

*costuras
insurgentes
contra o patriarado*

Moda
Artes
Design



Org.
Ana Cleia Christovam Hoffman
Ana Maria Nogueira Duran
Martha Giudice Narvaz

Associação Pró-Ensino Superior em Novo Hamburgo - Aspeur
Universidade Feevale

Costuras insurgentes contra o patriarcado: Moda, Artes e Design

Org.

Ana Cleia Christovam Hoffman

Ana Maria Noguera Duran

Martha Giudice Narvaz



Novo Hamburgo | Rio Grande do Sul | Brasil
2026

Presidente da Aspeur

- Marcelo Clark Alves

Reitor da Universidade Feevale

- José Paulo da Rosa

Pró-Reitora de Ensino

- Maria Cristina Bohnenberger

**Pró-Reitor de Pesquisa,
Pós-Graduação e Extensão**

- Fernando Rosado Spilki

**Diretor do Instituto de
Ciências Humanas e Sociais - ICHS**

- Cássio Schneider Bemvenuti

**Diretor do Instituto de Ciências
Criativas e Tecnológicas - ICCT**

- Edvar Bergmann Araujo

**Diretora do Instituto de
Ciências da Saúde - ICS**

- Caren Mello Guimarães

**Diretora de Relações
Internacionais e Institucionais**

- Paula Casari Cundari

Diretora de Inovação

- Manuela Bruxel

Diretora de Marketing e Relacionamento

- Claudia Maria Beretta

Diretora de Educação a Distância

- Isabel Cristina Cezar da Rosa

Editora Feevale

- Eduarda Camilly Candido (Revisão textual)
- Mauricio Barth (Coordenação)
- Tífani Müller Schons (Design editorial)

Capa e ilustrações internas

- Aline Daka

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C842

Costuras insurgentes contra o patriarcado [recurso eletrônico]: moda, artes e design / organização [de] Ana Cleia Christovam Hoffman, Ana Maria Nogueira Duran, Martha Giudice Narvaz. – Novo Hamburgo: FAPERGS; Ed. da Feevale, 2026.

387 p.: PDF; 19,2 MB.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISBN 978-65-86341-44-7.

1. Moda. 2. Design. 3. Arte. I. Hoffman, Ana Cleia Christovam, org. II. Duran, Ana Maria Nogueira, org. III. Narvaz, Martha Giudice, org. IV. Título.

CDU 687

CDD 687

Bibliotecária responsável

Leocádia Staudt Ramisch CRB10/2981

© Editora Feevale - TODOS OS DIREITOS RESERVADOS - É proibida a reprodução total ou parcial de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos do autor (Lei n.º 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Universidade Feevale

Câmpus I: Av. Dr. Maurício Cardoso, 510 - CEP 93510-235 - B. Hamburgo Velho - Novo Hamburgo/RS

Câmpus II: ERS 239, 2755 - CEP 93525-075 - B. Vila Nova - Novo Hamburgo/RS

Câmpus III: Av. Edgar Hoffmeister, 500 - CEP 93700-000 - Zona Industrial Norte - Campo Bom/RS

Homepage: www.feevale.br

Conselho Editorial

Ana Godinho Gil (Universidade de Nova Lisboa -
Instituto de Filosofia)

Laura Marcela Ribero Rueda (Universidade Feevale)

Luciana Borre Nunes (UFPE)

Maria Claudia Bonadio (UFJF)

Marilda Oliveira de Oliveira (UFSM)

Monica Grau (Universidade Oberta de Catalunya)

Morena Cristina Europa Rizzo (Università degli studi
di Palermo)

Rachel Palmen (Universidade Oberta de Catalunya)

Telia Negrão (UFRGS)



SUMÁRIO

8

TERRITÓRIOS DE (R)EXISTÊNCIA E FUNDAMENTOS ÉTICO-ESTÉTICOS

Ana Cleia Christovam Hoffman

10

APRESENTAÇÃO

*Ana Cleia Christovam Hoffman, Ana Maria Nogueira Duran
e Martha Giudice Narvaz*

PARTE I: MODA, SABERES TÊXTEIS E CULTURA MATERIAL

21

NARRATIVAS COMPARTILHADAS: COSTURAS, ESCOLA E MEMÓRIAS

Mara Rúbia Sant'Anna e Beatriz Monteiro

51

O AVESSO DA SUPERFÍCIE: TRABALHO FEMININO E APAGAMENTO TÊXTIL NA MODA

Fabília dos Santos Figueiró

73

TECIDOS DE INSURGÊNCIA DECOLONIAL E ANTIPATRIARCAL: MULHERES INDÍGENAS, SABERES TÊXTEIS E REAFIRMAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Ana Maria Nogueira Duran

89

C-ART-A: POR QUE INVENTAMOS MODA?
UM GOSTO PELA VARIAÇÃO

*Anna Amélia de Faria, Débora Balzan Fleck,
Graziele Ramos Schweig e Paola Zordan*

103

HÁ DIVERSIDADE NO ENSINO DE MODA NO BRASIL?
GÊNERO, SEXUALIDADE E RAÇA NA PERCEPÇÃO DE
ESTUDANTES E EX-ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO EM
MODA

Natalia Rosa Epaminondas e Jamilie Santos de Souza

**PARTE II: HISTORIOGRAFIA DA ARTE, DESIGN
E EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS**

129

DESAZER A FORMA: PATRIARCADO, ESTÉTICA DO
PODER E CRÍTICAS FEMINISTAS

*Martha Giudice Narvaz, Ana Maria Noguera Duran
e Ana Cleia Christovam Hoffman*

149

FEMINISMO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
BRASILEIRA: UMA PRIMAVERA TARDIA

Daniela Pinheiro Machado Kern

161

DESIGN E FEMINISMO: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO
SOBRE AS PERCEPÇÕES DAS DESIGNERS ACERCA
DAS DESIGUALDADES DE GÊNERO NO MERCADO DE
TRABALHO

Jullia Andrade Soares e Lauren Arrussul Carús

185

TRAJETÓRIAS INVISÍVEIS: MULHERES QUE ENSINAM
DESIGN NO AMAZONAS

Larissa Albuquerque de Alencar

201

PAULA REGO: SUBJETIVIDADE, O GROTESCO E A
TRAMA CONTRA O PATRIARCADO

Patrícia Spindler e Ana Cleia Christovam Hoffman

PARTE III: CORPO, PERFORMANCE,
IMAGEM E CONTRACULTURA

221

CORPO COMO RESISTÊNCIA: A PORTA-BANDEIRA
NEGRA NO CARNAVAL DE PORTO ALEGRE - RS

Eliane da Rosa e Ana Cleia Christovam Hoffmann

237

NOTAS SOBRE POLÍTICAS-ESTÉTICAS NO CORPO
FEMININO: ENTRE PERFORMANCES COMO ARTE DE
RESISTÊNCIA E O CORPO MIDIÁTICO-INSTITUÍDO

