diz Elizeu Clementino de Souza (2008), a “reconstituição da textura da vida”, marcando aspectos formativos que constituem subjetividades e identidades. (KOLB-BERNARDES e OSTETTO, 2015, p. 163).

Narro minhas experiências para reconstituir as texturas de minha cartografia, mas também para compreender a tessitura do mundo e em quais territórios me localizo. Partindo de mim, sinto que posso chegar ao outro, a outras, criar diálogos e reverberar possibilidades de existência.

Neste texto o feminismo decolonial foi o caminho para que eu pudesse compreender seu potencial de “transformação não apenas material, mas simbólica, na proposição de outras narrativas e formas de conhecimento, de relação, de poder e imaginação.” (RJEILLE, 2019, P. 190).



## **2 A experiência, por onde tudo começa: primeiras pistas. Encontro número 1 – Escola Livre de Artes (ELA)**

No ano de 2019, atuei como professora de Artes Visuais na Escola Livre de Artes, Arena da Cultura. Uma escola de arte, livre, pública, vinculada à Prefeitura de Belo Horizonte e aberta para todes. De tantas experiências que compartilhei naquele espaço, pude atuar como professora em uma disciplina de História da Arte. História, pensei, com H maiúsculo, H de homem, que a escreveu, a interpretou, a produziu. Arte, com A maiúsculo, envolta em sua AURA, protetora, que atrai da mesma forma que repele.

Eu não queria ESSA história, queria quebrar o asfalto e criar cartografias com as raízes das vozes que ainda não foram ouvidas. Para retratar essa minha inquietação, peço emprestada a voz de Alcântara, atriz e professora da área das Artes Cênicas da UFRGS. Segundo a autora, a decolonialidade trata, também, da luta pelo reconhecimento e reconfiguração geopolítica de outros saberes, outros conhecimentos e outras práticas, distanciando-se daquelas tomadas há muito tempo como verdadeiras (ALCÂNTARA, 2018, n.p). Essa era a história da arte que eu gostaria de trabalhar com a turma, reconhecendo novos saberes e compreendendo a dinâmica estrutural de hierarquização dos saberes que deixam alguns mais visíveis que os outros.

Entretanto, para além do meu incômodo e inquietação, eu precisava também ouvir as demandas dos sujeitos que se interessaram em estudar A História da Arte (com iniciais maiúsculas). Impor uma história da arte diferente da esperada pela turma também não seria uma sala de aula com escuta, como Paulo Freire bem disse em uma frase que já virou bordão: “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua

construção.” (FREIRE, 1996, p. 22). A disciplina não tinha uma ementa definida e os primeiros encontros seriam decisivos para a construção do curso.

Em uma sexta-feira à noite, encontrei com uma turma com mais de 30 pessoas dentro da sala de dança do Arena. Não esperava tamanho interesse em um curso de história da arte. Em roda, com um vazio imenso no centro, havia gente vinda de todos os lados da cidade, dos 16 aos 70 anos, um retrato da cidade, da diferença e diversidade. O que havia em comum, naquele momento, era o interesse em estudar a História da Arte.

Como mencionado, estávamos todos sentados em uma grande roda, o vazio no centro era quebrado apenas por uma grande quantidade de papéis, assim como pelo material básico de desenho em um canto da roda. Entre nós, em uma extremidade da roda, coleí um grande papel no chão datado 30.000 a.C, e na outra, o ano de 2019. Após um momento inicial de trocas de expectativas, expliquei a todas que estávamos inseridas dentro de uma grande linha do tempo da história da arte. Entre os dois extremos da sala, havia o vazio e nós.

Convidei a turma a escrever, desenhar e intervir no espaço entre as datas coladas no chão. Artistas e períodos históricos conhecidos poderiam aparecer e ocupar toda essa “linha” que era a própria sala. Suas tias, avós, mães, seus pais e eles mesmos poderiam estar inseridos nessa grande linha do tempo. O convite era o de inserir o que entendiam e conheciam como arte, sem hierarquizações. Com essa proposta, buscava compreender onde a turma estava, suas expectativas e desejos para construir, de forma coletiva, uma linha de pensamento para o curso.

Como a turma, também fiz alguns apontamentos, mas não me coloquei, não me fiz presente. Afinal, talvez ainda ali, não ousasse me fazer presente enquanto

artista, não ousasse rachar o cimento da história e ser invasora e me mostrar corpo-fronteira-mulher-artista-professora.

Os GRANDES artistas, estes sim estavam em peso, nos olhando nos olhos pelas letras daquelas 30 mãos. Algumas poucas avós e tias surgiram na linha do tempo, talvez na mesma quantidade das artistas mulheres. Latinas? Frida Kahlo foi a única que também pôde ver e ser vista por nossos olhos. Um contraponto ao que nos diz Andrea Giunta, uma das curadoras da exposição “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”. Para ela o feminismo na arte constituiu a maior transformação da economia simbólica e política das representações da arte da segunda metade do século XX.

Por que, então, não estávamos lá ocupando toda a sala? Por que não pudemos nos mirar, nos espalhar, contaminar?

O repertório imagético da maioria das presentes naquela sala foi marcado e construído, assim como o meu, principalmente, pela História da Arte europeia, estadunidense, centrada em artistas homens, brancos, cisgêneros. Citando novamente Freire, percebi que, embora diferentes, eu docente, e a turma, discentes, “quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado.” (FREIRE, 1996, p. 23).

Ao final dessa primeira aula, descobri com a turma vazios que precisavam ser preenchidos, vazios que também eram meus, da minha formação imagética e subjetiva. Vazios de artistas pretas, indígenas e das mulheres artistas latino-americanas. Falo de vazios com a consciência de que esses espaços estão cheios. Entretanto, essas artistas não são vistas ou têm sua importância ignorada em diferentes contextos da história da arte. Para além do meu querer



inicial de descentralizar a História, a turma topou investigar esses vazios. Descobrir para além do já conhecido.

O caminho do curso de História da Arte com H e A maiúsculos fez uma curva, rachou as estruturas formais e revelou fendas para outras histórias da arte, dessa vez com a presença das artistas latino-americanas.

Percebi que, ao encontrar esses vazios e deixar outras produções reverberarem, emergiram nomes como Ana Mendieta, Sallisa Rosa, Castiel Vitorino, Lygia Clark, Frida Kahlo, Kara Walker, Cecilia Vicuña, as minhas... Ao encontrar com essas vozes, as alunas também puderam se ver, de diversas formas possíveis. Encontrando e perdendo caminhos e a ousando criar com o desconforto. Nossa história da arte foi ao encontro de Cusicanqui e Lugones, de Freire e bell hooks, do texto no papel ao fazer artístico enquanto linha, papel, corpo, tinta e espaço. Do reconhecimento do corpo preto, do corpo mulher e do corpo *queer*.

Tivemos encontros de embates dolorosos, mas necessários, bonitos. Em uma turma tão heterogênea, dialogar sobre gênero, raça e descentralizar a História da Arte não foi algo tão simples. Ainda mais em um contexto social tão polarizado, recém golpeadas pelo *impeachment* da Dilma, com a prisão do presidente Lula e uma eleição presidencial mais que infeliz. A turma e eu erámos um contorno de tudo isso, uma mistura e confusão permeada de dores e opiniões opostas.

Comecei o curso pela experiência, como esse texto se propõe, com as vozes das alunas sendo ouvidas, suas histórias sendo contadas por elas próprias, tecendo diálogos com as artistas e contextos históricos apresentados por mim.

As reverberações desse encontro foram as pistas que me provocaram a pesquisar, a querer aprofundar minhas reflexões, uma vez que, impactaram

minha forma de ver, pensar, ensinar, consumir e produzir arte. Eu também precisava quebrar alguns pedaços de mim, rachar algumas estruturas já preestabelecidas para me encontrar novamente.

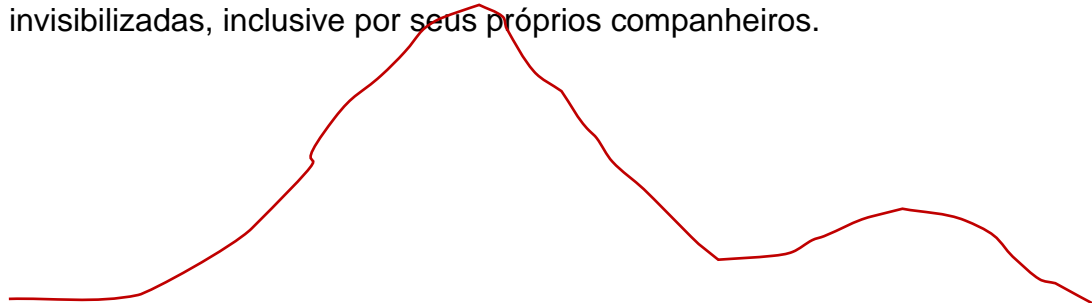
Meu repertório imagético e subjetivo foi formado por esses homens e por vozes que diziam que eu, enquanto mulher, não poderia ser vista ou ter visibilidade na arte. Lembro-me de um dos primeiros semestres no curso de Artes Visuais, quando uma professora disse que enviava seus portfólios sem o primeiro nome, pois assim era mais fácil ser aceita em determinados espaços de arte.

Já se passaram mais de dez anos e não me esqueço dessa fala. Talvez ali eu tenha começado a compreender de forma mais profunda que não havia tanto espaço para a mulher, enquanto mulher que pensa, luta, goza, cozinha, tece. Que tem corpo, tem buceta e pode ter piroca. Enquanto mulher que cria. Enquanto mulheres que pintam, criam e cospem antropofagicamente.

Segundo Giunta (2018), o mundo da arte funciona como uma tela em que essas violências se reproduzem sob a forma de exclusão, desclassificação, recusa e invisibilidade. A violência simbólica é uma forma eficaz de eliminar vozes dissidentes.

A tela refletida no mundo da arte estava naquela sala de aula, no meu eu enquanto aluna do ensino básico e superior. No corpo e nas vozes de todas aquelas mulheres presentes naquela sala.

Para além da minha inquietação, percebi de forma empírica uma relação estrutural de construção de subjetividades em que as mulheres, as pessoas pretas e latinas não estão presentes, são as vencidas ou estão, sempre, invisibilizadas, inclusive por seus próprios companheiros.



Em todo o correr do curso, desafiei a mim e à turma a preencher esses vazios de nossa subjetividade imagética, com artistas mulheres cis, trans, pretas, latinas e indígenas. Conversamos com o passado através dessas vozes, muitas delas contemporâneas, repensando a história da arte com a presença de imagens e do fazer até então ignorados.



Figura 3 - Fotografia realizada com a turma de História da Arte – ELA Arena da Cultura.

## 2.1 A experiência me carrega, então, para a pesquisa

A arte está no entre, no contato na experiência do agora que transforma e transporta para a presença. A minha relação com estudantes tão presentes e conectadas com a experiência estética e com a abertura de se conectar também com essas tantas artistas me moveu em um lugar tão bonito que me trouxe de volta para a pesquisa. Espaço árido, solitário, mas onde encontrei pares para dialogar e para travar embates necessários para que eu pudesse sair do meu lugar de conforto.

Antes de iniciar a pesquisa, eu a vivi de forma empírica, tateando no escuro, no estar corrido entre 3 empregos como professora. Com essa turma, me reconectei com a mulher que sou, com a minha experiência estética, com o meu fazer. Por que não dizer, me reconectei com o desejo de criar, nos espaços entre. Entre uma escola e outra, entre a universidade e o desenho, entre o cansaço e o deleite.

Dessa forma, escolhi começar através da experiência. A partir dela sinto que saí do abismo que criei entre meu organismo e o meio que habito. Dewey, há muitos e muitos anos atrás, em *Arte Como Experiência*, já bem disse que, quando esse abismo é grande demais, a criatura morre. No abismo do mundo capitalista, está o trabalho que me/nos consome para a sobrevivência. Mas há um paradoxo aí. Se o abismo for muito grande, a criatura morre, e sem as condições financeiras que o trabalho proporciona, a criatura também morre. Eu, no meio do abismo, escolhi andar na corda bamba.

A natureza da experiência é determinada pelas condições essenciais da vida. Embora o ser humano seja diferente das aves e das feras, compartilha funções vitais básicas com elas e tem de fazer os mesmos ajustes basais, se quiser levar adiante o processo de viver. [...] A primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente, não apenas nele, mas por causa dele. Nenhuma criatura vive meramente sob sua pele. (DEWEY, 2010, p. 74-75).

Eu tenho o péssimo hábito de me esconder sob minha pele cansada e fugir do encontro com a experiência que me toma, pois sei que minha criatura/fera, ou o que quer que seja, vai aparecer. Adormeço, como os ursos hibernam, até me levantar novamente. E me escondo na falta de tempo, estratégia contemporânea para o amansamento, o não pensar, já bem infiltrada em minhas veias.

Sorte a minha que, como educadora, trabalho com o meu abismo e, mesmo quando cansada, a experiência no agora me persegue. E quando já estou adaptada ao abismo, hibernando na caverna, me deparo com o desejo de acordar, de encontrar perguntas sem respostas, traços no papel, rachaduras no asfalto. Começo a me conectar com a minha criatura mulher, talvez aqui eu me lembre que ela existe, que eu tenho corpo. Sem medo.

ONDE ESTÃO AS MULHERES ARTISTAS NO  
CONTEXTO DO ENSINO E APRENDIZAGEM  
EM ARTE ?

ME REPOVOAR DELAS.

REPOVOAR O MUNDO COM ELAS.

ME RECONECTAR COM A MULHER QUE  
ME HABITA

É ME DECOLONIZAR ?

### 3 Cartografias de ser

A experiência me trouxe para a pesquisa, mas e a minha pergunta? Ela é também meu caminho, ela parece nascer e insiste em seguir em processo de germinação. Disseram-me que preciso definir a minha pergunta, que ela é importante. Sem ela, não há pesquisa. Talvez por me dizerem sinto que é importante iniciar assim, é a forma como funciona. Minhas queridas orientadoras Rosvita Kolb e Juliana Gouthier são raízes fortes que me dizem e ajudam a dar forma ao que nasce de forma tão rizomática neste texto. Mulheres, juntas, construindo juntas, uma dizendo à outra, com gentilezas e empurrões.

A pergunta é o início de tudo, “é o porquê de você estar aqui”, me dizem. Eu sei, a pergunta está o tempo todo comigo, não tenho respostas e, talvez, por isso é preciso que me digam para que eu me reconecte com ela. Para que ela se mantenha viva e eu não me desespere e esqueça que ela está aqui, que ela é importante.

#### **ONDE ESTÃO AS MULHERES ARTISTAS NO ENSINO-APRENDIZAGEM EM ARTE?**

A pergunta me grita, me clama não por uma resposta, mas por contato. Essa pergunta é o começo de minha pesquisa, história que se inicia antes mesmo de eu ousar pensar o mestrado, ousar voltar para a academia. Enquanto docente me vi reproduzindo um lugar-comum, inundada de aulas, sem conseguir fruir o meu processo enquanto artista, sem me ver. Eu me vi questionando qual era o grau de importância dado a determinado artista e, no dia a dia, reproduzindo imagens majoritariamente eurocentradas, de artistas homens e brancos. Seguindo o cronograma esperado por uma aula de arte no ensino básico.

Mesmo com um repertório relativamente diverso no que diz respeito às mulheres artistas e às possibilidades metodológicas em sala de aula. Mesmo atuando e me colocando enquanto uma mulher artista, eu me vi reproduzindo o senso comum da História da Arte, sem problematizar suficientemente sobre o que, de fato, devo ou não trabalhar em sala de aula. A sala de aula clama por movimento e eu me vi parada.

Eu me vi insatisfeita, mas com desejo, com pulsão de mudança. Com desejo de me povoar dessas tantas mulheres, de me reconectar com a mulher que sou, de reconstruir minhas fronteiras, de ocupar outras. Essa primeira pergunta me levou para tantas outras que me senti perdida no meio do caminho.

**REPOVOAR-ME DE TANTAS OUTRAS VOZES É TAMBÉM ME  
DECOLONIZAR?**

**REPOVOAR O MUNDO QUE HABITO COM ESSAS VOZES GERA  
MUDANÇA?**

**FAZ SENTIDO TRABALHAR PRIORITARIAMENTE A PARTIR DAS  
MULHERES ARTISTAS NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA?**

**E OS OUTROS, SÃO IMPORTANTES TAMBÉM NA TEORIA DA  
EDUCAÇÃO, E NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA?**

Questionei e questiono o meu lugar enquanto docente, artista e até mesmo enquanto mulher todo o tempo. Enquanto escrevo este texto, todo o tempo, busco conexões. Busco as vozes, as imagens das mulheres artistas, de minha mãe, minha vó, minha irmã, minha companheira. Das mulheres bicho, raiz, planta, corpo.

Das mulheres de aqui, desta terra quase devastada chamada Brasil, terra esta que me habita, que sou, mas que sei, não é nada gentil com tantas como eu. Mas também com as mulheres de além-mar, que também viram bicho/criatura e que habitam esse espaço tempo em que ousou escrever.

A minha pergunta me levou a um repovoamento da minha subjetividade. Gosto de brincar com as fronteiras das palavras, então estou me colonizando novamente, com mulheres de aqui e de lá para que eu possa ser meio para que essas vozes cheguem a outros espaços.

### **3.1 Sobre as mulheres de aqui e as mulheres de lá**

Decidi me repovoar, mulheres artistas, escritoras, poetisas, filósofas, antropólogas, professoras, avós, mães, tias, amigas. Decidi encontrar o desejo de me povoar, de dilatar minhas fronteiras do que é ser e viver mulher.

Sou fronteira/corpo/mulher, sou raiz que quebra o terreno cimentado. Gosto muito da ideia de fronteira e de como, enquanto docente, caminho o tempo todo nesse espaço. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato. (HISSA, 2006, p.34).

Enquanto fronteira ou raiz que quebra o asfalto encontrei com muitas vozes, algumas já conhecidas e outras nem tanto. Me colonizando para me decolonizar, com tantas mulheres caminhando comigo, encontrei-me com uma poetisa



polonesa, Wislawa Szymborska. Szymborska é mais uma pista no meio do caminho, uma marca na minha cartografia de fronteiras.

Ela me escreveu em uma de suas poesias. Me escreveu ou me descreveu, não sei. Ela dizia sobre um dia qualquer, um dia que algo pode ter acontecido, ou não. Um dia como outro qualquer, entre o fazer do almoço, o texto esquecido na mesa ou a sala de aula. Um dia em que ela estava lá, estava? Bom, talvez eu estivesse lá, será?

Dia 16 de maio de 1973.

Dia 16 de maio de 1973

Uma dessas muitas datas  
que já não me dizem nada.

Para onde fui nesse dia,  
o que fiz – não sei.

Se perto tivessem cometido um crime

- eu não teria nenhum álibi.

O sol brilhou e se apagou  
sem que eu me desse conta.

A Terra girou  
sem meu registro na agenda.

Seria mais fácil pensar  
que estive morta por um momento  
do que não me lembrar de nada  
embora tenha vivido sem pausa.

Afinal, eu não era um fantasma,  
respirava, comia,  
dava passos  
que podiam ser ouvidos  
E as marcas dos meus dedos  
devem ter ficado nas maçanetas.  
O espelho refletia minha imagem.  
Eu vestia algo de certa cor.  
Decerto algumas pessoas me avistaram.

Talvez nesse dia  
eu tenha encontrado algo antes perdido.  
Talvez tenha perdido algo e depois encontrado.  
Estava tomada de sentimentos e sensações.

Agora tudo isso é como  
reticências entre parênteses.

Onde me enterrei,  
onde me escondi –  
até que é um bom truque  
sumir da própria vista.

Sacudo a memória –  
talvez algo em seus ramos  
há anos adormecido  
se agite esvoaçando.

Não.

Está claro que exijo demais,  
pois quero um segundo inteiro.

(SZYMBORSKA, 2020, p. 207-209)

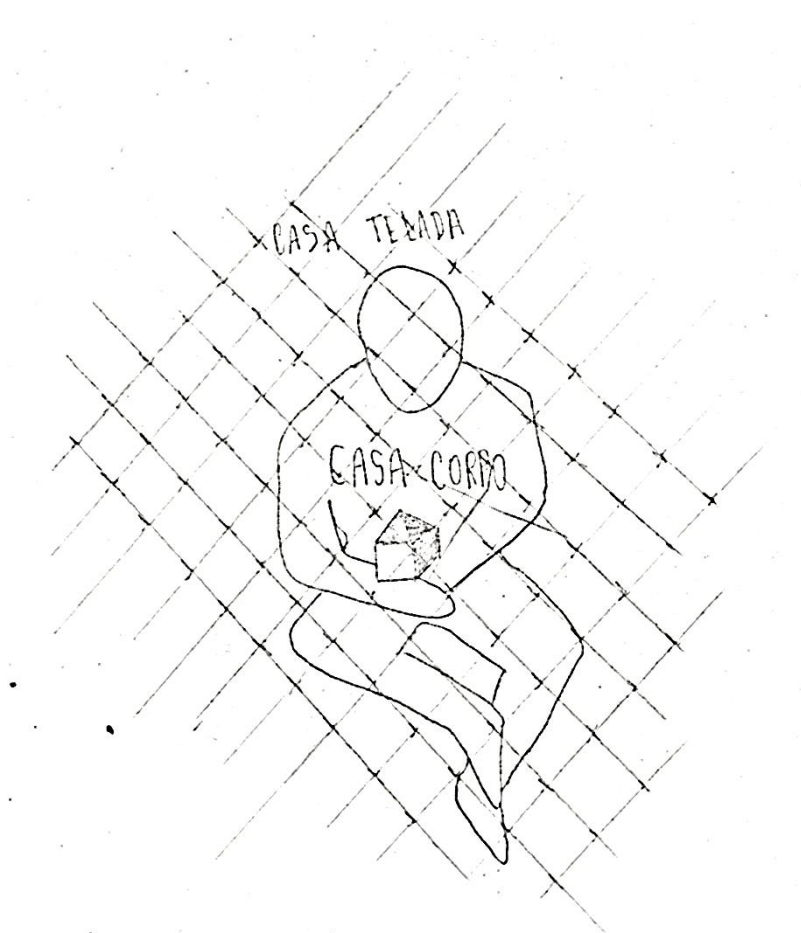


Figura 4. Retrato de casa corpo, Gabriela Silva, 2020.

Certamente eu não estava lá, mas poderia ter sido ontem, ou semana passada. Um dia não lembrado em uma vida sem pausa, mesmo que as roupas estejam sujas no cesto e o corpo cansado hipnotizado pela tela do celular. Poderia ter sido um encontro forçado por essa nova colonização de mim mesma com as vozes que eu escolho, muitas vezes de forma aleatória.

Por que falar de Szymborska? Por que não? Eu me vi novamente enterrada no meu abismo, em fuga de minha pergunta, mas já habitada por essa nova cartografia, construída a rasgos fundos na minha pele, rasgos invisíveis, como a herpes-zóster que me cortou por dentro, como um lembrete para que eu não me desconectasse da minha pergunta, das minhas perguntas. Esse não é um espaço para agradecimentos, mas a ela, assim como às queridas Ju e Rosvita, também agradeço por não me deixarem esquecer.

Rasgos invisíveis na minha pele, no meu corpo que tenta não ser fantasma da própria história e que se encontra agora com o corpo de Nastassja Martin, antropóloga francesa, mulher urso. Nastassja, em *Escute as feras*, narra o encontro com si mesma ao ser atacada por um urso enquanto pesquisava e vivia entre os povos indígenas *Even*, em Tvaian, norte da Rússia.

Recapitulando: no encontro entre mim e o urso, em seu maxilar contra o meu maxilar, existe uma violência inaudita, que exprime a violência que trago em mim. [...] fui procurar do lado de fora algo que está em mim, o urso é um espelho, o urso é a expressão de alguma outra coisa que não ele mesmo, algo que concerne a mim. (MARTIN, 2021, p. 58).

Para além do encontro com o urso, que é um reflexo dela, da violência que ela, já em contato com sua criatura, habita esse mundo. Nesse encontro, Martin me lembra de escutar as minhas feras, dar voz a elas, abraçá-las em um encontro feroz. A autora, que diz não saber nem o que a palavra paz significa, me força ao desapego da caverna que construí em volta de mim. Martin me lembra que, assim como ela abraçou o seu urso e fincou âncora nesse espaço-tempo em que vivemos, também o posso fazer. Afinal, escrever, pesquisar e me abrir para a experiência estética da arte é como domar uma fera, em mim, uma que foge descontroladamente desse encontro e outra que tem medo de se libertar e ser inteira.

Tentei marcar o território *latinoamérica*. Dar voz à minha escrita, às vozes de aqui. Das mulheres daqui. Mas sei que também sou além-mar. E mesmo que não fosse, não consegui limitar minha experiência (ainda bem). Carrego comigo, então, os encontros ao acaso ou forçados com imagens e textos de mulheres brasileiras, nigerianas, francesas, polonesas, chilenas, indianas, estadunidenses... De tão longe ou tão perto, sempre tão perto.

A pesquisa, então, seguiu – e segue, uma vez que se mantém viva - com encontros com mulheres de sempre tão perto, com minhas fronteiras dilatadas, com o meu desejo por encontro. Mesmo que muitas vezes em fuga. Com as feras, raízes e corpos potentes que são as mulheres artistas e seus encontros comigo e com as estudantes do ensino básico, no contexto do ensino/aprendizagem.

As mulheres de aqui, de Brasil, da *latinoamérica* ou ainda as que dialogam com essa terra, mesmo que a distância, ganharão mais espaço para troca neste texto. Com elas troco sobre a pulsão de vida e de diversidade, com elas eu me lembro o quanto os supostos vazios que me trouxeram até aqui estão cheios.

Reivindico a presença delas, neste texto, na minha vida, na sala de aula.



Figura 5. *Abraço com fera 1*, 2022. Acervo pessoal.



Figura 6. *Abraço com fera 2*, 2022. Acervo pessoal.



### **3.2 A morte da pergunta: relato sobre o desejo**

Minha pergunta quase morreu senão pelo desejo de seguir, senão pelo encontro com tantas raízes, fronteiras para além do meu próprio corpo. Com pimenta nos olhos, desejo que não se contém dentro, dor e prazer tudo ao mesmo tempo, sigo.

Para além da “pergunta”, marco esse território com o desejo de ter ido mais fundo, de apenas estar em estado de atenção, de pesquisa, de conexão. Não fui/sou inteira porque sou trabalho, sobrevivência. O dinheiro que ganho, também me aliena. Sou Brasil com pesquisas sem incentivo à pesquisa, vontade de ficar e sair, com floresta viva e ameaçada, em dias piores, mas com a esperança de dias melhores. Sou professora cansada que vai e volta no que faz sentido, esquece e se lembra no meio do cansaço, vira fantasma com Szyborska na rotina escolar sem fim, lembra que pode ser bicho com Nastassja e que tem até desejo.

Como minha amiga Ana Rita Nicolielo disse em sua tese, o problema é que desejar realmente, no interior de uma sociedade em que tudo conspira para colocar os fluxos desejantes nos trilhos da moral e do consumo, é algo cada vez mais raro. Mas, apesar da pergunta ser desejo de mover-me, de me encontrar com tantas outras, essa não é a centralidade de minha pesquisa mesmo que Ana Rita também faça parte de minha cartografia.

Sigo com a pergunta, que morre e nasce todo o tempo, assim como com o desejo.



#### 4 Corpo território e a colonialidade

Tentei marcar, delimitar os lugares que ocupo, sigo tentando. Lugar de corpo, lugar de mulher, lugar de pessoa LGBTQIAP+, lugar de artista, lugar de professora. Não há espaço definitivo para essa ocupação de afetos, memórias e possibilidades de ser e estar no mundo. Não há cartografias que consigam definir com exatidão os limites desse corpo-território que transita entre espaços que podem ser tão áridos quanto férteis. Lugares de desejo, cansaço, fuga e encontro.

Retorno ao conceito geográfico de fronteira de Hissa, em que o autor diferencia o limite como estímulo à ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração.

Sou, então, corpo-fronteira transitando entre espaços que se transbordam, se entrelaçam e se tencionam.

Ser artista professor mulher bissexual feminista latina sem espaço, sem vírgula, tudo ao mesmo tempo. Para compor essa complexa tessitura, preciso também compreender os lugares por onde escolho transitar. Lugares estes onde as opressões e os privilégios se sobrepõem. Meu lugar de privilégios como pessoa branca, cisgênera, de classe média e moradora de uma capital; e de opressões enquanto mulher, bissexual. Ao delimitar esse espaço, busco compreender a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade. Nesse tensionamento de tantos elementos, volto-me para a questão da colonialidade como um atravessamento de todas essas esferas citadas anteriormente, como uma linha que atravessa meu corpo, nossos corpos.

“Colonialidade” não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, à autoridade coletiva, ao trabalho e à subjetividade/intersubjetividade e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. (LUGONES, 2008, P. 57)

Lugones investiga a colonialidade não só, mas também a partir dos corpos das mulheres através da perspectiva interseccional, a partir desse acúmulo de opressões e privilégios.

Apesar da colonialidade ser esse atravessamento do meu corpo e de tantos corpos, não me aprofundarei na perspectiva colonial, trabalhada por Lugones e também por Quijano e Mignolo, teóricos latinos das ciências sociais. Apresentarei esses conceitos para me debruçar na perspectiva decolonial e em trajetórias possíveis da sua utilização como possibilidade de ação e método no ensino e produção em arte.

Como citado na nota de rodapé no início do texto, Mignolo categoriza a colonialidade como um processo de várias ramificações, associado à modernidade e à todas as esferas da vida, como o controle da economia, da autoridade, da natureza e de seus recursos naturais, do gênero e da sexualidade, assim como da subjetividade e do conhecimento. Sinto que é importante frisar que o autor, diferentemente de minha escolha conceitual, que explicitarei na sequência e irei me aprofundar ao longo da escrita, utiliza o termo “descolonial” e não “decolonial”.

O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico

para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade. (MIGNOLO, p. 6, 2017)

Reconhecer-me enquanto mulher hoje me faz retornar a todas as outras que vieram antes de mim, a tantas vozes que se erguerem, se calaram ou foram caladas. É, de alguma forma, uma rachadura nesse território colonizado, que é minha subjetividade, minha relação com meu corpo, minhas referências e meu processo enquanto educadora.

Identifico-me com a proposta de uma pedagogia feminista decolonial, por entender que há, na minha/nossa formação, uma assimetria profunda de poder. Inclusive e essencialmente entre nós, mulheres.