Ana Carolina Acom e Geraldine Regino Castro

259

VIOLÊNCIAS E INSCRIÇÕES CULTURAIS:
PERFORMANCE-INSTALAÇÃO QUERELA DE MULHERES
E O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA

Ana Hoffman

285

SER MULHER NO PUNK É COMO SER MULHER
EM QUALQUER LUGAR: ESTÉTICA, LOUCURA E
RESISTÊNCIA NO RIOT GRRRL

Muriel Rodrigues de Freitas e Yasmin D'Ávila

PARTE IV: EDUCAÇÃO INSURGENTE, INFÂNCIAS E PRÁTICAS SOCIAIS DE RESISTÊNCIA

303

MODOS INSURGENTES DE EDUCAR CONTRA O
PATRIARCADO: OFICINAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS NA
EDUCAÇÃO PRISIONAL

Carla Rosângela Jacinto e Martha Giudice Narvaz

321

LEVANDO AS MENINAS MARGINAIS PARA VER A
GRANDE ARTE: PERFORMATIVIDADE EM REDE COMO
RESISTÊNCIA DA FORMAÇÃO E DA PESQUISA EM
ARTES VISUAIS

Aline Deorristt

341

LITERATURA ANTIPRINCESAS NAS INSURGÊNCIAS
CONTRA O PATRIARCADO

Jéssica da Silva Oliveira e Martha Giudice Narvaz

359

O JOGO DA MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
CORPO, ATENÇÃO E APRENDIZAGEM NO ENCONTRO
COM MULHERES NA ARTE E NA MODA

*Lorena Toniolo, Jessica Zaikowski Apaulaza, Ana Cleia Christovam
Hoffman, Vanusca Dalosto Jahno e Denise Blanco Sant'Anna*

377

SOBRE AS AUTORAS

TERRITÓRIOS DE (R)EXISTÊNCIA E FUNDAMENTOS ÉTICO-ESTÉTICOS

Adimensãopolíticaeético-estéticadaroupaconstituiuma das abordagens centrais do projeto *Territórios de (r)existências: corpo, arte e moda - potências moleculares*, iniciado em 2022, que investiga processos de subjetivação feminina e micropolíticas do corpo na relação entre arte e moda. Desenvolvida nos contextos do Presídio Feminino Madre Pelletier e do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, por meio de oficinas, a pesquisa insere-se em espaços historicamente configurados como dispositivos de poder, nos termos de Michel Foucault, nos quais operam tecnologias de controle, normalização e produção de subjetividades. É precisamente no interior dessas relações de poder que a investigação se posiciona como movimento de inflexão: as práticas têxteis, os processos criativos e as experiências sensíveis acionadas nas oficinas operam como contra-dispositivos de subjetivação, ao instaurarem deslocamentos nos modos hegemônicos de ver, sentir e narrar o corpo feminino.

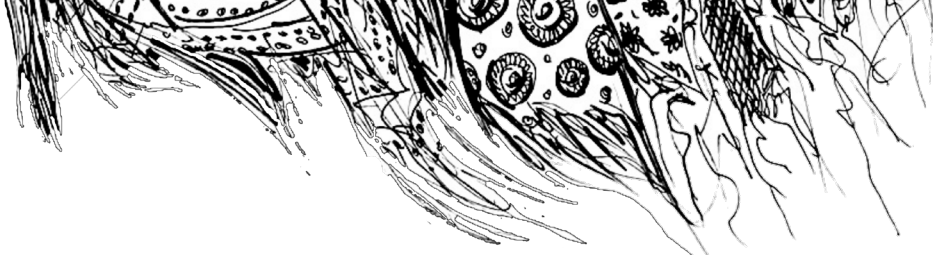
Ao mobilizar a roupa como linguagem e superfície de inscrição da cultura, o projeto ativa outras possibilidades de existência, tensionando regimes normativos que atravessam gênero, classe e raça. Nesse percurso, juntamente com as bolsistas do projeto, foi criado o jogo da memória *Mulheres na Arte e na Moda*, concebido como dispositivo de mediação cultural no contexto escolar. Inserido no campo relacional entre moda, arte e educação, o projeto parte da compreensão desses domínios como instâncias produtoras de sentido e de subjetividade. Em consonância com a Lei nº 14.986/2024, que

altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) ao incluir perspectivas femininas nos currículos escolares, a pesquisa orienta-se pela construção de práticas educativas críticas e inclusivas (Brasil, 2024)

A partir dessas experiências, a investigação expandiu-se para o contexto escolar por meio do projeto *Moda na Escola e suas Manifestações Culturais*, implementado em 2025 com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Novo Hamburgo (SMED). A pesquisa também vem se desdobrando por meio de redes de cooperação acadêmica e de internacionalização, em diálogo com as professoras e pesquisadoras Martha Narvaz Giudice (UERGS) e Ana Maria Noguera Duran (Universitat Oberta de Catalunya).

O projeto alinha-se ainda aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, especialmente ao ODS 5, voltado à igualdade de gênero, e ao ODS 12, relativo ao consumo e à produção responsáveis, ao promover reflexões críticas sobre os modos de produção, circulação e valorização da moda. Desta trama, este livro digital emerge como um tecido de múltiplas colaborações e autorias distribuídas de norte a sul do país. Compreender arte, moda e o design como campos políticos e educativos implica reconhecê-las como territórios de disputa, capazes de produzir subjetividades e de intervir criticamente nos contextos em que se inscrevem. Entre dispositivo e contra-dispositivo, a pesquisa afirma a potência da arte, da moda e da educação como práticas de (r)existência.

Ana Cleia Christovam Hoffman



Apresentação

Este livro nasce de um gesto coletivo de reunir vozes de norte a sul do Brasil que insistem em nomear o que o patriarcado prefere manter em silêncio. São artistas, pesquisadoras, professoras e pensadoras que, a partir de campos tão distintos quanto a moda, o design, a historiografia da arte, a performance, a educação prisional e a literatura infantil, convergem para um mesmo projeto ético-político-estético e epistêmico: tornar visível o que foi sistematicamente apagado e produzir fissuras nas estruturas que sustentam as desigualdades de gênero, raça e classe produzidas pelo patriarcado. Os textos aqui reunidos não se limitam a descrever opressões; propõem insurgências. Tecem, no sentido mais literal e metafórico do termo, outras formas de existir, criar e transformar o mundo.