Assim como me vejo e revejo esse corpo-território, formado por tantas outras (outres e outros), encontro-me com uma nova metáfora que me dá corpo e me dá uma imagem de mim mesma.

Eumulherervadaninha.

Daninha por desafiar invadir, diversificar,

Transitar por um território que foi projetado para não ser ocupado por e para meu corpo,

nossos corpos enquanto mulheres,

cis/trans/pretas/brancas/indígenas.

Daninha por insistir.

Daninha por encontrar pares.

Daninha ao olhar dos que não querem minha/nossas presenças



Daninha por invadir o que foi domesticado e, talvez, até dominá-lo, destruí-lo até se tornar selvagem.

Eu, território-planta, raiz que invade limites impostos e que quebra o asfalto construído pelos outros e por mim mesma para me domesticar.

Como eu disse antes, jogo com as palavras. Daninha, causa danos. A o quê? Prefiro acreditar que a minha escolha estrutural para a produção deste texto é danosa para um sistema de reprodução em que o conhecimento está centralizado em vozes bem delimitadas.

En ese sentido, esas pedagogías decoloniales surgen como necesidad de producir conocimiento para transformar la realidad, y es desde esa producción de conocimiento que se producen sus demandas y propuestas. [...] reconocemos que la pedagogía feminista decolonial contribuye a desestructurar las relaciones de poder jerárquico y tradicional que la producción de conocimiento y la educación formal han significado. (Espinosa, Gómez, Lugones, Karina Ochoa *apud* WALSH, 2017, p. 410.).

Prefiro me imaginar daninha a um sistema por tentar desestabilizar, mesmo que pontualmente, a ideia de um poder hierárquico e tradicional de produção de conhecimento no ensino formal.



#### 4.1 Discurso decolonial, seca ou silenciamento

Ao encontrar minha pergunta, deparei-me com questões que pareciam maiores ou até mesmo fundadoras da questão. Perguntas que caminhavam para um retorno histórico sobre o que é ser mulher hoje e ontem, sobre os caminhos percorridos desse corpo-território ao longo dos séculos.

Não pude deixar de criar conexões entre o colonialismo como uma linha que marca e fere a história das mulheres (no plural, pois somos diversas e marcadas pela história de diferentes maneiras). Catherine Walsh, professora em Estudos Culturais da América Latina no Equador, se debruça, em diálogo com Mignolo e Quijano sobre os aspectos da colonialidade nas Américas e em África.

De acordo com Walsh, o termo prático “descolonial” pode ser entendido como um processo de reverter o colonial ou desfazê-lo. Como se, com uma simples alteração de *status* de um período colonial a um não colonial, as regras, padrões e construções coloniais deixassem de existir ou de se impor nos tempos seguintes.

Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas. (WALSH, 2017. p.7)

Sinto-me mais contemplada com essa construção teórica acerca do decolonial. Decolonizo-me como uma constante resistência e atenção ativa a mim, ao mundo que me cerca, a quem veio antes de mim, quem virá depois. Enquanto professora de instituições privadas é um processo contínuo de construir

autonomias que me encorajem a caminhar por qualquer território para visibilizar o que não é visto, dar voz ao que está escondido.

Anna Maria Maiolino é imagem para esse estar ativo, compreendendo o peso e a leveza de ser, de um corpo que reconhece e ocupa seu lugar, atento ao que veio antes, ao agora e ao que virá.



Figura 7. Anna Maria Maiolino, *Entrevidas*.

Que alegria ser encontro com Maiolino e aprofundar meu caminhar em ovos. Brincar com as crianças de pés descalços que são o agora todo o tempo. Estar atenta para que elas possam ser o que quiserem no agora. Aprofundar o reconhecimento de adolescentes de quem são e da própria história através de imagens de artistas que ainda não estão nos livros didáticos. Artistas de aqui,

mulheres pretas, indígenas e brancas, que pisam esse mesmo solo *Abya Yala*<sup>2</sup>, mas que trazem uma outra perspectiva para traçar pontos de contato e diálogo. Artistas europeus também, apesar de Maiolino ser italiana, sua formação artística é latino-americana, ela, como mulher, também enfrenta o desafio de transitar no espaço da arte. Ao pensar/produzir arte ela também reflete sua/seu corpo presente na América Latina, entre ovos, entre mares, entre vidas.

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, enfatiza que o passado colonial não foi esquecido, apesar de preferirmos não lembrar. De acordo com a autora, o colonialismo é uma ferida nunca tratada, que dói sempre, por vezes infecta, e outras sangra. Não se pode negar que vivemos com as marcas desse período. Por isso, é preciso lembrar, mesmo que doa. Digo isso com ciência de que a opressão é mais violenta em alguns corpos – subjugados - do que em sobre outros, ainda mais no Brasil de hoje. Ou seria no Brasil de sempre? Me volto para a interseccionalidade de Lugones com os lugares de opressão e privilégio que carregamos/carregamos.

---

<sup>2</sup> Abya Yala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas).

Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wakdseemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama – a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. (PORTO – GONÇALVES, Carlos Walter, 2015. n.p)

Decolonial porque ainda é um processo, porque há muita caminhada entre ovos, há muitas vidas, *entre vidas*, há muito o que fazer, ainda que haja o cansaço porque muito já foi caminhado e não posso/podemos retroceder.

## 4.2 Encontro com Cusicanqui: raiz dos lados de cá

Ainda sobre a decolonialidade, encontro-me com os escritos de Silvia Rivera Cusicanqui, autora boliviana, socióloga e docente de origem aymara e europeia, criadora do Coletivx Chi'xi. Possui um trabalho de pesquisa em torno da história boliviana, da colonialidade do saber, da presença no mundo através da perspectiva chi'xi e de uma outra possibilidade de análise da história para além das palavras, a sociologia da imagem. Cusicanqui, assim como Mignolo e Quijano, utiliza o termo “descolonial” e, em respeito à escolha teórica da autora, enquanto abordar o seu trabalho, utilizarei o mesmo vocábulo.

Ao pensar a presença no mundo através do termo aymara chi'xi, a autora retrata uma forma de ser e estar que desafia as noções de como a colonialidade nos atravessa. Imagetivamente o termo chi'xi cunhado pela autora é como uma lâ trançada em um *kipu* inca, tecido utilizado como forma de comunicação e registro, nesse caso com a linha branca e preta. Cusicanqui identifica os *kipus* como um sistema mnemotécnico e de registro usado pela gente antiga dos Andes, vinculado à arte têxtil e aos significados abstratos de nós e cores.

A autora utiliza esse tecido como referência para representar o chi'xi em um processo de reconhecimento com a história indígena boliviana, mas é possível traçar uma relação direta com qualquer tecido costurado que possui, em sua trama, linhas de cores diversas. Essa costura, vista a uma certa distância, forma



a coloração de um cinza manchado ou riscado, entretanto, ao se observar com cuidado, vemos os pontos brancos e pretos tensionados e separados.



Figura 8. Felipe Huaman Puman de Ayala, *Un Khipucamayuc*, 1615.

Uma segunda metáfora utilizada pela autora se relaciona com a produção de esculturas de animais poderosos para sua cultura, do escultor Aymara Victor Zapana.

Son ch'ixis porque son a la vez negros y blancos, o de un colorido manchado. Es lo que hace su condición indeterminada, es lo que les brinda su fuerza explosiva. Porque, por ejemplo, la serpiente es de arriba y es de abajo, es masculina y es femenina, es lluvia pero a la vez es veta de metal, se simboliza como rayo que cae de lo alto, pero tambien como fuerza subterránea. (CUSICANQUI, 2018, p. 147).



Figura 9. Victor Zapana. *Arte y cultura boliviana*, 2018.

Como na pedra sabão esculpida por Victor Zapana e no trançado do *Kipu*, não há uma fusão de cores. O *Chí'xi* é um trânsito de opostos em constante

tensionamento, não há uma hibridização e, tampouco, é uma conciliação de opostos. É um tensionamento que fortalece o todo. Para a autora, pensar o *chi'xi* é uma forma de representar a mestiçagem na Bolívia como possibilidade de existência.

Cusicanqui ainda enfatiza que não é possível se ter um discurso descolonizador se não há uma prática, também, descolonizadora. Para a autora, o feminismo deve ter os pés no chão, assim como a arte surge do cotidiano do dia a dia na sala, cozinha, na fábrica ou no campo.

Não posso deixar de me lembrar de Paulo Freire nesse momento, com sua perspectiva de não haver docência sem discência. Antes de mesmo de se falar tanto de de(des)colonização ou anticolonialismo, Freire já estava com os pés no chão esperançoso de também poder voar.

Pego emprestado, então, o conceito *chi'xi* que a autora utiliza como forma de compreender o mestiço e sua força na Bolívia para pensar a mulher na contemporaneidade. A mulher em trânsito, ainda ocupando espaços subalternos, mas também invadindo territórios que não lhe foram permitidos / outorgados. Na arte, na política, na educação, em todo lugar.

### **3.3 No meio do caminho, Federici: palavras de além-mar que navegam pros lados de cá**

Para que eu possa compreender esse corpo território *chi'xi* da mulher hoje, me deparei na voz de Silvia Federici um encontro com a história. Realizo neste trabalho um diálogo entre essas autoras que me atravessaram nesta pesquisa.



Silvia Federici é italiana e cofundadora do Coletivo Internacional Feminista, foi professora na Universidade de Port Harcourt, na Nigéria, onde acompanhou a fundação do movimento Mulheres na Nigéria. Como autora, pesquisa a história da mulher tecendo associações fundamentadas na implementação do capitalismo, assim como o colonialismo e a precarização do trabalho.

Em *O Calibã e a Bruxa*, Federici destrincha a história das mulheres no ocidente a partir da perspectiva da caça às bruxas na Europa, América do Norte e na colonização espanhola, na América Latina. Para que houvesse a mudança do modelo econômico europeu do feudalismo para o capitalismo, as mulheres serviram de alvo para o enfraquecimento das comunidades camponesas.

Mulheres, que antes eram vistas como referência, curandeiras, líderes comunitárias e, também, lideranças revoltosas contra a classe dominante, foram demonizadas, gerando o imaginário da bruxa má.

Embora a caça às bruxas estivesse dirigida a uma ampla variedade de práticas femininas, foi principalmente devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres em sua capacidade para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída. (FEDERICI, 2017, p. 314).

Federici relata que a igreja católica, apoiada pela classe dominante e pela academia da época, perseguiram e panfletaram criando o caos e a perseguição às mulheres camponesas. As revoltas camponesas europeias eram muitas vezes lideradas pelas mulheres, que, assim, ganharam o emblema de bruxas autorizando a guerra de classes e a destruição do poder social das mulheres.

As mulheres consideradas ervas daninhas pelas classes dominantes da época foram as parteiras, as curandeiras que controlavam a procriação e tinham poder sobre o próprio corpo e, também, sobre o corpo de quem as buscavam por auxílio, a exemplo da mendiga, da libertina. Foram consideradas aquelas que associavam e encontravam pares entre mulheres, as agressivas e vigorosas.

Não ousarei discutir o nascimento do capitalismo, mas sim o nascimento dos ideais de feminilidade, da mulher domesticada, “recatada” e “do lar”. Palavras que, infelizmente, me soam muito familiares no contexto do Brasil hoje. De acordo com a autora, é nesse momento que nasce a ideia de mulher que ainda hoje conhecemos.

Interessa-me dialogar com a minha história, com a falta de referência na minha trajetória escolar e acadêmica de mulheres artistas, cientistas, filósofas, teóricas. Ausência que reflito enquanto pesquiso, dou aula, pinto ou desenho. Penso sobre o quanto minha trajetória foi atravessada por essa ausência e sobre os caminhos possíveis para diminuir esses vazios.

O diálogo com Cusicanqui se intensifica, pois, alido à caça às bruxas, se inicia na Europa o período das grandes navegações espanholas, portuguesas, inglesas com o intuito de dominação e expansão territorial.

Assim como a discriminação estabelecida pela raça, a discriminação sexual era mais que uma bagagem cultural que os colonizadores trouxeram da Europa com suas lanças e cavalos. Tratava-se, nada mais, nada menos, do que a destruição da vida comunitária, uma estratégia ditada por um interesse econômico específico. (FEDERICI, 2017, p. 219).

No livro de Federici, há um capítulo destinado a se pensar a dominação espanhola em suas colônias sul-americanas. Nele, a autora escreve a partir da

perspectiva de que a caça às bruxas também se expande ao novo mundo. Assim como as mulheres camponesas da Europa foram desumanizadas, também foram a população indígena nas américas e a africanana em África. Nas colônias a desumanização das mulheres racializadas foi reforçada, por acrescentar-se o fator raça ao gênero e classe social.

Federici remonta a história situando que, nas américas espanholas, as mulheres se transformaram em inimigas do sistema colonial por se negarem a abraçar os costumes europeus e, as imposições religiosas, de trabalho, de hierarquia e de poder. Seguiam praticando suas antigas crenças, fugindo para lugares mais distantes para praticar seus cultos e até tirando a própria vida ou de seus filhos homens para que eles não fossem trabalhar em minas. A resistência delas fez com que as antigas crenças não morressem por completo. É trágico pensar que, ainda hoje, talvez em especial nos tempos atuais, a população indígena segue em fuga/luta contra o sistema que nos domina: madeireiros, agronegócio, mineração, hidrelétricas, ampliação das grandes cidades. No fundo, materializam a noção de modernidade que suprime os povos indígenas.

Federici e Cusicanqui se encontram nesse espaço-tempo da colonização da Latino América. Espaço tempo que ainda é o agora, que é o estado de ainda estarmos em processo de decolonizar-nos, e de reconhecermos e lutarmos contra processos neocolonizadores, disfarçados de globalização. A autora investiga esse percurso histórico que foi apagado aos poucos, destituindo a mulher de seu lugar de poder. Mas também de sua trajetória e capacidade de resistência e ao encontro com a vida assim como o chí'xi de Cusicanqui.

#### **4.4 Imagem, lugar de encontro: imagem, para mim, é lugar de encontro**

Para além das palavras das autoras, as imagens que acompanham seus textos referenciados me transportaram para lugares habitados por mim, pelas imagens que produzo e que escolho carregar em minha trajetória.

Cusicanqui é teórica da sociologia da imagem e enfatiza a força da imagem para além da escrita, como possibilidade decolonizadora do ensino e da aprendizagem na academia.

Federici não se coloca nesse lugar. Entretanto, enquanto lia seu texto, percebi o quanto a autora traz a força das imagens como doutrinação. Diversos manuais foram criados no período de caças às bruxas para que tais mulheres pudessem ser identificadas. Até hoje a minha imagem infantil de uma bruxa é muito semelhante àquela figura presente nesses manuais, livros e panfletos da identificação iconográfica das bruxas. As editoras do livro habilmente trouxeram a imagem como texto, como narrativa, como lugar de diálogo. Através das imagens pude me conectar com as entranhas das bruxas que queimaram, das que sobreviveram cuspidando fogo pelos ares sem me perder na escrita, porventura dura, sobre as raízes do capitalismo ou da colonização das américas.

Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre a “natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal. (FEDERICI, 2017, p. 335).

A imagem tem o poder de doutrinar, de criar monstros ou mitos.

É poder.

Sigo me questionando:

**quais imagens insisto em carregar comigo? Quais imagens divido com os outros? Quais imagens escolho simplesmente pelo poder que elas carregam com elas? Poder imprimido a elas por quem?**

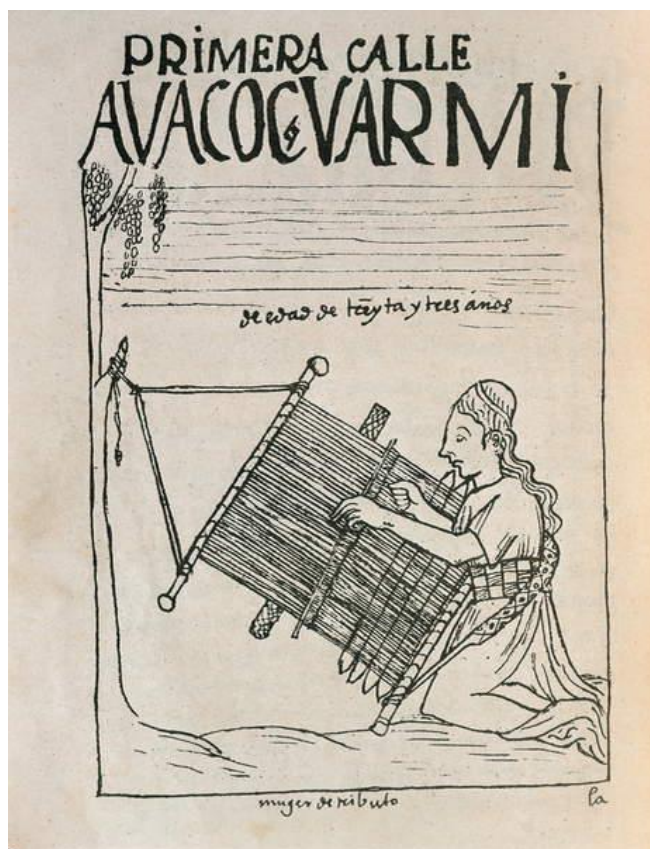


Figura 10. Felipe Huaman Puman de Ayala, *A tecelã*.



Cusicanqui, ao refletir sobre o impacto das imagens, relata que, a partir de uma perspectiva histórica, as imagens a ofereceram um lugar de descoberta de olhares antes censurados pela língua, pela palavra. Nesse caso, ela traz consigo as imagens de Huaman Puma de Ayala, indígena quechua que relata a colonização através de uma carta de 1000 páginas.

Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este transfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad. El tránsito entre la imagen y la palabra es parte de una metodología y de una práctica pedagógica. (FEDERICI, 2019, p. 20).

Patricia Hill Collins trabalha a partir das imagens de controle e de poder sobre as mulheres negras estadunidenses. As imagens têm essa força. Quantas vezes me comparei com imagens que eu nunca poderei ser igual? Ou procurei imagens semelhantes a mim. Se as imagens têm essa força, por que não deixar isso compreensível para as turmas com quem trabalho?

Como a autora, tenho consciência da força das imagens e reconheço, também, que a imagem é lugar de invenção. Para além de qualquer narrativa histórica, antropológica, filosófica, é espaço livre também para imaginar e criar. É vida que pulsa, ilumina uma realidade histórica e social mas também fantasia. Isso eu percebo pela minha experiência com as imagens, mas também pela experiência das crianças, sobretudo, as menores. Imagem é lugar de criação. Para isso, sinto que devo ir além, problematizando sempre as imagens que já estamos condicionadas (Paulo Freire) acostumadas e habituadas a ver, carregadas de metáforas construídas historicamente ... Se imagem é lugar de invenção, é espaço também para cultivar nossa subjetividade.

Se no período de caça às bruxas na Europa uma mulher poderia ser imaginada fazendo chover fogo, o que o acesso a imagens de empoderamento e diversidade não podem causar?



Figura 11. Uma bruxa cavalga um bode pelo céu, causando uma chuva de fogo. Xilogravura de Francesco Maria Guazzo, em *Compendium Maleficarum* (1610). Imagem retirada do livro *O calibã e a bruxa*.

Eu só sinto que seria uma maravilha se possível fosse cavalgar pelos céus em um bode causando uma chuva de fogo!

## 5 Mapeamentos de presença no mundo

Neste momento preciso, então, fazer uma escolha, assumidamente não arbitrária, para dialogar com este texto e comigo. Mulheres latinas que produzem imagens. A imagem é base para minha produção, é lugar de invenção, é alimento para a vida, escolho novamente o encontro com imagens produzidas por mulheres. Uma experiência em sala de aula me carrega e eu retorno à ela para poder seguir, para reencontrar a mim mesma.

Encontro com mulheres que são raízes profundas que quebram asfalto, invadem limites e são berço também para que muitas outras cresçam. São artistas, professoras, falam sobre si, sobre o corpo que habitam, sobre memória, ancestralidade. Sobre mim, sempre tão perto, mesmo que com experiências tão diversas.

O corpo é centro de debate, o espaço onde elas ocupam e a relação delas com possíveis processos pedagógicos. As artistas são contemporâneas e conversam com esse espaço-tempo que vivo e essa foi uma escolha categórica para inseri-las neste trabalho, para carregá-las comigo nos processos de ensino e aprendizagem em arte.

Como estratégia vinculada à ideia de uma pedagogia feminista e decolonial, escolhi ser minoria neste trabalho ao pensar as imagens de artistas brasileiras. Como educadora vinculada atualmente ao ensino privado de Belo Horizonte, percebo com nitidez a disparidade racial em uma sala de aula. Como exemplo, dou aula para nove turmas de nono ano em uma escola com aproximadamente 40 alunos em cada sala. Nesse contexto, tenho apenas três estudantes negras em um universo de 360, isso é uma sociedade em que mais de 50% da

população se autodeclara parda ou preta! Essa disparidade está nos livros didáticos de arte, nas imagens do livro de biologia e no cotidiano de todas as turmas do ensino privado na educação básica que atualmente trabalho. O número de meninas e meninos por vezes é semelhante, mas muitas vezes há um número maior de meninas nas turmas. Entretanto, essa realidade não ocorre nos materiais que esses estudantes utilizam como referência.

Se imagens são espaços de criação e poder, como ir além, recriar, imaginar se não há espaço de se reconhecer dentro do contexto escolar?

Gostaria de trazer muitos nomes, muitas vozes, mas o recorte é necessário. Por isso, focarei nos trabalhos de Castiel Vitorino, Rosana Paulino e Sallisa Rosa. Três artistas contemporâneas, jovens e que resistem, florescem, viram flor, árvore, bicho, raiz, que dilatam suas fronteiras e carregam suas imagens com a consciência de seu peso. Artistas que produzem trabalhos que refletem sobre a memória do próprio corpo, que interferem na ideia do curso “natural” da história, mas que também que estão aqui, vivas. Falam sobre seu trabalho e a própria imagem, como artistas negras ou indígenas, no caso de Sallisa Rosa, e carregam uma potência da própria existência.

Rosana Paulino, em uma entrevista e visita em seu ateliê pela revista *Bravo!*, comenta como o próprio olhar enquanto uma mulher negra lidando com a ausência de imagens ou uso de imagens e sua força gera um impacto mais profundo para a teoria. É fato que as imagens carregam sua força o que não havia, de acordo com a artista, era uma artista negra dialogando com essa história, olhando diretamente para essas questões (de raça e gênero) e respondendo com sua produção artística/poética.

Com elas faço uma escolha para que suas raízes possam ocupar novos territórios para além da galeria, do museu ou de artigos e pesquisas. São alguns dos muitos desdobramentos das lutas que, há anos, elas vêm travando.

### **O que pode acontecer se elas ocuparem os espaços escolares?**

Se a imagem está diretamente relacionada a espaços de poder, que elas possam ser vistas em todos os lugares.

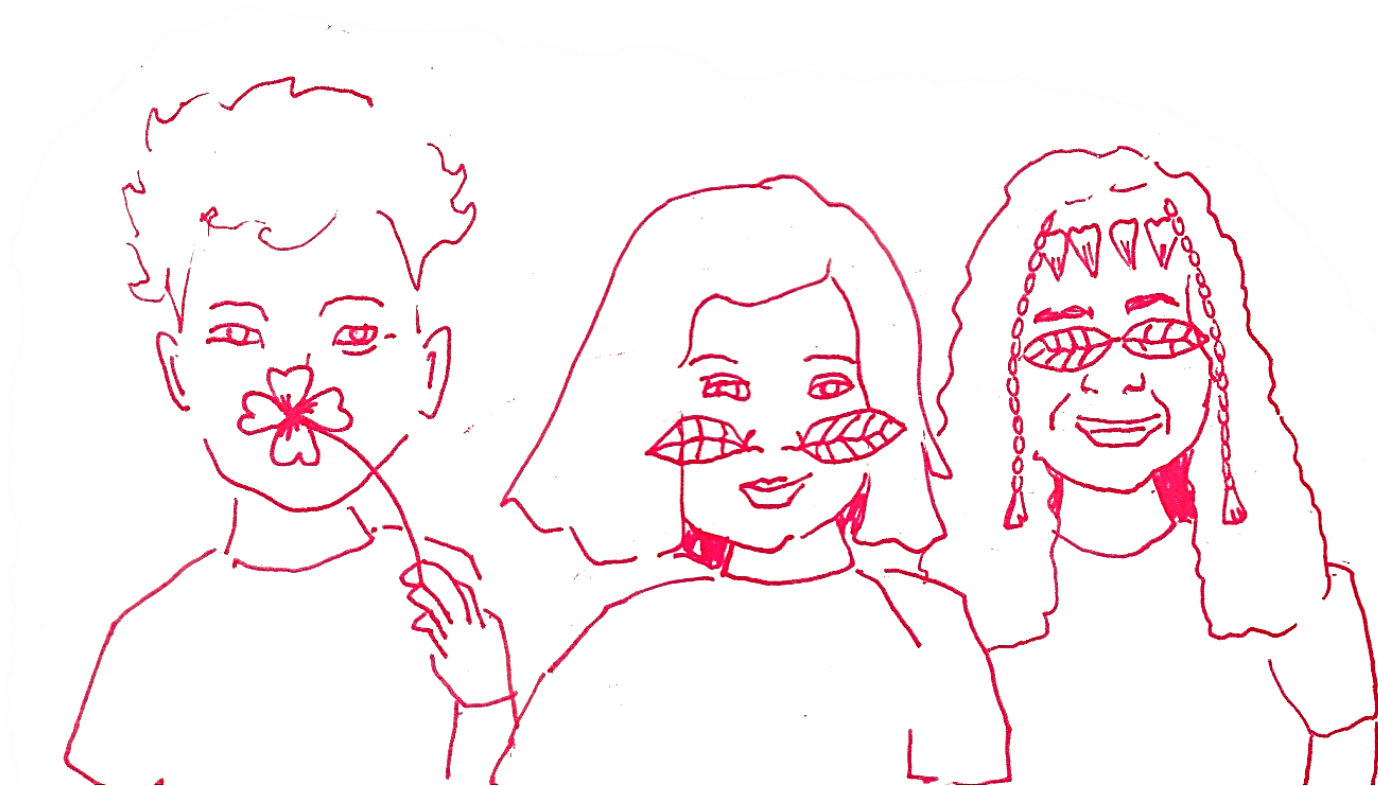


Figura 12. Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2022.



### 5.1 *Corpo-flor*, Castiel Vitorino



Figura 13. Castiel Vitorino Brasileiro. *Corpo-flor*. Série fotográfica. Fotografia digital. Vitória, São Paulo, 2016-2021.



Figura 14. Retrato da artista na exposição Composições para tempos insurgentes. Obra: *Série Corpo-flor*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Curadoria. Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente, 2021.

Começo um relato e tentativa de apresentação de Castiel Vitorino Brasileiro como uma artista visual brasileira, macumbeira e também psicóloga. Nascida em Vitória, Espírito Santo, possui como elementos de construção central de seu trabalho a religiosidade de matriz africana, processos de cura em performances e transmutações do corpo.

Segundo Castiel, sua pesquisa é uma possibilidade de criar condições de liberdade em vida para corpos racializados e travestidos a partir de estéticas macumbeiras de espiritualidade e ancestralidade travesti.

*Corpo-flor* é um trabalho que já esteve em algumas mostras, em exposições coletivas e individuais da artista. É uma obra que se inicia em 2016 e ainda hoje está em processo. A obra é constituída por uma série de fotografias da artista em processo de transição de gênero e transformações no próprio corpo com diversos elementos como flores, raízes a conchas, lama e chifres.

A artista retrata a si mesma incansavelmente nas mais de 160 imagens da série. Castiel representa seu estar no mundo como uma presença em constante modificação. O corpo é uma forma que se molda e se transforma e se hibridiza nas fotografias construídas por ela.

Segundo a artista:

Em 2016 eu inicio minha ininterrupta transição de gênero e transmutação da carne. Nesses primeiros movimentos de transfiguração, começo a desenvolver estéticas sobre aquilo que a mim ainda continua sendo indescritível: meu prazer em transfigurar. "Corpo-flor" é o jeito que decidi nomear uma promessa que fiz a mim mesma: continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos. Porque sempre que Corpo-Flor aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olhar, porque Corpo-flor é uma fagulha de mim que



eu criei para me fazer lembrar de que posso sempre assumir formas de viver e estar não previstas por mim ou a mim. (VITORINO, 2018, n.p)<sup>3</sup>.

Como uma promessa que a artista faz a si mesma, ela segue se transfigurando e se reconectando com novas imagens que podem ser criadas a partir de seu próprio corpo.

O processo, que já dura seis anos, evidencia a relação da artista com o seu próprio corpo sobreposto com diferentes materialidades e elementos da natureza.

A série se inicia a partir de experimentações simples e que se relacionam com uma ideia do belo. Com o passar do tempo, as imagens se tornam experimentações de processos mais extremos de transformação do corpo. O estereótipo da beleza, que se relaciona com o título do trabalho, como um corpo sensível e belo como as flores, se entrelaça com o estranho, com a selvageria e a precariedade.

O oposto de um corpo doce, característica relacionada às flores, é representado em seus autorretratos. Nesse ponto há uma evidência de desejo de luta e transformação dos processos de colonialidade acerca do corpo preto e travesti. De acordo com a artista, o processo de colonialidade gera, ainda hoje, uma necessidade de corpos pretos dentro da norma, dóceis e maleáveis para que sejam facilmente controlados. Assim como a ideia imposta a respeito de como uma mulher deve ser, se portar e estar controlada.

---

<sup>3</sup> Texto publicado em seu portfólio digital.

Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_corpoflor](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor). Acesso em: 12 set. 2022.

Muitas imagens presentes nesse trabalho distanciam-se da ideia da construção de um corpo feminino “aceitável na sociedade”. A série, que parte do processo de transição de gênero da artista, foge da concepção do que seria uma transição de um corpo biológico masculino para o feminino. O corpo transmutado é lugar de cura e de reconexão com as tradições afrodiaspóricas.

O corpo, aqui, é lugar de experimentação e transmutação em outras imagens, outros seres, em planta, bicho, homem, Mulher. Um corpo preto, dissociado do gênero, ainda é visto como inaceitável no Brasil, ainda ocupa um espaço de subalternidade e nessa série ele é visto repetidas e repetidas vezes. É visto em seus contornos mais diversos, é visto até que se fixe na retina do espectador, até que não seja mais esquecido.

A artista, então, se faz planta, erva daninha, bicho, diabo e se transforma, se transmuta em imagens que preservam todas essas possibilidades de ser presença através do corpo.