Na primeira parte, intitulada *Moda, Saberes Têxteis e Cultura Material*, a pesquisa de Mara Rubia Sant'Anna e Beatriz Monteiro investiga a trajetória das Escolas Profissionais Femininas em Santa Catarina, destacando seu papel ambivalente na formação de mulheres ao longo do século XX. A partir de pesquisa documental, entrevistas e práticas de memória, as autoras analisam como essas instituições, ao mesmo tempo em que reproduzem estruturas de gênero e projetos políticos de educação, também operam como espaços de produção de saberes, experiências e possíveis processos de emancipação feminina. A marginalização epistêmica é também explorada, na sequência, por Fabrícia

dos Santos Figueiró, que propõe uma leitura crítica da moda a partir do “avesso da superfície”, de modo a evidenciar o apagamento histórico dos saberes têxteis e das práticas manuais associadas ao trabalho feminino. Ao articular o conceito de apagamento têxtil com perspectivas feministas, a autora analisa como bordados, rendas e outras operações de superfície, frequentemente invisibilizados, constituem formas de pensamento material, autoria e resistência, tensionando as hierarquias que estruturam o campo da moda.

Na continuidade dessa discussão, Ana Maria Noguera Duran investiga os saberes têxteis de mulheres Yawanawá, Ashaninka e Shanenawa, compreendendo a tecelagem como prática de insurgência decolonial e antipatriarcal. Ao conceber os tecidos como sistemas vivos de conhecimento, a autora evidencia como corpo, território, ancestralidade e comunidade se entrelaçam em uma ontologia relacional, na qual o ato de tecer opera como pedagogia, memória e estratégia de resistência frente às violências coloniais. Na sequência, Anna Amélia de Faria, Débora Balzan Fleck, Grazielle Ramos Schweig e Paola Zordan apresentam uma carta aberta, escrita coletivamente, em cuja tessitura encontram-se articuladas experiências e reflexões nos campos da antropologia, das artes visuais e da psicanálise. Ao tensionarem as normatividades que atravessam corpos, roupas e modos de vida, as autoras compõem uma narrativa polifônica que transita entre o acadêmico e o cotidiano, afirmando a invenção como gesto de resistência e criação frente às padronizações institucionais.

Para encerrar a primeira parte, Natalia Rosa Epaminondas e Jamilie Santos de Souza realizam um levantamento sobre a percepção de estudantes de moda

acerca da diversidade racial, de gênero e de sexualidade e do ensino sobre essas diversidades nas graduações de moda no Brasil. Com base em dados coletados por meio de questionário, as autoras evidenciam lacunas significativas na composição dos corpos docente e discente, assim como nos conteúdos curriculares. Os resultados apontam para a persistência de uma formação pouco diversa e ressaltam a urgência de ampliação desses debates no campo da moda.

Dando continuidade ao percurso da obra, a segunda parte, intitulada *Historiografia da Arte, Design e Epistemologias Feministas*, abre-se com uma reflexão densa e conceitual de Martha Giudice Narvaz, Ana Maria Noguera Duran e Ana Cleia Christovam Hoffman sobre o patriarcado, compreendido não apenas como estrutura política, mas como uma verdadeira gramática visual. Ao deslocar o olhar para a cultura visual, a análise evidencia como imagens, objetos e formas operam como regimes de visibilidade que distribuem presenças e ausências, hierarquizam corpos e naturalizam relações de poder. Em vista disso, as autoras propõem pensar o patriarcado como estética do poder, construindo uma genealogia crítica que articula análise e política e que culmina em um gesto de desestabilização das formas que sustentam a dominação.

Em seguida, Daniela Pinheiro Machado Kern traça um panorama da historiografia da arte brasileira em diálogo com o feminismo, tornando perceptíveis tanto os avanços quanto as lacunas desse campo nas últimas décadas. A análise destaca as tensões entre o feminismo brasileiro e o internacional, bem como o papel da arte produzida por mulheres como espaço de contestação dos regimes de representação que historicamente naturalizaram a domesticidade, a passividade

e a objetificação do corpo feminino. Ao problematizar essas construções, Daniela contribui para a reconfiguração crítica da história da arte no Brasil.

Por sua vez, Jullia Andrade Soares e Lauren Arrussul Carús deslocam a discussão para o campo do design, analisando historicamente a inserção das mulheres nas práticas criativas e no mercado de trabalho. As autoras evidenciam como determinadas atividades foram historicamente associadas ao feminino, sendo simultaneamente toleradas e desvalorizadas. A pesquisa, de caráter exploratório, volta-se ainda à escuta das próprias profissionais, a fim de compreender as desigualdades de gênero a partir de suas experiências no campo criativo contemporâneo.

Larissa Albuquerque de Alencar também se insere nesse debate ao investigar a presença feminina no campo do design, com foco específico no contexto amazônico. A autora assinala como a invisibilidade das mulheres na história do design está diretamente relacionada aos processos de construção historiográfica, que selecionam, classificam e legitimam determinados sujeitos e práticas em detrimento de outros. Ao propor o mapeamento de docentes que atuam ou atuaram no ensino do design na região, a autora contribui para o reconhecimento e a valorização dessas trajetórias, tensionando os silenciamentos históricos e ampliando o campo de visibilidade dessas profissionais.

Patrícia Spindler e Ana Cleia encerram a segunda parte com uma análise da obra da artista Paula Rego, compreendendo-a como um potente dispositivo de enfrentamento às estruturas patriarcais. As autoras evidenciam como, por meio de uma figuração densa e por

vezes grotesca, Rego desestabiliza a mística da domesticidade e constrói uma iconografia na qual a subjetividade feminina emerge como campo de resistência. Ao destacarem o uso de técnicas têxteis, como o bordado, demonstram como práticas historicamente desvalorizadas são ressignificadas como formas de enunciação e insurgência. Em diálogo com teorias feministas e com o pensamento de Donna Haraway, o texto propõe uma leitura da obra de Rego enquanto espaço de hibridização, em que corpo, trauma e política se entrelaçam na produção de novas formas de existência.

A terceira parte da obra, intitulada *Corpo, Performance, Imagem e Contracultura*, tem início com a pesquisa de Eliane da Rosa e Ana Cleia sobre os corpos das porta-bandeiras negras no carnaval de Porto Alegre. A investigação coloca em primeiro plano como essas mulheres operam estratégias de resistência interseccional frente ao racismo e ao patriarcado. Para tanto, as autoras articulam aportes teóricos de Lélia Gonzalez, Grada Kilomba e bell hooks, a fim de compreender como o corpo negro feminino é historicamente capturado por regimes de representação e, ao mesmo tempo, ressignificado em práticas estético-corporais que afirmam dignidade, pertencimento e autoridade. Ao privilegiar a escuta das próprias porta-bandeiras, a pesquisa evidencia o saber corporal que tensiona, a um só tempo, reconhecimento simbólico e precariedade material.

Na sequência, Ana Carolina Acom e Geraldine Regino Castro propõem uma reflexão teórica sobre o corpo enquanto construção social e cultural, compreendendo-o como território atravessado por relações estéticas, técnicas e simbólicas. O estudo mobiliza referências clássicas da sociologia e da antropologia, como Mauss, Le Breton e

Vigarello, para discutir o corpo como primeiro objeto técnico e como superfície de inscrição de práticas sociais. Ao articular corpo, artefatos, consumo e cultura visual, o texto propõe um debate sobre corporeidade na contemporaneidade, problematizando as formas pelas quais o corpo feminino é produzido, regulado e expandido por dispositivos estéticos e tecnológicos.

Ana Cleia Christovam Hoffman, por seu turno, toma como eixo da reflexão seguinte a performance-instalação *Querela de Mulheres*, de sua autoria, que articula arte contemporânea, memória e crítica feminista. Inspirada na obra *A Cidade das Mulheres*, de Christine de Pizan, a autora propõe um dispositivo sensível de escuta e enunciação coletiva, no qual o público é convidado a compartilhar experiências de violência de gênero. O processo evidencia a performance como prática de subjetivação, na qual arte, política e afeto se entrelaçam. Em diálogo com autoras como Judith Butler e Silvia Federici, o trabalho demonstra como práticas artísticas podem operar como gestos de (r) existência, transformando o silêncio em linguagem e o corpo feminino em espaço de denúncia e criação.

Muriel Rodrigues e Yasmin D'Ávila, inseridas no campo da História das Mulheres, analisam, a seguir, a atuação de mulheres no movimento punk contemporâneo, com foco no Riot Grrrl. As autoras trazem à lume relações mobilizadas entre corpo, moda e performance como estratégias de enfrentamento às normas de gênero, destacando práticas como a customização de roupas, o uso de elementos visuais de confronto e a afirmação de identidades dissidentes. Ao dialogar com Naomi Wolf, o texto demonstra como essas práticas tensionam os ideais normativos de feminilidade,

atualizados em fenômenos contemporâneos, e afirmam uma estética do confronto como forma de resistência política.

Carla Rosângela Jacinto e Martha Giudice Narvaz, por sua vez, abordam as violências de gênero a partir de uma experiência pedagógico-feminista desenvolvida com homens privados de liberdade. Fundamentada em autoras como Gerda Lerner e Rita Segato, sua pesquisa propõe a despatriarcalização dos saberes como estratégia de enfrentamento às violências contra as mulheres. Por meio de oficinas que articulam literatura e artes visuais, com destaque para obras de Conceição Evaristo e Rosana Paulino, as autoras evidenciam a potência da experiência estética na transformação subjetiva.

Logo depois, Aline Deorristt apresenta uma pesquisa-criação que define a performance em arte como prática migratória e relacional, elaborando o conceito de *devir-desenho* como operador teórico-metodológico. A partir de experiências atravessadas por diferentes contextos institucionais, a autora enfatiza a invenção de técnicas relacionais e a construção de metodologias abertas, nas quais a pesquisa em arte se configura como processo em constante transformação.

Em seguida, Jéssica da Silva Oliveira e Martha Giudice Narvaz propõem uma reflexão crítica sobre as construções históricas das feminilidades a partir de narrativas culturais que atravessam mitos, contos de fadas e a cultura visual contemporânea. Ao evidenciar a cisão entre a mulher idealizada e a mulher demonizada, a autora analisa o imaginário das princesas como tecnologia de poder que produz e regula subjetividades. Ao propor o “desprincesamento”, o texto tensiona as pedagogias culturais

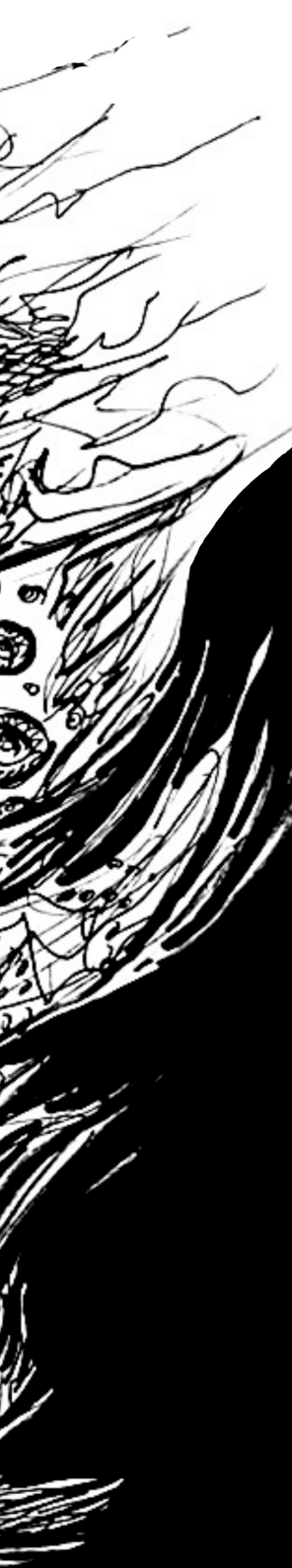
e visuais que sustentam normas de gênero desde a infância, apontando para a necessidade de desfiar essas narrativas e reinventar outras formas de existir.

Encerrando a obra, Lorena Toniolo, Jessica Zaikowski Apaulaza, Ana Cleia Christovam Hoffman, Vanusca Dalosto Jahno e Denise Blanco Sant’Anna relatam como os jogos pedagógicos costumam ser valorizados por favorecerem maior envolvimento dos participantes e ampliarem as estratégias de produção de saberes. Nas oficinas, o jogo da memória *Mulheres na Arte e na Moda* atuou como mediador cultural, em experiências que tornaram possível reconhecer mulheres ao longo da história como produtoras de conhecimento. O conjunto de textos aqui reunidos aprofunda de maneira significativa as discussões sobre corpo, gênero, raça, arte, moda, design e educação, evidenciando como as estruturas de poder se materializam nas práticas culturais e, ao mesmo tempo, como podem ser tensionadas e reinventadas. Ao articular teoria e experiência, essas autoras ampliam o campo de reflexão da obra, reafirmando seu compromisso com práticas críticas e transformadoras.