Talvez apenas assim, transmutando-se em corpos tão diversos, seja possível romper os processos da colonização que ainda estão impregnados no seu corpo preto e travesti.

Nesse ponto me questiono também: quando um corpo preto e travesti foi aceito no Brasil? Quando uma mulher teve liberdade de escolha sobre si, sem julgamentos, na sociedade em que vivemos?

Para além de toda contextualização histórica, me questiono como, ainda neste ano, nos deparamos com uma menina de 11 anos violentada e coagida a não abortar, uma jovem que teve sua escolha de doar seu bebê, fruto de uma violência, ser exposta e julgada por seu ato. Um menino *gay* foi ameaçado por colegas com uma faca e símbolos nazistas na escola onde estuda e uma menina

trans foi exposta nas redes a todo tipo de violência virtual e física por frequentar o banheiro feminino de sua escola. Os dois últimos exemplos em Belo Horizonte.

Sinto o quanto é importante Castiel ser vista, seu corpo-flor ser visitado pelos olhares das estudantes com que trabalho. Infelizmente sinto também uma limitação/imposição. Falar de transição de gênero é algo muito perigoso atualmente.

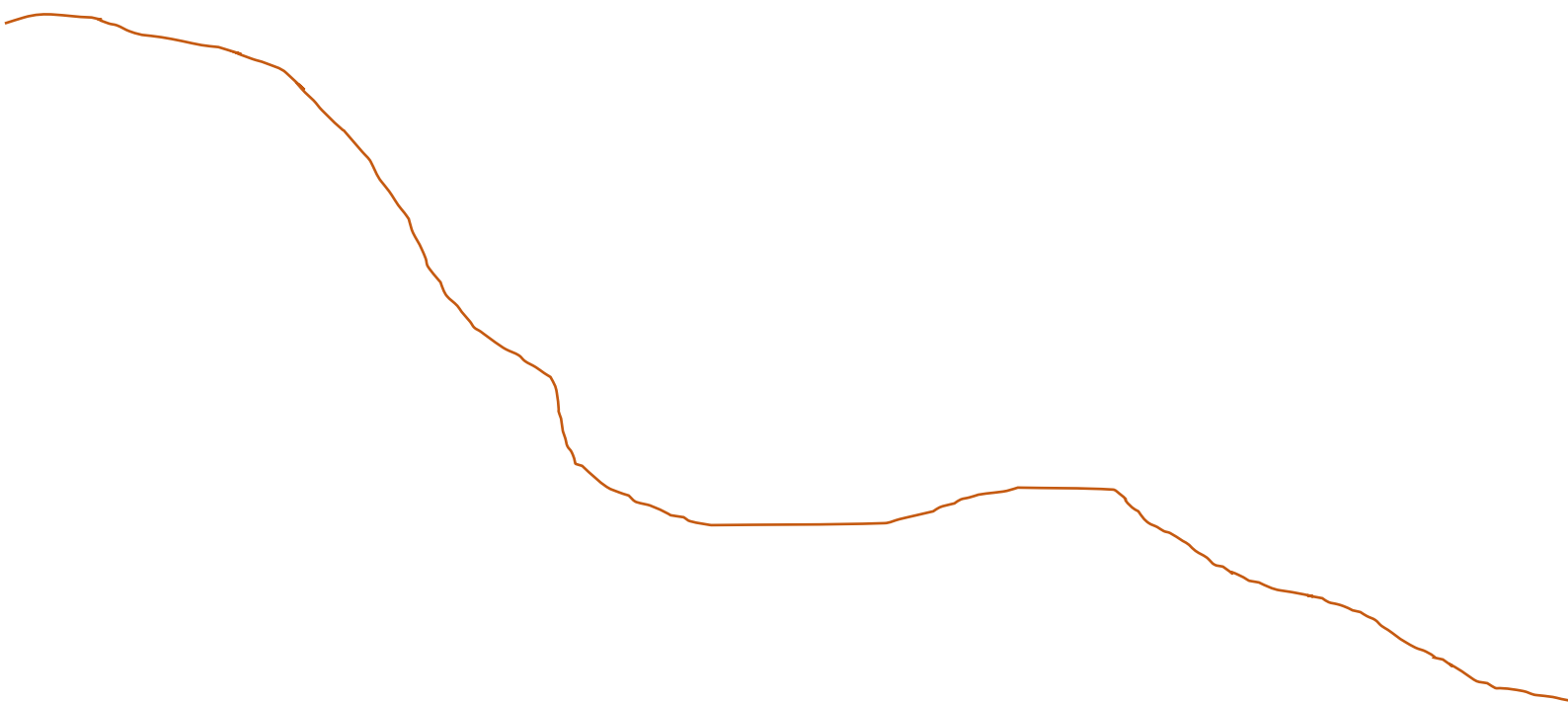
Por incrível que pareça, pude falar do trabalho da artista com crianças do quarto ano do ensino fundamental, não pelo viés da transição de gênero e da travestilidade, mas sim pela incorporação do corpo da artista com elementos da natureza. Mostrei para a turma um recorte de seu trabalho, três imagens iniciais da série. A questão central foi a incorporação dos elementos da natureza no autorretrato. Apresentada enquanto Castiel, o gênero não foi uma questão, e sim o fato da artista ser mais jovem do que a professora! Para as crianças, a sala de aula pode ser (deve ser) lugar de invenção. Então tudo bem a artista estar pintada de urucum, com folhas que parecem um bigode ou uma estrela-do-mar na cabeça. Assim também brincamos de virar planta, bicho e até monstro!



Figura 15. Castiel Vitorino Brasileiro. *Corpo-flor*. Série fotográfica. Fotografia digital. Vitória, São Paulo, 2016-2021.

Tenho consciência de que nessa intervenção fiz um recorte muito específico da obra, o que não poderia realizar com os alunos do nono ano. Precisei ficar na superfície para que o contato pudesse existir e aguardo, ansiosamente, a possibilidade de aprofundamentos.

*Corpo-flor* é resistência através das imagens. É existência para além da violência que atravessa, pode atravessar seu corpo, é uma forma de marcar o território vivido, território corpo, em imagens.



## 5.2 Jatobás, Rosana Paulino



Figura 16. Rosana Paulino. *Búfala e a senhora das plantas*. Imagem retirada de livro de artista da autora.

Figura 17. Rosana Paulino. Búfala e a senhora das plantas.



Eu tenho certeza de que imagens curam imagens. A gente é muito ingênua, no Brasil, em relação ao poder da imagem. Talvez a maioria do que é colocado como preconceito, principalmente racial, não é colocado em palavras. É colocado em imagens – ou na ausência delas. Não é só ter uma imagem negativa, é não ter as imagens e referências positivas. Isso vai formando um imaginário. (PAULINO, 2021).

Rosana Paulino já bem disse que imagens curam imagens. Como Castiel, Paulino cura imagens através dos trabalhos que produz. Assim como a ausência de imagens de artistas pretas na arte pode carregar uma dor, a sua presença, as suas imagens são lugares de cura. Cura também a mim e as minhas ausências. Povo a meu imaginário.

Com mais de 30 anos de trajetória, a artista já tem raízes mais profundas no meio da arte. Abriu portas, janelas e quebrou alguns concretos para que outras, como ela, também pudessem ser vistas. Resiste.

Escolhi um dos últimos trabalhos, não é o mais visto e tampouco o mais impactante. Em sua trajetória, tenho em mim os patuás e a ancestralidade africana cuidada em um altar próprio, a mulher preta, ainda a lamentar, carregando sua força e, também, suas dores. Do Atlântico vermelho aos livros de artista, com ciência, arte, palavra, dor e regozijo misturados.

Nesta dissertação, escolho as búfalas e os jatobás, pela simbologia e força que essas imagens carregam. Pela delicadeza da aquarela, pelas raízes e galhos que emergem da mulher Jatobá, forte e farta pela selvageria das búfalas.

Nas aquarelas a artista pinta imagens da mulher enquanto uma búfala, selvagem, agressiva, sexual. Um arquétipo da mulher pouco valorizado, animalesco agressivo, espinhoso. Uma mulher-búfala é uma bruxa queimada,

fugida, selvagem. Não é agradável de ser vista, é um aspecto de mim que ainda tenho dificuldade de ver. A mulher-búfala é criatura viva, presente, incômoda e selvagem. Não pode ser controlada. Em suas imagens ela sente prazer, dor e ri descaradamente dos que ousam encará-la.

Na mesma série, Rosana Paulino escolhe traçar um outro arquétipo para a mulher, a mulher-jatobá. Com raízes profundas, um corpo forte e robusto, que dá sombra, abrigo e resiste às secas e cheias. A mulher-jatobá é raiz, acolhimento e força de sustentação.

Semana passada conversei com uma amiga sobre isso. Nós falamos sobre esses desenhos, porque percebo que não tenho mais a energia da Búfala, daquela jovem com muita energia. Eu estou nesse momento realmente das Jatobás, das grandes labás, das mães de santo, daquelas que aconselham. Eu começo a ocupar um espaço muito parecido com aquele que foi ocupado pelas mães de santo, refazendo famílias, trazendo narrativas novamente, mantendo comunidades unidas a partir das histórias contadas. (PAULINO, 2021).





Figura 18. Rosana Paulino. Búfala e a senhora das plantas. Imagem retirada de livro de artista da autora.

A mulher búfala e a senhora das plantas se encaram, se complementam e se regozijam no prazer de serem. Tal como o corpo-flor de Castiel Vitorino, é um corpo que se transmuta e que vai além do que se espera de um corpo de mulher, de ser mulher.

Em ambas as imagens há um desafio para a espectadora que se relaciona com essas imagens, com essas mulheres que me/nos encaram.

Quando vejo essas imagens me recordo também dos baobás do livro *O Pequeno Príncipe*, imaginário da minha infância com aquarelas que também me povoam. Parece bobo, mas os baobás em seu pequeno planeta precisam ser arrancados ou dominariam todo o seu território. Os baobás, tão simbólicos, planta tão potente e resistente. Com raízes profundas, tronco largo, galhos fortes que resistem às secas e cheias no continente africano, é abrigo, alimento, é a possibilidade de novos pontos de vista e perspectivas, no topo de seus galhos. Pobre pequeno príncipe que se sentia na necessidade de não ser dominado pela selvageria e força dos baobás. Imagino que, se fosse Rosana Paulino a autora desse livro, os baobás criariam um novo mundo para o pequeno.

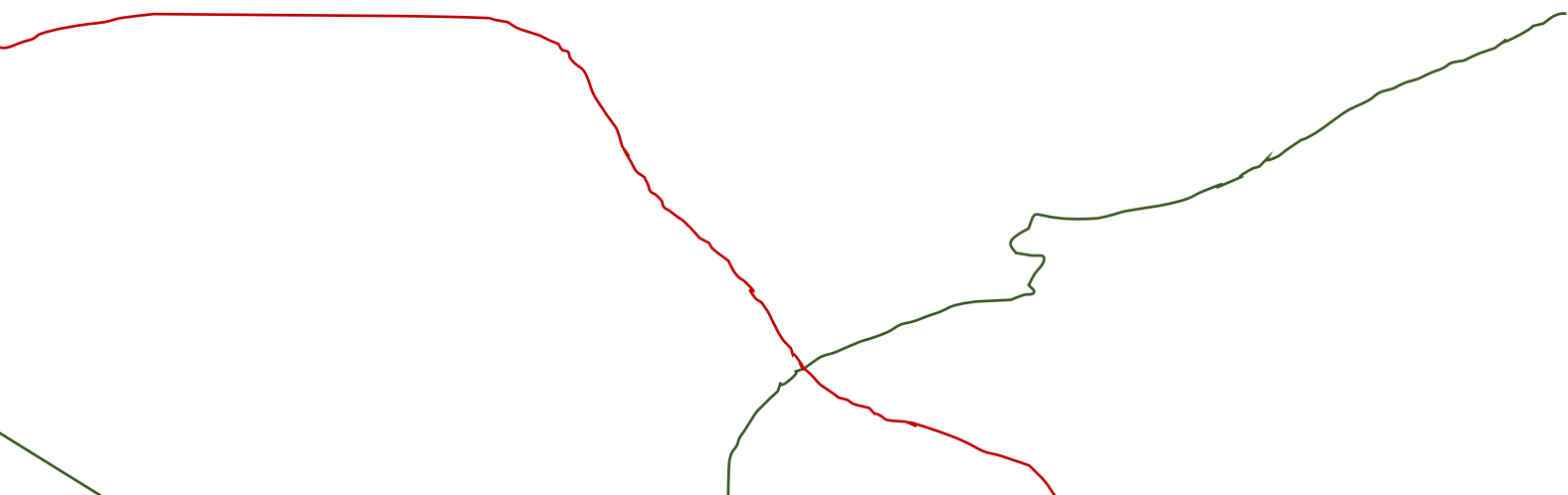
Ao mesmo tempo, no pequeno planeta nasce uma rosa, indefesa, delicada e, também, perigosa. Essa rosa precisa de cuidados, é vaidosa e cheia de vontades. Precisa ser protegida e leva o pequeno a loucuras que cria redomas para protegê-la e foge para não ter que lidar com ela. A rosa ainda é uma simbologia que a mulher carrega atualmente. Ainda ganhamos rosas no dia 8 de março, mas não podemos ser baobás, jatobás, ervas daninhas, búfalas, castoras ou onças.

As mulheres plantas e búfalas de Rosana Paulino carregam em suas imagens a força e resistência da mulher. Do Jatobá que insiste em crescer, florescer e espalhar suas raízes pelos olhos, pernas, braços, vaginas e seios. São imagens que curam por me repovoarem da minha própria possibilidade de existência.

Esse é o trabalho que me move, na produção deste texto. No contexto escolar, trabalhei com turmas de sétimo ano e os livros de artista de Rosana Paulino já foram pistas para as alunas encontrarem a própria ancestralidade e reconhecerem a própria branquitude ou negritude.

A partir de falas da artista incentivei as alunas a reconhecerem a própria história e a construírem seus livros de artista com registros de histórias do próprio cotidiano, mapas genealógicos e criação de imagens com desenhos e colagens que representassem quem elas são.

Senti que a turma, de forma geral, ficou impactada pelas imagens produzidas pela artista e em ouvi-la falar sobre o próprio trabalho a partir de vídeos de Rosana em seu ateliê, foi algo que mexeu com as alunas. A turma seguiu engajada com as descobertas individuais e com a criação de imagens. Reconhecer a própria ancestralidade, conhecer a ancestralidade do outro e poder criar imagens a partir dessa busca foi também uma cura.



### 5.3 América, Sallisa Rosa



Figura 19. Sallisa Rosa, *Exposição América*, MAM, Rio de Janeiro, 2021-2022.

Sou neta de América. A minha vó, mãe de minha mãe, nasceu no dia 12 de outubro, por isso chamaram-lhe América, em honra à data. (12 de outubro é comemorado o dia que Cristóvão Colombo invadiu este continente.) Vovó América é grande tal qual, imensa, continental. Da reza poderosa. Nada mais simbólico do que ela ser acometida pela doença do esquecimento. América esqueceu que seu verdadeiro nome sempre foi Abya Yala. Sou neta de América, herdeira dessas terras, dona. (ROSA, 2022, p. 19).



Figura 20. Sallisa Rosa, *Exposição América*, MAM, Rio de Janeiro, 2021-2022.