Sejam bem-vindas e bem-vindos, leitores. Este não é um livro para ser consumido em silêncio. É um convite ao estranhamento, à identificação, ao afeto e à ação política. Como nas oficinas que atravessam alguns de seus capítulos, esperamos que estas páginas produzam fissuras – e que, por essas fissuras, caibam outras formas de existir, ensinar e pesquisar.

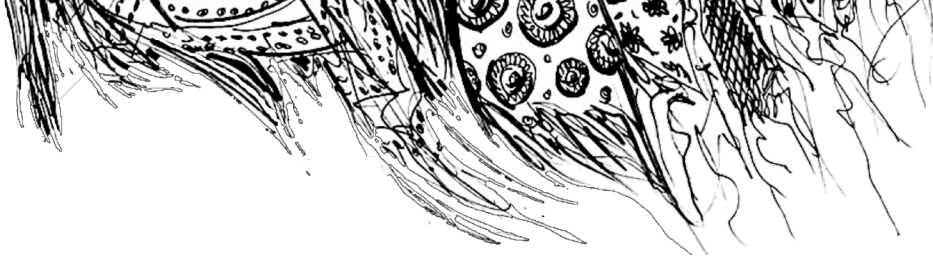
As organizadoras





Parte I

**Moda,
Saberes Têxteis e
Cultura Material**



NARRATIVAS COMPARTILHADAS: COSTURAS, ESCOLA E MEMÓRIAS

Mara Rúbia Sant'Anna
Beatriz Monteiro

1 INTRODUÇÃO

Na região da Grande Florianópolis, como é denominado o grupo de municípios entrelaçados com a capital catarinense, houve muitas Escolas Profissionais Femininas - EPF. A primeira fundada em 1935 existiu até 2007 (Passos; Sant'Anna, 2021). Chamada de Doutor Jorge Lacerda desde 1960¹, com a mesma denominação hoje abriga o Cedup –

¹ O nome dado à instituição passou por disputas e questionamentos. A questão observada foi em 06/12/1957 na coluna Frechando do jornal O Estado, de autoria de Rubens de Arruda Ramos, que também usava o pseudônimo de “Guilherme O Tal”. Nessa coluna, Rubens demonstrou sua insatisfação a respeito do nome dado à escola. Segundo ele, apesar de a escola ter sido fundada pelo interventor federal Aristiliano Ramos, os responsáveis escolheram homenagear o então governador, Jorge Lacerda. Dias após a crítica trazida por Rubens, o jornal apresenta em outra coluna, um ofício enviado para a Secretaria de Educação datado do ano precedente, em que havia sido feito um apelo para que o nome da instituição fosse Escola Profissional Coronel Aristiliano Ramos, sob a alegação “não se justifica, de forma alguma, o nome do Governador Jorge Lacerda” (O Estado, 1957). Após apresentar o ofício, a coluna traz críticas à Paula Hülse, diretora da instituição na época e irmã do vice-governador de Santa Catarina, o senhor Heriberto Hülse. De acordo com o texto, em meio à crítica e insinuações, a diretoria teria arbitrariamente escolhido o nome dado à escola e passado o ano todo na cidade de Tubarão, de onde comandava a instituição (Idem).

Centro de Educação Profissional, onde são ofertadas turmas para a educação de adultos – CEJA – e outros cursos de pós-médios².

Numa Lei de 1965, assinado pelo governador Celso Ramos, de n. 3.676 eram mencionadas 32 escolas profissionais femininas, cobrindo qual todo o estado de Santa Catarina de norte a sul e do litoral até a fronteira com a Argentina. Essa modalidade de ensino seguia orientação nacional e funcionavam sob gestão estadual, oferecendo gratuitamente cursos de artes manuais e artísticos para mulheres. Segundo Fernandes (2007), o surgimento destas instituições ocorreu devido a modernização e o desenvolvimento industrial brasileiro que, especialmente em regiões de forte industrialização, carecia de mão-de-obra qualificada, como no caso de São Paulo. O artigo de Mattos (2023) narra detalhadamente este processo de educação profissional associada ao feminino no Brasil desde o Império e a partir da realidade paulistana.

De maneira mais acanhada e lenta ocorreu, em Santa Catarina, a instalação e expansão das escolas profissionais femininas. Não há dúvidas que todas as formas de educação oferecidas a grupos minoritários, como pode-se considerar as mulheres, ainda mais no começo do século XX, são relevantes e se traduzem em oportunidades profissionais e na crítica de modelos pré-estabelecidos, eivados de preconceitos e limitações sociais, o que fomentam, a curto e a longo prazo,

² Disponível em: Centros de Educação Profissional de Santa Catarina estão com vagas abertas para mais de 30 cursos técnicos gratuitos - SED - Secretaria de Estado da Educação. Acesso em: 01 jun. 2026.

a emancipação política e social dos sujeitos envolvidos pela ação educativa (Campos, 2010, p. 108).

A educação como campo acirrado de confrontos ideológicos e políticos não trabalha necessariamente para a emancipação de seus sujeitos. Inversamente, na maioria das situações históricas, observa-se o projeto político educativo de uma sociedade reproduzir privilégios e preconceitos (Saviani, 2012). Todavia, a mesma educação que formata também aciona meios de questionar os regimes de autoridade e os modelos sociais vigentes.

Na educação feminina profissionalizante a narrativa não é distinta. Tanto a legislação reguladora desde 1911 até os meios de comunicação e todos os discursos produzidos até o presente em relação às Escolas Profissionais Femininas são revestidos de uma perspectiva que atrela a mulher ao lar e aos seus papéis sociais de mãe, esposa e, mais recentemente, de empreendedora que coopera com a renda familiar (Monteiro; Sant'Anna, 2025).

Porém, por mais bem articulado que seja um “programa” a experiência dentro dele se efetiva em estratégias como ensina Morin (2015). Tais estratégias desarticulam os programas e os fazem ser revistos, reformulados para se manterem capazes de alcançar velhos objetivos, contudo, agora negociados com a realidade que se fez presente. Portanto, ao pesquisar relatos sobre as experiências nas EPFs e analisar leis, decretos, periódicos e outros dispositivos legais sobre estas instituições, pode-se deduzir que, a maioria delas, possuíam a capacidade de manter um grupo coeso de docentes aptos para fornecer uma educação de qualidade, com novidades do setor artesanal e tecnológico,

bem como foram meios importantes de emancipação, profissionalização e sociabilidade para as mulheres que ali encontraram formação, amizades e forças.