Sallisa Rosa é mulher raiz, se faz raiz. A conheci em UMUARAMA, um trabalho de ocupação de um terreno “baldio” anexo ao Museu da Pampulha. Em UMUARAMA, Sallisa cultivou mandioca, criou um espaço para se estar, permanecer na exposição. Eu estava lá e, na abertura da mostra, celebrou com seus parentes e com quem estivesse presente o estar e a presença coletiva ao ocupar um espaço com alimento e afeto.

O lugar da exposição foi espaço vivo, transformado por ela e pelas mãos e corpos de todos que cultivaram essa presença coletiva. Não sei se as mandiocas ainda estão lá, sei que algumas foram colhidas, mas a ocupação da artista permaneceu. Permaneceu enquanto continuou cuidada.

Sallisa é pouco mais velha que eu, nasceu em Goiânia e vive no Rio de Janeiro. É uma artista que pensa o corpo-território, seu corpo barro, o corpo de sua avó, o corpo de américa, Abya Yala. Através das imagens que produz, nas diversas mostras das quais já participou, traça raízes pelos espaços que ocupa e pensa seu corpo/imagem indígena como possibilidade decolonial.

A conheci no espaço tempo UMUARAMA, em colagens de peixeiras com a palavra resistência inscrita, em seu vídeo/instalação oca do futuro, no vídeo em que se faz planta e nas fotografias onde brinca com sua ancestralidade.

Escolhi américa, escolhi pensar américa pelas raízes que a atravessam. A artista, em entrevista, diz já ter sonhado com a mostra. Sonhou que ia colher manivas (mandiocas) e as raízes eram tão grandes e fundas que, ao puxá-las, de repente se encontrava debaixo da terra. Entre as grandes raízes, ela encontrou sua avó, América, e de lá conversaram memórias.

A exposição é como se fosse essa nova paisagem abaixo da terra, entre as raízes, potes de cerâmica moldados para representar os 35 anos de vida da



artista, em cada pote a memória de um de seus anos de vida. Já também entre grandes raízes instaladas na mostra, havia uma urna que se rompeu na queima, a grande urna é América, sua avó, é Abya Yala, como os povos indígenas reconhecem o território da América Latina.

A memória não cabe em um espaço tão delimitado quanto a urna que encerra parte das histórias do território ancestral de avó, da terra que Sallisa caminha, da terra Abya Yala. No espaço expositivo, entre as raízes gigantes, há raízes desenhadas, cada uma com sua forma definida e há impressões de raízes nas paredes.

A raiz é metáfora corpo-território que ultrapassa fronteiras, finca o corpo-planta na terra, faz parte e é a terra que a sustenta. O processo de criação passa por esse pressuposto, pelo tempo da terra, pelo tempo da planta, pelo tempo do corpo da artista, do corpo de sua avó, já abatido pelo esquecimento.

América é mulher, Abya Yala é mulher, Sallisa é mulher que se pensa território, memória, ancestralidade, que move o barro, mas que sabe, que o barro a move também. Senti a necessidade de enraizar, aprendi a enraizar as pessoas porque corpo é território. Quando se arrancam as raízes, o que fica no lugar é um buraco, no buraco peguei a terra para moldar um corpo memória. (ROSA, 2022, p. 20).

O corpo-mulher não aparece em forma desenhada, em pintura aquarela como Rosana Paulino ou em fotografia, como em Castiel Vitorino. O corpo-mulher aqui é território, espaço povoado de memórias, histórias, esquecimentos, dores e regozijos. É planta como em Rosana Paulino, é flor e raiz como em Castiel Vitorino, mas é também terra, é barro, raiz, lugar América, Abya Yala.

O corpo é paisagem. Me interessa pensar esse corpo dimórfico, esse corpo transportado em memória, em metáfora. Memória transformada em barro, corpo

em raiz. As fronteiras se dilatam e, cada vez mais, vejo como já ocupamos, mesmo que sorrateiramente como as ervas daninhas, os espaços que nos foram negados.

Levei o trabalho *América* ao encontro com as nove turmas do nono ano das quais leciono. Como ponto de partida, busquei entender como as turmas compreendiam como seria uma artista indígena urbana e contemporânea. Iniciamos o diálogo a partir dos estereótipos que, por que não dizer, todos nós carregamos ao se pensar a população indígena brasileira.

Novamente, assim como com a escuta da fala de Rosana Paulino para as alunas do sétimo ano, ouvir Sallisa Rosa falar sobre o próprio trabalho foi transformador para as turmas. Ouvi-la e ver seu trabalho abriu possibilidade de novas narrativas e criações na sala de aula.

Tomando como partida a produção dos recipientes que guardam a memória da artista e pela relação do próprio movimento manual do barro com a nossa própria memória de afetos e ancestralidades, propus que as alunas criassem um recipiente a partir das técnicas tradicionais indígenas representando uma memória significativa de suas vidas.

Aliada à produção em cerâmica, criamos um painel com frases ou palavras que representassem essa memória. No painel de três metros de comprimento, um aluno desenhou grandes raízes e, sobre as raízes, cada estudante escreveu sua frase.

Esse é um trabalho ainda em andamento, ainda estamos na produção e será exposto em uma exposição coletiva na escola. Apesar do caos instaurado na sala com 40 estudantes movendo o barro da pintura coletiva, há um mergulho individual no processo. Mergulho em memórias, afetos, no mover do barro ou do



pincel sobre o tecido. Mergulho este que só foi possível através das imagens de Sallisa, de sua voz, de seu corpo raiz e território.

Habitar AMÉRICA com  
orelhinha é MINHA TUDO.  
bem Sophia VEM PARA  
a mesa O NASCIMENTO  
DO MEU IRMÃO O NAS-  
CIMENTO DE MINHA IR-  
MÃ e dia MAIS FELIZ da  
minha vida VIVEM com  
a família A CASA DO  
meu avô ESSA CASA É  
SUA A BOLA DE MAÇA  
dentro DO BOLSO A  
excursão COM A YASMIN  
que no meu CIRCUITO  
cargou VOU ESTAR SEM PRE  
COM VOCÊ PITITICA paulado



Figura 21 - Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2022.

## 6 Mulheres artistas no ensino/aprendizagem de arte

Encontrei-me com essas três vozes, que poderiam ser mil, de mulheres que estão tão perto. Escolhidas não somente por seu diálogo contemporâneo comigo ou pelo afeto com que carrego suas imagens, mas também por entender que o gênero não é único determinante da identidade dessas mulheres, há também a intersecção de raça, etnia, cisgeneridade e contexto social.

As narrativas dessas artistas me atravessam e criam possibilidades para além de mim mesma enquanto mulher cis/branca/classe média, no contexto de ensino/aprendizagem em sala de aula. A partir delas, crio possíveis conexões com a diversidade dos estudantes com os quais me relaciono. As obras não precisam carregar o corpo feminino impregnado nas imagens, mas sim a presença, o rastro do território mulher que existe/resiste também no campo da arte.

Encontrar o rastro da presença da artista mulher, o rastro de sua presença em sala de aula com estudantes e professoras, o rastro delas no meu processo enquanto artista e o possível rastro na experiência com as estudantes faz parte da construção do meu processo metodológico. Um processo em que, a cada etapa do caminho, “catei pistas” para encontrar um resultado. A cada encontro com imagens de determinada artista, inseri pegadas na minha cartografia, agora com pistas por todos os lados.

Com o processo já marcado por Virginia Kastrupp, percebi empiricamente que toda pesquisa é intervenção, é um mergulho, é teoria/prática, é encontro comigo e com a outra, o outro, es outres. De acordo com a autora, toda pesquisa é intervenção e exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência.

Precisei mergulhar na experiência da sala de aula, no fazer, no meu corpo território e no território da relação entre professora/estudantes/artistas. Mergulhei no encontro comigo e tantas outras artistas, de campos tão diversos, e carreguei a docência nesse mergulho. E perguntei muito, muito se o caminho faz sentido. Afinal, como Freire também diz, a cabeça pensa onde os pés pisam, meus pés pisavam nas pistas e nos rastros da experiência vivida. Precisei colocar o corpo para pensar!

Estar acompanhada delas, dessas mulheres artistas, sempre tão perto em sala de aula é potência, sem bandeiras levantadas, com os pés no chão ou nas nuvens. É lugar de brincar, de questionar, de transpor barreiras, de inventar, de experimentar.

Conforme lutamos para entrar no *mainstream* do mundo da arte, precisamos nos sentir empoderadas para proteger a representação da mulher como artista de modo que nunca mais seja desvalorizada. Fundamentalmente, devemos criar o espaço para a intervenção feminista sem entregar nossa preocupação primária, que é a devoção à produção artística, intensa e recompensadora o bastante para ser o caminho que leva à nossa liberdade e à nossa realização. (HOOKS, 1995, p. 242).

bell hooks me convoca não para entrar no *mainstream* do mundo da arte, mas para criar espaço para que as mulheres artistas sejam vistas no contexto da arte e aprendizagem. Ela me convoca ainda mais para que eu, enquanto artista, abrace a minha fera, a minha realização enquanto produzo. Que o cansaço não me interrompa. Percebo que deixar que essas artistas sejam vistas, revistas e interpretadas tem a força de ampliar e aproximar a vida da própria arte.

Não me esqueço de uma experiência de quando fui mediadora no Museu da Pampulha ao fazer uma visita com uma turma de uma Escola Municipal de

Ensino Infantil (EMEI) de Belo Horizonte com crianças em sua maioria negras ou pardas. Eu estava de mãos dadas com uma menina bem pequena e, em um determinado momento, uma escola da rede de ensino privado chegou ao museu. Não havia nenhuma criança negra na turma dessa escola e eu, com meus olhos embaçados pela minha branquitude, não percebi.

Essa criança de 5 ou 6 anos me olha e me pergunta o porquê de não haver nenhuma criança pretinha na outra escola. Eu não soube responder, não com as palavras adequadas para aquela menina. Eu me lembro da pergunta, mas não me lembro da resposta. Certamente não foi uma resposta suficientemente boa.

Faço uso desse exemplo para defender o direito à diferença, o direito a crianças e adolescentes poderem se ver, se estranharem e se reconhecerem no outro. Para além das artistas já vistas, percebo a força de vê-las falar sobre o próprio trabalho, de, em turmas de uma maioria de meninas, elas poderem encontrar mulheres artistas diversas como Castiel Vitorino ou Sallisa Rosa criando e refletindo sobre nosso tempo ou até mesmo de meninos se verem, se estranharem ou se reconhecerem em Paulo Nazareth.

## 6.1 No caminho

O processo da pesquisa é lugar de encontro, encontro com vozes, algumas antes negligenciadas por mim. Ao iniciar a escrita da dissertação, na verdade, ao tentar entrar no mestrado, quase toda a minha bibliografia era composta por teóricos homens. Eu ainda não havia conseguido acesso às vozes necessárias para compor essa tessitura, esse solo rachado que brota. Encontrei algumas pistas, dentre elas bell hooks, Ana Mae, Chimamanda Andichie, Paulo Freire.

Ana Mae Barbosa é uma autora que, apesar de todo o seu percurso enquanto educadora dos processos de ensino e aprendizagem em arte, demorou um pouco para fincar raízes no meu território. Precisei realmente me conectar com sua escrita e seu processo para compreendê-la. Para além do processo dialógico da tão falada Abordagem Triangular, na qual me inspiro enquanto docente, deparei-me com uma organização de textos elaborada por ela chamada *Mulheres não devem se calar: arte, design e educação*. Ana Mae diz sobre o livro: “este é um livro só sobre mulheres, escrito por mulheres e homens” (BARBOSA, 2019, p. 9).

Os artigos, textos e entrevistas presentes no livro celebram o processo de construção artística de mulheres e educadoras nos séculos XIX e XX. De acordo com a autora, antes do século XIX, a maior parte das mulheres que se inseriam no campo das artes tinha seu nome atrelado ou ocultado a partir dos artistas homens.

Ana Mae ainda coloca o quanto foi difícil se reconhecer feminista pelo estigma que o termo carregava/carrega, a autora apesar de se reconhecer dessa forma

negou entre os anos 1950 e 1960 tal afirmação. Enquanto aluna da faculdade de direito, sofreu com o “machismo avassalador” dos colegas e, ainda mais, dos professores.

Em seu artigo “Mulheres: arte, artesanato, *design*”, a autora debate o lugar da artista mulher brasileira, o quanto foi conquistado ao longo do século XXI e o quanto ainda precisamos conquistar. A sua experiência enquanto discente e sua relação de amizade com mulheres artistas foi fundamental para sua percepção e construção do artigo. A autora realiza uma análise do quanto governos democráticos neste século se abrem para uma participação mais ativa das mulheres na sociedade, ao passo que governos ditatoriais insistem em ambientar a mulher como “do lar”. Nesse ponto peço licença para fazer um pulo temporal para 2013 e o quanto a direção do país presente desde esse período dialoga com esse discurso, afinal, a primeira-dama do governo golpista de Temer foi classificada desde o princípio como “bela, recatada e do lar”. À partir desse momento e, em especial entre 2019 e 2022, o lugar das mulheres, assim como das pessoas pretas, indígenas e LGBTQIAP+ foi marginalizado em todo o tempo da (des)governança.

Ana Mae pontua bravamente a falta de história da produção das mulheres brasileiras e o quanto a possível igualdade de produção é descartada por essa ausência de memória. Para além da necessidade do revisionismo histórico, Ana Mae ainda relaciona a falta de representatividade com o grande desafio intercultural do Brasil e a interseccionalidade de raça, gênero e classe social.

Com alegria me deparei com essa coletânea de textos, que me forneceram caminhos para realização deste trabalho. A partir deles, pude compreender ações que já realizei em sala de aula, ganhei também recursos para processos que ainda estão em andamento.



Eu me pergunto, é possível realizar esse revisionismo histórico em sala de aula? Experienciar processos, fruir, contextualizar a partir do processo de mulheres artistas? Encontrei uma pista. Uma experiência, que será citada a seguir, me diz que sim, mesmo no ensino básico.

Recordo-me da análise de um aluno do sétimo ano sobre o livro didático utilizado pela escola. Aqui vou chamá-lo de Pedro. Ao perceber a disparidade de representatividade no livro, Pedro sugeriu que trabalhássemos a partir do conceito de equidade e utilizou a seguinte tirinha para expor suas ideias:

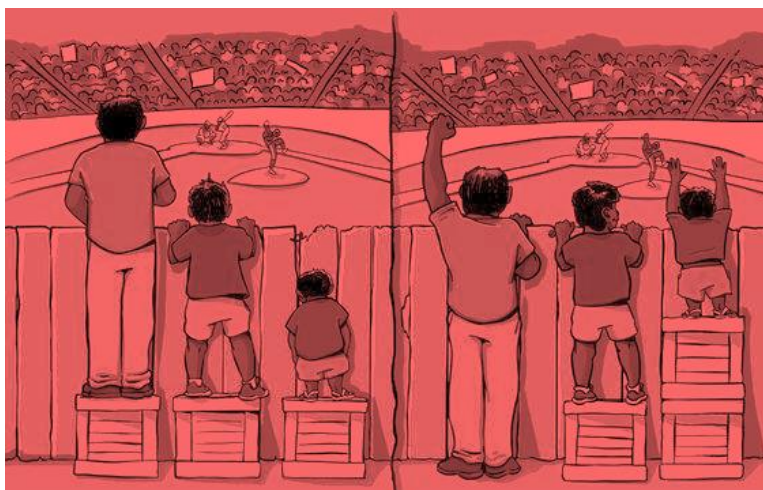


Figura 22. Tirinha. Disponível em:  
<https://jornaldaparaiba.com.br/comunidade/2022/03/08/dia-das-mulheres-saiba-a-diferenca-entre-igualdade-e-equidade>. Acesso em:  
12 set. 2022.

Para Pedro, a construção de nosso conhecimento já está saturada pelas mesmas referências e não adiantaria propor que tivéssemos um mesmo número de mulheres, pessoas pretas ou indígenas como referência no livro utilizado.



Pedro queria um livro com um número maior de artistas que foram invisibilizados ou longo dos séculos.

Não deixo de concordar com Pedro e a turma também ousou fazer coro à sua afirmação. Eu gostaria de ir além, ao observar a imagem utilizada por Pedro, penso que o ideal seria a ausência de muros para o acesso ao conhecimento, à aprendizagem e à fruição em arte. Como ainda temos muitos muros para transpor, muitas raízes para crescer entre as frestas até que todo concreto seja removido, ousou pensar em um processo clandestino de ocupação desses espaços. Como ervas daninhas aos poucos invadindo territórios que não lhe pertencem.



## **6.2 Relato de rachaduras no asfalto: pistas no caminho com alunos do sétimo ano (rede privada de ensino)**

Uma crítica feminista da disciplina da História da Arte é necessária na medida de em que pode romper limitações culturais-ideológicas a fim de revelar vieses e contradições, não somente em relação à questão das mulheres artistas, mas à formulação de questões cruciais da disciplina como um todo. A assim chamada “questão das mulheres”, longe de ser uma subquestão periférica, pode tornar-se catalisadora, potente instrumento intelectual para se esquadrihar as premissas mais básicas e “naturais”, criando um paradigma para outros tipos de questionamentos internos e conexões com paradigmas de outros campos de conhecimento. (NOCHLIN, 1971, p. 2)

Linda Nochlin, em seu texto “Why have there been no great woman artists?”, defende uma crítica feminista da História da Arte como possibilidade catalisadora de criação, questionamento e revisão histórica. O relato apresentado é uma tentativa de compreensão da história da arte a partir de sua revisão, feita por e com adolescentes. Uma crítica feminista e antirracista da própria História da Arte foi iniciada com cinco turmas de adolescentes de 13 anos.

Sétimo ano, 2022, turmas cheias de um retorno de quase dois anos fora da sala de aula. Professoras e professores cansados, alunos sedentos por contato, interação, movimento, mas também cansados, fragilizados. Um retorno de uma pandemia que ainda não acabou, com reflexos físicos e mentais em todos. As pistas relatadas estão, então, contaminadas por esse estar pós-pandêmico, por esse novo normal que, eu mesma, tenho dificuldade em acompanhar.

Esse é um relato de observação e capturas de pistas no processo de ensino e aprendizagem nas aulas de arte. Um recorte a partir de aulas de 50 minutos semanais, um recorte pequeno, quase um retrato 3x4 com informações

suficientes, mas não completas, para se criar uma imagem parcial desse cotidiano.

Nós nos encontramos todas as sextas-feiras e o momento das aulas de arte é esperado, ansiado pela turma. Realizamos os encontros em sala, em espaços abertos da escola ou ainda em uma sala de arte improvisada. A turma do sétimo ano chega mais imatura em suas relações sociais e com uma maior inabilidade de lidar com a diferença. Assim como acontece comigo, parece que o vazio de dois anos de contato fez com que os adolescentes se esquecessem um pouco sobre como é estar junto, em contato. O limite do próprio corpo, do corpo do outro, do que dizer ou como se portar está sendo redesenhado nas salas de aula.

Brincadeiras de cunho racista, homofóbico e misógino estavam comuns no início do ano. Brincadeiras que não são brincadeiras, estar dentro do contexto familiar sem os embates sociais da escola, da diferença e da diversidade parece ter deixado as crianças e adolescentes mais inaptos à convivência. Lembro que esse é um recorte de uma situação bem específica, não pretendo neste trabalho analisar os impactos psicológicos da pandemia nas crianças e nos adolescentes, mas sim apresentar o meu contexto de trabalho.

Com esse recorte em mãos propus um trabalho em grupo a ser realizado pelas turmas. Na escola onde atuo, utilizamos um livro didático para as aulas de arte, já havia feito uma análise do livro quando encontrei uma História de Arte eurocentrada com algumas brechas para artistas contemporâneos brasileiros. Como resposta às ações dos adolescentes, propus uma análise coletiva do livro a ser realizada por eles.

A turma, em grupos, deveria realizar uma contagem dos artistas presentes no livro e subdividi-los em categorias: artistas mulheres brancas, negras e artistas homens brancos ou negros. Não inseri categorias étnicas, de identidade de gênero ou orientação sexual mais diversas, mas indiquei que eles poderiam criar outras categorizações ou observações a partir da análise. Para além da categorização, os grupos deveriam indicar possíveis problemas encontrados a partir da quantificação dos artistas, assim como possíveis soluções para eles. Elaborei a proposta para que pudessem, de forma empírica, se inquietar com presenças ou ausências repetitivas e para juntos, desconstruirmos a ideia de que o poder e conhecimento estão apenas em um lugar.

Como esperado, todos os grupos encontraram uma média de 30 a 40 artistas homens brancos, 5 artistas homens negros, 5 artistas mulheres negras e 8 artistas mulheres brancas. As turmas perceberam, inclusive, que a soma de todas as outras categorias eram inferiores à quantidade de artistas homens brancos. Não havia a presença de artistas indígenas, apesar de alguns artefatos serem apresentados quando a cerâmica foi abordada.

Participaram da pesquisa 150 alunos de 12 e 13 anos, em grupos escolhidos por eles. A maioria chegou à conclusão de que a ausência de pessoas pretas no livro indicava um racismo velado, assim como a disparidade entre homens e mulheres indicava um possível machismo no meio da arte. Muitos grupos ao apresentarem suas considerações disparavam que o livro era racista e machista. Deixei todos se apresentarem sem intervir. Dois grupos justificaram essa disparidade de representatividade por uma questão histórica de falta de acesso de determinados grupos sociais a espaços de conhecimento. Um grupo formado apenas por meninos não encontrou a disparidade entre homens e mulheres e

um grupo formado por meninas optou por não falar sobre essa disparidade por ser um assunto “chato”.

Como solução, as turmas escreveram cartas e mensagens para a editora do livro mostrando o quanto estavam insatisfeitas com a curadoria realizada trazendo como possibilidade a inserção de uma maior representatividade de artistas na publicação. Um dos grupos questionou que o ideal seria uma maior equidade, termo conceituado por eles. Para esse grupo, o ideal seria que o próximo livro tivesse uma maioria de pessoas pretas, mulheres e grupos étnicos entre os artistas representados. Houve também uma maioria de grupos que pediu que as aulas tivessem como referência artistas que não estão presentes no livro, nesse caso mulheres, indígenas e pessoas pretas se dispendo a fazer pesquisas para complementar os estudos. As alunas puderam descobrir, empiricamente, o que seria a interseccionalidade, o quanto marcadores sociais como gênero e raça alteram a forma como indivíduos se colocam e são reconhecidos na sociedade.

Essa ação, para além de um reconhecimento histórico e de uma análise de representatividade na arte, foi uma tentativa de compreensão das situações de racismo e misoginia no cotidiano escolar.

Finalizei esse grupo de aulas com uma roda de conversa contextualizando a construção da História de Arte ocidental e traçando, de forma cuidadosa, a necessidade de se recontar e refazer a história a partir de outros pontos de vista. Busquei trabalhar a partir da abundância e não da ausência histórica encontrada no livro. Determinamos, de forma coletiva, que deveríamos olhar para o passado através das lentes do presente. A professora ganhou um trabalho extra, sempre levar outras vozes para dialogar com o conteúdo e as propostas do livro didático.

Chimamanda Adichie, em *O perigo de uma história única*, reflete que ter conhecido/descoberto a literatura africana a salvou. A salvou de ter uma única história sobre o que eram os livros. As palavras de escritoras nigerianas a salvaram das mesmas palavras contadas e recontadas nos livros ingleses que consumia. Como a fala de Rosana Paulino, que reflete como as imagens curam imagens, descobrir pares pode nos salvar de conhecer sempre apenas um lado da história e, talvez, de não conhecermos a nossa própria história.

Todo o processo de pesquisa se deu em diálogo dialogou com a estrutura criada para essa série de aulas, como pistas necessárias para eu me aproximar de possíveis respostas, ou melhor, diálogos com minha pergunta.

Essa ação foi uma pista estrutural que me ajudou a encontrar alguns caminhos, não respostas para a construção deste retrato quase 3x4 de minha vivência com o ensino e a aprendizagem em arte. Para além da análise numérica, da roda de conversa e das soluções criadas pelas turmas, sei que esse é um processo contínuo, que me levará a encontrar outras pistas e novas possibilidades de construção de conhecimento. Enquanto professora, fui desafiada pelas alunas a reavaliar a narrativa criada pelo livro – desigual nas questões de gênero e raça – para que elas possam se ver, se reconhecer e encontrar novas possibilidades de criação.

Dou as mãos para bell hooks e vejo que não estou sozinha. A autora em seu texto “Abraçar a mudança” finaliza com uma chamada para que nós educadoras nos relacionemos com a complexidade da diversidade e da diferença encontrada dentro da sala de aula. Para isso, é necessário derrubar obstáculos, quebrar muros e reaprender novas formas de conhecer.

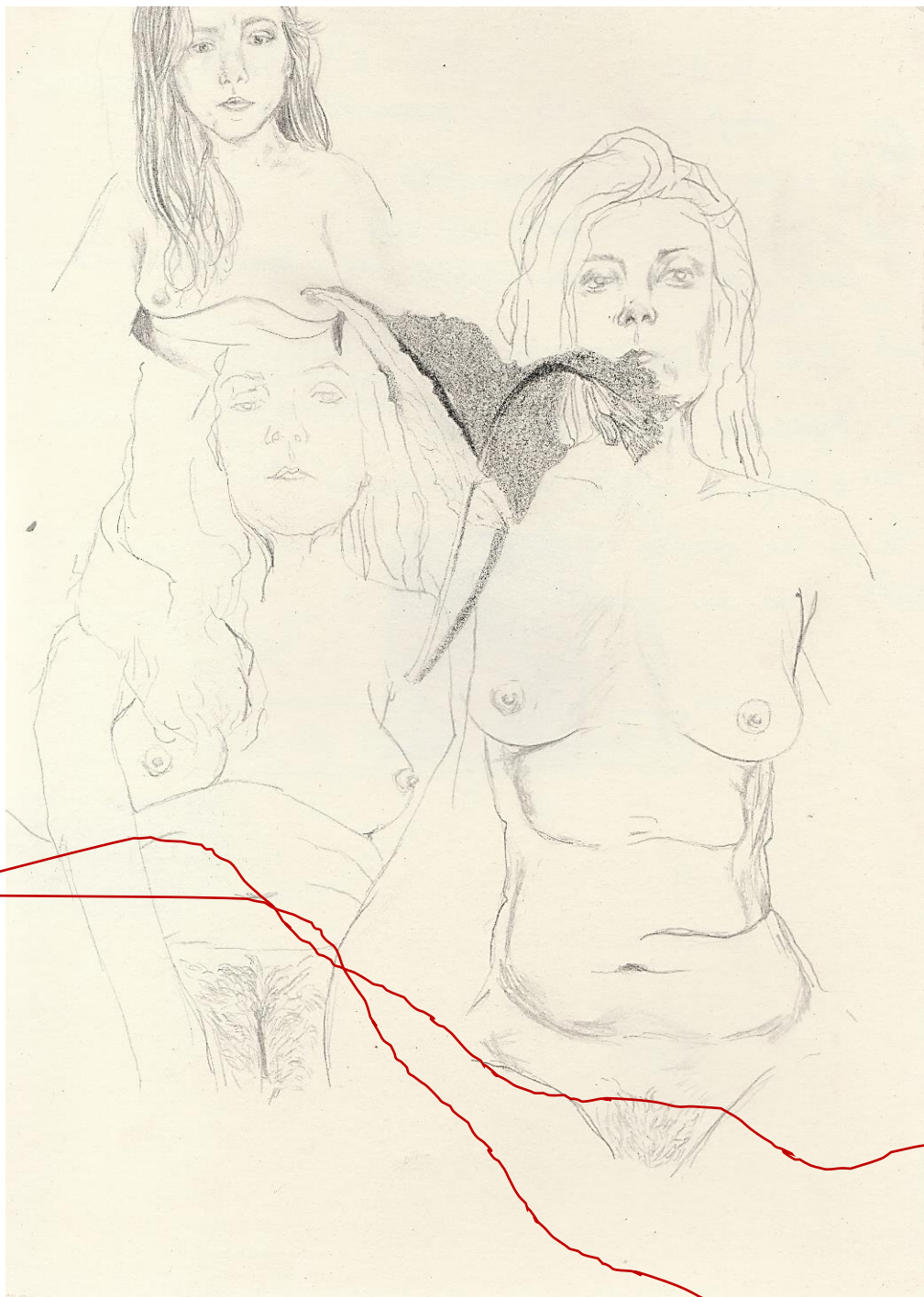


Figura 24. Desenho produzido em livro de artista produzido ao longo da escrita da pesquisa, 2021.



## 7 Considerações finais

### **bell hooks – um encontro sobre gênero, raça, educação e ser artista mulher**

Tempo, bell hooks é raiz profunda, forte, como as manivas de Sallisa Rosa, é raiz que corta fronteira, cresceu rápido, com formas e cores que dialogam comigo. É amiga de Freire, é sabida que o tempo pode ser tanto amigo quanto inimigo, muitas vezes inimigo da mulher artista. Conversa com os escritos de Ana Mae quanto à inserção da mulher artista ao longo dos séculos, mas ainda mais quando escreve sobre educação, sobre a necessidade de fruir e de transgredir o que nos foi posto.

Como Paulo Freire, hooks escreve com boniteza sobre as asperezas que viveu enquanto mulher preta. Fala de si para falar também do todo e da necessidade de transformar o ambiente do ensino e da aprendizagem. Ela me convoca e diz:

Todos nós, na academia e na cultura como um todo, somos chamados a renovar nossa mente para transformar as instituições educacionais – e a sociedade – de tal modo que nossa maneira de viver, ensinar e trabalhar possa refletir nossa alegria diante da diversidade cultural, nossa paixão pela justiça e nosso amor pela liberdade. (HOOKS, 2017, p. 50).

bell hooks, em seu texto “Artistas mulheres: processo criativo”, reafirma o quanto a relação das mulheres com o tempo é uma questão particular a ser trabalhada. Para a autora, é necessário tempo de contemplação, de ócio, é preciso o vazio

para se pensar e criar arte. Não deixo de concordar com hooks, é preciso de respiro para se criar.

Ao mesmo tempo, o mundo me cobra o levantar cedo, as contas no final do mês, as 40 crianças ou adolescentes em sala de aula, o sábado letivo, o planejamento, as reuniões sem fim, a luta política cotidiana, a pandemia, o trânsito... é tanto! bell hooks afirma que, sobretudo para as mulheres, o ócio e a contemplação para criar nos é negado, pois precisamos estar em um contínuo movimento para a produção prática da vida. O tempo é um privilégio. Abro e finalizo com ela, que me acompanhou ao longo de toda a escrita com suas palavras.