Logo, o presente texto tem como objetivo visibilizar as narrativas compartilhadas por mulheres que compunham e compõem Escolas Profissionais de Santa Catarina, a fim de provocar a reflexão em torno dos saberes e experiências do feminino numa instituição em constante instabilidade de governança.

A metodologia da pesquisa abarcou o estudo de fontes primárias como: documentos legais, pesquisa em jornais da época e, especialmente, visita à locais onde a escola funcionou ou ainda funciona, conversa com o atual corpo docente e entrevistas com professores e estudantes de outras épocas. Inicialmente esse material compôs o documentário e exposição Alinhavos da Memória³ e a etapa realizada em Florianópolis resulta no presente texto.

Abarcamos os relatos e história de duas redes de escolas profissionais em pleno funcionamento e mantidas pelos seus municípios, as redes de São José e de Palhoça.

1.1 A “PROFISSIONAL” RESISTE DEPOIS DA PONTE

No município de São José existem atualmente 7 Escolas Profissionais que atuam sob a coordenação da Secretaria Municipal de Educação. As aulas acontecem nos três períodos e são atendidos em torno de 4 mil estudantes

³ Disponível em: Documentário “Alinhavos da memória: saberes de mãos que fazem”. Acesso em: 22 jul. 2026. Disponível em: Catálogo para Exposição Alinhavos da Memória :: Behance. Acesso em: 22 jul. 2026.

nos 14 cursos gratuitos ofertados: macramê em Campinas e Barreiros; artes aplicadas; corte e costura; lingerie; bordado a mão; bordado a máquina; biscuit; pintura em tela; pintura em madeira e gesso; pintura em tecido; patchwork; tricô e crochê; corte de cabelo (Michelle Weickert, coordenadora da Escola Profissional de Campinas, 2025)

A escola pioneira completa 60 anos em 2026, criada com apoio de Édia Pires, ex-estudante da Escola Profissional Feminina Dr. Jorge Lacerda. Édia contou ao jornal O Estado em 1976 (Edição n. 18279), que frequentou o curso de arte aplicada durante quatro anos, se formando em 1956. Em suas palavras, foi na Escola Profissional Feminina onde aprendeu a “aproveitar as coisas velhas, não jogar nada fora”, e então percebeu que “poderia fazer coisas maravilhosas”. Após 10 anos de sua formação, em 1966, Édia participou da fundação da Escola Profissional de São José, hoje chamada de Cândido Amaro Damásio, nome do prefeito no ano de sua fundação. Depois de permanecer à frente da escola por oito anos, a ex-estudante continuou com seus trabalhos em casa, dando continuidade à sua paixão, segundo narrativa recuperada de publicação de 01/06/2016.

A escola funcionou em diferentes lugares até se estabelecer no Centro Histórico de São José em 1988, se consolidando cada vez mais. Hoje a instituição conta com mais de 500 estudantes sob a direção da professora Edna Hilda Daussen, que está nessa posição desde 2014 (PMSJ, 24/02/2023). Em entrevista para o jornal Semanário Catarinense, a diretora afirmou que a escola se tornou espaço para formação profissional, convivência e acolhimento, onde muitas pessoas aprendem uma nova

atividade, fazem amizades, compartilham experiências e encontram oportunidade de empreender e mudar de vida. Lá se formaram também professoras que ministram aulas nas escolas profissionais do município como é o caso de Katiane Cristina Meinchein Hammes, filha de Zenir Petri, professora da escola Cândido Amaro Damásio que também lecionou para Edna. Nas palavras de Katiane:

Eu cresci dentro da escola profissional e fiz vários cursos aqui. Trabalhei muitos anos no comércio e, depois que tive meu segundo filho, decidi mudar de vida. Sempre dizia que queria ser como a minha mãe e ensinar aquilo que amo fazer. Hoje, cada dia em sala de aula é uma alegria, porque consigo ajudar outras pessoas a realizarem seus sonhos também (Semanário, 2026).

A unidade pioneira foi a única do município até o ano de 1995, quando mais instituições foram criadas baseadas na experiência bem-sucedida da escola pioneira.

Já a Escola Dalva Broering de Oliveira, primeira E.P. do município de Palhoça, foi fundada em 2004. A inspiração veio a partir das EPs de São José e, após a primeira, mais quatro instituições foram criadas nos anos seguintes, em 2006, 2009, 2010 e 2020, todas tendo Nelzilene de Amorim, ex-estudante da EPF Dr. Jorge Lacerda, como diretora geral. As escolas oferecem: artes aplicadas e corte e costura nas cinco escolas; crochê em duas; bordado a mão em uma; bordado a máquina em uma; pintura em tela em uma; pintura em tecido em uma. As instituições já contaram com 2.000 estudantes e, em 2025, contava com mais de 700 matrículas.

De 2004 a 2010 as escolas eram geridas pelo Núcleo da Assistência Social, após foram para a educação e, em 2020 passaram para Esporte e Cultura se mantendo até hoje, o que, na visão de Nelzilene, não se encaixa, pois:

As escolas profissionais são cursos profissionalizantes, [...] não dão só assistência social, elas preparam as mulheres para o mercado de trabalho. Então, a gente tem hoje várias professoras que eram nossas alunas. [...] A fundação de Esporte e Cultura não tem autonomia para dar certificação, o que não tem reconhecimento nenhum (Amorim, 2025).

Em busca de resolver tais questões, a coordenação das escolas está em processo para conseguir mudanças que melhorem ainda mais a qualidade do ensino ofertado. Para tal, foi criada uma lei para cargos efetivos de artesãos em 2023, junto de um concurso público com exigência de Ensino Médio, o primeiro depois de vinte anos de escolas. Com isso, 19 professores foram efetivados nas EP's e outros 5 alocados em outros campos. Além disso, mais recentemente, com a luta de Nelzilene, e o apoio de Janaina Machado Cordeiro, idealizadora e realizadora do Floripa Quilt, começaram a ser ofertados cursos de capacitação profissional a fim de incentivar as professoras a continuarem e se especializarem, visto que a formação continuada se faz necessária em um mundo de constantes e rápidas atualizações.

Nas unidades de São José, segundo Michelle e Luís, não faltam interessados nas matrículas e para selecionar estudantes conforme as EP comportam as matrículas e rematrículas são feitas de forma presencial. A entrada acontece por meio de sorteio se o número de interessados

exceder o número de vagas e os cursos oferecidos têm 1 ano de duração, onde os estudantes que não concluem o curso com êxito nesse período, podem permanecer por mais um ano para concluir.

1.2 DO PASSADO, DA MEMÓRIA E UM TANTO DE HISTÓRIA

Tedeschi (2015, p. 333) considera que “a historiografia oficial atuou como uma eficaz ferramenta de dominação e de justificação das estruturas existentes, baseadas em uma ideologia posta a serviço do patriarcado” e, concordando com ele, entende-se o porquê de a história da educação profissional feminina ter sido pouco explorada na historiografia catarinense relativa ao tema. Resistir a esse apagamento ideológico é missão atribuída à pesquisa iniciada em 2023 sob o título “Escolas Profissionais Femininas de Santa Catarina”.

O maior recurso para compor a narrativa histórica sobre as Escolas Profissionais foram os depoimentos recolhidos, inicialmente em Joaçaba, após em Criciúma e, finalmente, na Grande Florianópolis. As narrativas femininas de suas histórias junto às EPF contrapõem a visão tradicional e hierárquica por uma visão que parte do sujeito com suas sensibilidades e percepções que colorem e dão vida a um passado relegado ao esquecimento por um modo patriarcal de fazer história. A escrita da memória feminina, nesse sentido, aparece como uma reivindicação das vozes silenciadas ao longo dos séculos, as colocando no local de produtoras de sua própria história, compreendendo que a escrita de memórias é, antes de tudo, instrumento de compreensão e identificação de si.

No processo de registros de oralidade, se produz conhecimento de formas que fogem do tradicional, havendo diálogo com emoções que vêm à tona, se fazendo necessário uma maior sensibilidade e cuidado com as detentoras das memórias, onde o caminho se constrói numa interação que escuta, acolhe, respeita e entende que “a construção de lembranças envolve a utilização de códigos culturais compartilhados” (Tedeschi, 2015, p. 335). Por isso, as memórias, apesar de individuais, estão imersas em contextos coletivos que influenciam tais narrativas.

O gênero é uma categoria de construção social, como afirmado por Scott (1995), o que exige pensar a história das mulheres para além do que foi construído pelo discurso masculino, onde o mundo do trabalho poderia ser dividido entre “aos homens, a madeira e os metais” e “às mulheres, a família e o tecido”. Rago (1998) elucida, falando a respeito, que tal divisão levou a justificar hierarquias inferiores no ambiente laboral e, inclusive, a normatizar “salários em níveis insuficientes para sua subsistência” (Scott *apud* Rago, 1998, p. 5), como apontado por Scott (1995) a partir da realidade inglesa estudada.

Desde 1980, os estudos de Perrot (1989) levaram a constituir uma nova categoria historiográfica: o gênero, em que se evidencia a necessidade de uma forma de produção acadêmica que problematize as relações entre os sexos, mais do que produza análises a partir do privilegiamento de uma perspectiva. Como na vida social, é na relação entre os sujeitos que os gêneros se constituem em forças e meios de existência, tanto real como discursiva. Todavia, Perrot (1989) também evidenciou que há diferenças de registro da

memória feminina devido sua própria educação, o que torna seus registros mais atentos aos detalhes do que a masculina, mais voltados para as pequenas manifestações do dia a dia, para as emoções vividas e pelos gestos tomados, diferente, portanto, do que homens foram educados a perceber, valorizar e narrar.

Quando os arquivos oficiais negam existências femininas e suas histórias de vida, resta a quem não deseja consentir silêncio ao feminino, recorrer aos arquivos privados, aqueles guardados, escondidos e facilmente descartados de gavetas, baús e memórias. Foi com a certeza que “elas diriam” o que aconteceu com as escolas profissionais quando a secretaria de educação estadual e outras instâncias institucionais alegavam “nada se tem disso aí”, que a pesquisa investiu em buscar depoentes e ouvir suas histórias. Ao ouvir dezenas de mulheres se obteve respostas, pastas de aulas, moldes, risos e palavras entrecortadas da emoção.

Entremeando preceitos historiográficos oriundos da história cultural (Hunt, 1992; Chartier, 1990), conceitos sobre memória e lembrança (Ricoeur, 2008; Sarlo, 2007) e narrativas, o presente texto visibiliza e honra a memória feminina e sua experiência social a seguir apresentada.

2 ELAS NOS CONTAM

A educação feminina oferecida no século XX com a criação das Escolas Profissionais Femininas foi, além de local de formação técnica que possibilitou a emancipação das mulheres a partir do trabalho remunerado, também local de

sociabilidade e resistência. A Escola Profissional Feminina Dr. Jorge Lacerda, inaugurada em 1935 na cidade de Florianópolis/SC foi um grande exemplo disso, possibilitando o ensino público a mulheres com cursos de corte e costura, bordado, crochê e pintura.

No ano de 2025 aconteceram 04 encontros de pesquisa com 06 pessoas, na faixa etária de 50 anos e que trabalham com formação profissional ou artesanato/costura doméstica. A maioria atua numa escola profissional. Neste grupo de entrevistados havia um homem e seis mulheres, todos brancos e de escolarização no ensino superior ou médio. As entrevistas foram realizadas de maneira semiestruturada. Havia perguntas norteadoras: Como foi cursar a Escola Profissional Feminina? Quais cursos frequentou? Como era a instituição? Qual a importância da escola para você? Após concluir os cursos na EPF, você frequentou mais algum curso?

Todavia, como os encontros eram marcados por um clima amistoso e descontraído, muitas vezes, regado a café e guloseimas, a conversa fluía de maneira espontânea. Esses momentos foram gravados em áudio e depois salvos em arquivo próprio. Não houve a transcrição integral, porém foi realizada a minutagem, ou seja, indicado os temas tratados e marcados os tempos em que se davam a fim de facilitar a pesquisa no documento mp4 dos trechos que poderiam ser recuperados para uma análise mais detalhada.

Essas narrativas são aqui agrupadas em três eixos: a importância para a comunidade que se organiza em torno da escola profissional, a articulação com a vida pessoal e o sustento da família e, ainda, as lembranças do encerramento

da escola Dr. Jorge Lacerda e a valorização do trabalho historiográfico em torno dessas escolas e pessoas.

2.1 “UM BEM PARA A NOSSA GENTE”

Nelzilene de Amorim (Lene) ingressou na EPF Dr. Jorge Lacerda no ano de 2000, iniciando sua carreira no campo da costura. Lá, ela aprendeu sobre costura do zero por meio de cursos, como corte e costura e modelagem, afirmando que as estudantes saíam de lá sabendo e prontas para o mercado de trabalho.