A arte, assim como a vida, em Ailton Krenak, não é útil (e que bom). Entretanto, ao olhar do mundo, não resta espaço para as inutilidades, é preciso fazer escolhas. Me lembro também do conto “O fio das missangas”, de Mia Couto. No conto, uma aranha produz teias pelo simples fato de tecê-las, de criar. A aranha é, então, transmutada em humana, por possuir hábitos inadequados aos animais. Pobre aranha/humana, quando se faz gente descobre que os improdutivos afazeres da arte já não têm espaço de existência no mundo dos humanos.

Apesar da docência ser um espaço de alimento e estudo, ela também é exaustão e afastamento da prática artística. O desafio, como no começo do texto, é o caminhar na corda bamba do abismo. Reconhecer como os campos estudados, arte, vida, docência e discência se entrelaçam.

Acompanhada da professora doutora Juliana Gouthier pude atuar no estágio docência na disciplina A Mulher, o Corpo e o Barro - Experimentações e partilhas poéticas. No semestre em que acompanhei a turma pude experienciar todos os campos citados no parágrafo anterior.

Me reconectei com o meu fazer enquanto artista, com a mulher que sou, me vi aluna e professora. Estive em um abismo com uma teia de cordas bambas, como a aranha de Mia Couto. A troca entre alunas, professora e eu era realmente um lugar de encontro e contato. As teias se cruzavam, na verdade, tecíamos juntas. Dessa forma o aviso não era muito ameaçador, podíamos transitar e ser sem pudores com as palavras, gestos, com o corpo e com as imagens que criamos juntas. Acho que nunca esperei tempo pelas segundas de manhã, ainda que vividas em tempos de aulas remotas.

O estágio docência foi uma vivência de entrelaçamentos profundos que contornaram também esse texto, meu fazer enquanto artista e meu processo de pesquisa.

Cusicanqui reitera que o feminismo deve acontecer com os pés nos chãos, no cotidiano e nos espaços que o nosso corpo habita. Habito a escola, meu corpo, a academia. Vejo-me entrelaçada, atravessada por campos de diferentes fronteiras que se invadem e se contaminam. Assim como as linhas que atravessam e costuram todo este texto, elas me compõem e amarram, desamarram, criam e desatam nós na tessitura da composição textual e visual. São as linhas de costura de minha avó, o bordado de minha irmã, as marcas no meu corpo ao longo desses dois anos. São as linhas que costuram a interseccionalidade à colonialidade, a narrativa de mim mesma com a vivência na escola, o embate político que é produzir, pensar e lecionar no ensino básico a partir da perspectiva do feminismo decolonial e o respiro que é, também, caminhar nessa cartografia.

Com hooks, questiono a minha relação com o tempo, assim como a relação das mulheres artistas e entrelaço produção, ócio e trabalho. Modos de existir. Reconheço no caminho que o feminismo decolonial me ensina a ser livre e crítica

e, sobretudo, aprendo (um pouquinho todos os dias) a não sentir culpa com o meu ócio e o meu desejo de criar.

También implica desaprender para liberar, en el sentido en que al tiempo que se fomenta la capacidad crítica, se construyen condiciones para pensar y crear alternativas y estrategias, para consolidar y construir en el andar esos otros mundos no opresivos. En este sentido, la crítica que habilita una pedagogía decolonial es constructiva, permite hacer desde el proponer. Se conoce para transformar, y se hace en conexión directa con la realidad, con los contextos inmediatos de las personas que conforman la comunidad evitando caer en las clásicas formas occidentales de diferenciación y clasificación social. Se parte de la posibilidad de construir colectivamente desde el trueque de saberes y sabidurías que implica reconocer que todas y todos somos sabedores y productores de conocimiento. (Espinosa, Gómez, Lugones, Karina Ochoa *apud* WALSH, 2017, p. 410.).

O texto das autoras Espinosa, Gómes, Lugones e Karina Ochoa me conecta profundamente com essa possibilidade de existência. Assim como me questiono e caminho, ainda que com medo, nos meus territórios cotidianos, essa prática possibilita que as crianças e adolescentes para os quais leciono também questionem e produzam conhecimento. Cada qual da sua forma, seja pelo brincar, pela produção de um artefato em cerâmica ou pelo reconhecimento de alguma memória significativa.

Questionamos, criamos e reconhecemos que podemos ser “sabedores e produtores de conhecimento”.

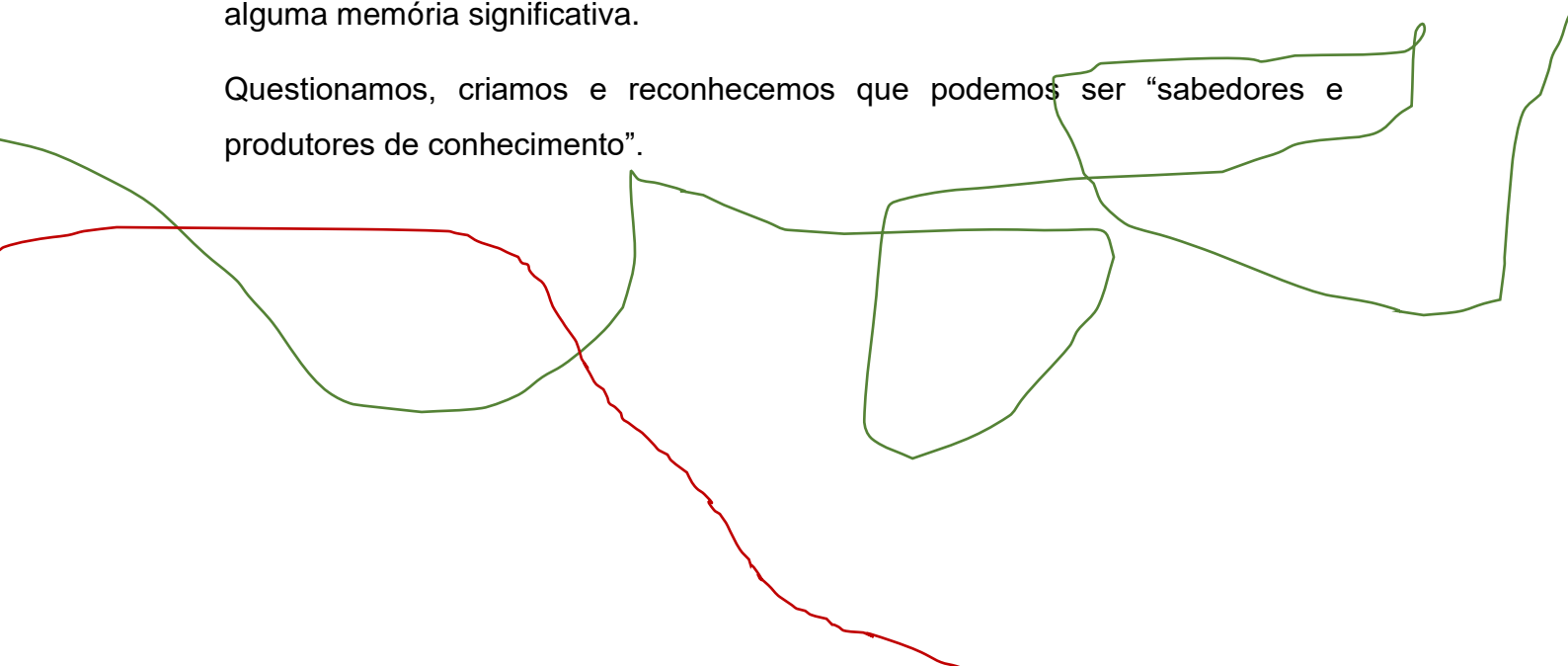




Figura 25 - Erva daninha, 2020.

## 7. 1 Interseções ou confluências

Interseção, de acordo com o dicionário Oxford, é “encontro de duas linhas ou de dois planos que se cortam; cruzamento”. Enquanto confluência é direção para um mesmo ponto; convergência.

Ainda não sei se caminho para uma mesma direção, tenho certeza de que estou atravessada por diversas linhas que se encontram e se distanciam em diferentes pontos. Enquanto escrevo me questiono o quanto essa proposta faz ou não sentido. Na vivência cotidiana, sinto que o encontro com as artistas na minha vida e em sala de aula são pulsão de vida para mim e para as 25 turmas que leciono atualmente. A longo prazo? Eu não sei, mas sinto que me povoar e povoar o mundo que habito com as vozes de mulheres que criam e pensam o mundo pode ser uma possibilidade de recolonizarmos com nossas vozes, de ampliar subjetividades.

Sallisa Rosa diz sobre o seu trabalho *América* que a terra tem memória, ao moldar o barro ela está reprogramando a terra com suas memórias, escolhi reprogramar meu corpo e a proposta de ensino e aprendizagem em arte com imagens e memórias de mulheres artistas.

Deixo um ponto solto, ainda sensível para mim, enquanto docente do ensino básico da rede privada de ensino. Reconheço-me enquanto uma pessoa *queer* e bissexual, o meu corpo fala e esconde. Enquanto escrevia esta dissertação, duas alunas me perguntaram se sou bissexual ou “sapatão”. Neguei. Acho que essa resposta ainda vai me perseguir por muitos anos, ainda não há espaço para falar sobre “essa” diferença abertamente dentro das escolas, ainda não há espaço para minha existência integral, sobretudo nos tempos atuais.

Espero não ter que negar mais, não mais. Essa é uma linha solta, espaço aberto para mais perguntas, mais encontros, mais interseções.

Me dissolvo em palavras, imagens, concreto quebrado por raízes, ervas daninhas no meu quintal, vozes de crianças no recreio e celulares ligados embaixo das carteiras.

Me dissolvo em terra, em sangue, água, desenho, aquarela sobre o papel, tinta sobre tela.

Me dissolvo na esperança de existir, no encontro com outras, outres e até outros.

Me dissolvo no meu corpo colonizado, decolonizado, recolonizado.

Me dissolvo atenta, em contato.

Me dissolvo em interseções.

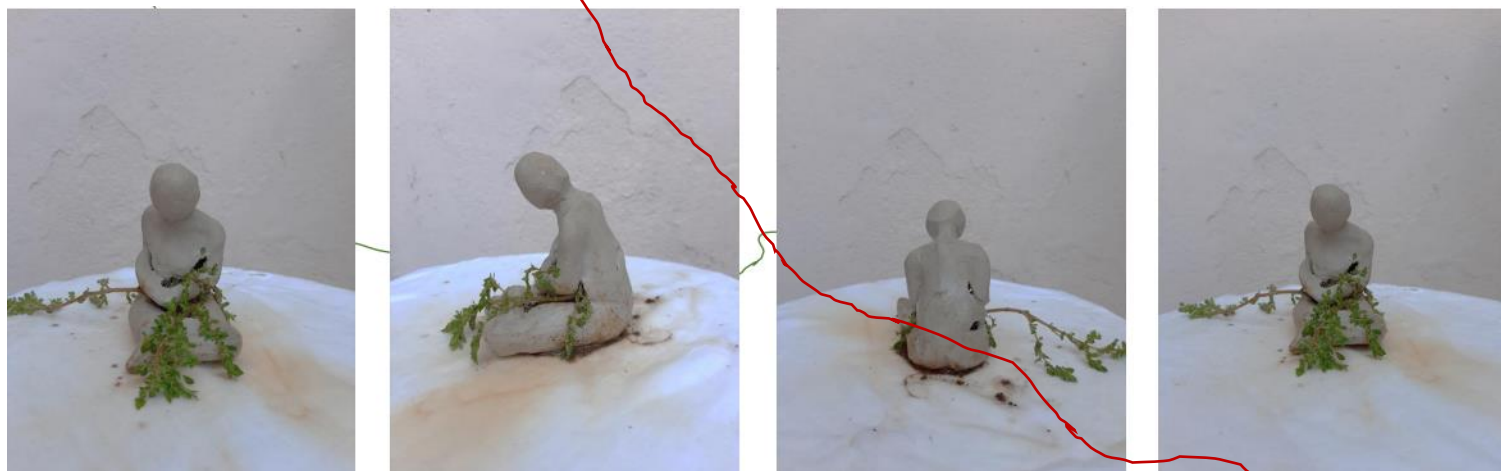


Figura 26 - Erva daninha, 2020. Trabalho produzido ao longo do processo estágio docência.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Júlia Romeu. 1.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- ALCÂNTARA, C. N. O Decolonial na pesquisa em artes no Brasil. **SciELO em Perspectiva: Humanas**, 2018. Disponível em: [https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/#.Yx\\_DgXbMLIU](https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/#.Yx_DgXbMLIU). Acesso em: 28 jul. 2020.
- AHMED, Sarah; **Viver uma vida feminista** Edição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- BRYAN-WILSON, Julia; LEME, Mariana; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.
- BUENO, Winnie; **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras; 1ª edição, 2016.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** – 1ª ed. – Buenos Aires: Tinta Limón: Tinta Limón, 2010.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.



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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GLISSAN, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**: / Édouard Glissant: tradução de Emilse do Carmo. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, bell. **Artistas mulheres: o processo criativo** [1995]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). Histórias das mulheres, histórias feministas: Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 236-243.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade** / bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. / tradução de Jamille Pinheiro. Cipolla. - São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KOLB-BERNARDES, Rosvita; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Modos de falar de si: adimensão estética nas narrativas autobiográficas. **Pro-Posições**, v.26,

n. 1, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: editora Companhia das Letras, 2020.

LUGONES, María. “**Colonialidade e Gênero**” in *Pensamento feminista hoje: conceitos fundamentais*, org. *Heloísa Buarque de Hollanda* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 49 – 81.

MACEDO, Juliana Gouthier. **Identidades forjadas de branco**: ensino de arte e interculturalidade. 2013. Tese (Doutorado) – Arte e Tecnologia da Imagem, UFMG, 2013.

MACHADO, Débora; COSTA, M. L. W; DUTRA, Delia. Outras Epistemologias para os Estudos de Gênero: feminismos, interseccionalidade e divisão sexual do trabalho em debate a partir da América Latina. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**. N. 2018 ISSN: 1984-1639, v. 12, n. 3, p. 229-248, dez./2005.

MAE BARBOSA, Ana, AMARAL, Vitória (org.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação** – São Paulo: Cortez, 2019.

MARTIN, Nastassja. **Escute as Feras**. São Paulo: Editora 34, 2021.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no Great Women Artists?**. In: Thomas B. Hess e Elizabeth C. Baker (eds), *Art and Sexual Politics*. Nova York: Collier, 1971, p.2.

PORTO – GONÇALVES, Carlos Walter. **Abya Ayala**. Enciclopédia Latinoamericana, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acesso em: 15/09/2022.

PAULINO, Rosana. **Búfala e a Senhora das plantas**. São Paulo: Family Editions, 2019.

PAULINO, Rosana. **Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem.** [Entrevista concedida a Anna Ortega]. Jornal da Universidade UFRGS, 2021.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia.** Novos Rumos. Ano 17. n. 37, 2002.

RUFINO, Luis. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

ROSA, Sallisa. **America** [recurso eletrônico] / Beatriz Lemos ; Erika Palomino (org.) – Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. 7.900 KB. ; PDF. – (Supernova).

Szyborska, Wisława, 1923-2012. **Para o meu coração num domingo /** Wisława Szyborska; seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien e Gabriel Borowski — 1ª- ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WALSH, Catherine. Pedagogías Decoloniales. **Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir. Serie Pensamiento Decolonial.** p. 403 – 419) Editora Abya-Yala. Equador, 2017.