Em sua trajetória, Lene lembra de uma aluna de um centro comunitário onde lecionou: a estudante, já senhora, contou seu desejo de aprender a costurar, ao mesmo tempo em que acreditava não conseguir por ser analfabeta. Desse modo, Lene utilizou um meio de ensino diferenciado para ela, utilizando uma fita métrica para ensinar a estudante, que se tornou uma das melhores da turma e, tempo depois, abriu seu próprio ateliê e passou a viver da costura. Assim, a professora reafirma a importância de instituições como a EPF:

Ela [a escola] é realmente muito importante para a comunidade, principalmente para essas pessoas que não têm escolaridade, porque é uma forma de ganhar um dinheiro com mais rapidez (Amorim, 2025).

Janaina Cordeiro também frequentou a EPF Dr. Jorge Lacerda. Iniciou cedo, com 14 anos, logo no dia de seu aniversário, por não querer esperar mais um ano para ingressar. Lá ela realizou todos os cursos, desde bordado à mão até culinária. Hoje, olhando para toda a sua trajetória e percebendo como os ensinamentos lhe foram de suma

importância, Janaina reconhece a importância das Escolas Profissionais:

Eu vejo assim, né? O que são as escolas Profissionais de São José e Palhoça. A quantidade de pessoas que frequentam, a quantidade de pessoas que são felizes. Hoje eu faço aula de bordado a máquina lá na praça [uma das escolas de São José], e eu vejo a importância que é essas escolas (Cordeiro, 2025).

Michelle Menezes Weickert iniciou na Escola Profissional de Campinas em 2004 como professora efetiva de corte e costura onde permaneceu até 2008, ano em que foi para a secretaria e, em 2013, se tornou coordenadora, função que exerce até hoje após algumas idas e vindas em outros cargos. Michelle, com mais de 20 anos de atuação nas Escolas Profissionais de São José, reafirmou a importância da existência das escolas para a comunidade.

[...] muitos alunos que temos aqui, muitas vezes estão com problema financeiro e começam a ter uma renda familiar, não pode ter um emprego fora porque cuida de filho, de neto, de pai [...]. Hoje nós temos vários empreendedores [...]. Tem um monte de professora aqui hoje que tem sua própria empresa, fundo de quintal ou não (Weickert, 2025).

Luís Antônio de Aguiar nos contou um pouco a realidade da instituição da qual faz parte desde 2009. Ele foi até 2013 professor de pintura em madeira e gesso e, a partir desse ano até hoje, é diretor da escola de Campinas. Ele relatou que em 2005 o termo “feminino” foi retirado das escolas profissionais, momento em que o diretor chama de *boom* das escolas por conta de um maior investimento e alta procura.

Oito anos depois, ao assumir a direção, percebeu uma mudança significativa no perfil dos frequentadores da escola com a ingresso de muitos homens homossexuais e pessoas transsexuais. Isso se deu pelo acolhimento do profissional para tais públicos, o que antes era mais difícil acontecer,

[...] inclusive a gente tinha discussões sobre isso porque alguns professores antigos tinham uma barreira e diziam: ‘eu não quero na minha sala’, (...) a gente escutava isso. Agora, graças a Deus as coisas mudaram (Aguilar, 2025).

Sobre os dias atuais, Luís e Lene contam que uma das heranças deixadas pelas EPF's são as exposições de fim de curso com os materiais confeccionados pelos alunos. Porém, atualmente, além de expor, os estudantes também aproveitam o momento para vender seus trabalhos. E para isso, em todos os cursos, há formação no campo do empreendedorismo e outras discussões sobre precificação e venda, com o objetivo de ensinar aos estudantes a valorizarem seus trabalhos e venderem a um preço justo.

Figura 1 - No passado: Exposição de flores na Escola Profissional Feminina Dr. Jorge Lacerda.



Fonte: Jornal O Estado, 01/05/1938.

Figura 2 - No presente: Exposição de Artes Aplicadas na Escola Profissional de Palhoça.



Fonte: Acervo pessoal (2025).

2.2 UMA VIDA DE COSTURA E TRABALHO

Em entrevista, Cathia Regina da Piedade, costureira em Ponta das Canas, conta que iniciou na escola em 1984,

quando “ainda era nova”. O pouco tempo em que foi aluna da escola não foi fácil por diversos motivos. Os custos com transporte por conta da distância de seu bairro ao centro da cidade eram grandes. Além do tempo e dinheiro dispensados para as aulas semanais, com seus 17 anos, outros desafios da vida diária tornavam a aprendizagem mais difícil e, após um semestre, teve que parar por conta de seu casamento e nascimento do primeiro filho. A profissional conta que, apesar das dificuldades e limitações, não parou de encontrar na costura e naquilo que havia aprendido um meio de sustento. Narra ela:

[...] fui dando sequência em casa, já casada, no que eu podia dentro da minha autonomia naquele momento, porque meu casamento era um tanto conturbado nessa questão profissional. Comprei uma máquina portátil, minha primeira máquina, e fui trabalhando em casa, conciliando casamento e família com o trabalho. Porém, em pouco tempo não consegui mais devido ao trâmite do casamento, infelizmente. Aí parei um bom tempo, e depois que me separei foi que consegui dar continuidade nesse ramo da minha vida (Piedade, 2025).

Após isso, Cathia trabalhou na área até conseguir abrir seu próprio ateliê em 2018, ainda em funcionamento. Lá, a costureira realiza consertos, reformas e trajes, inclusive com o seu projeto de marca própria, tirando seu sustento dos aprendizados que tiveram início na Escola Profissional Feminina Dr. Jorge Lacerda. Reconhecendo que hoje a profissional vive dos aprendizados que obteve, ao olhar para trás Cathia assume:

Foi bem desafiador, muito, muito [...] E hoje eu estou vencendo nesse quesito. Tem outras áreas na minha vida que eu estou retomando, bens materiais, né? Mas nesse ponto profissional, graças a Deus, eu estou indo com êxito, força e fé, porque é o que eu sempre quis de verdade. [...] Eu tenho fé de vencer (Piedade, 2025).

O relato emocionado vem com o reconhecimento da luta e resistência da costureira por mais de 40 anos, que hoje consegue viver profissionalmente da forma como sonhou desde pequena.

Figura 3 - Certificado de conclusão de curso de Cathia, 15/12/1984.



Fonte: Acervo pessoal (2025).

Lene também reforça que ao ingressar na área de ensino profissionalizante pôde manter sua família com a costura, e por esse motivo, afirma que “tudo que sou hoje, agradeço a Escola Profissional Feminina Jorge Lacerda” (Amorim, 2025).

Colega de Lene e professora na Escola Profissional de Palhoça, a senhora Eunir Ines Schutz Wendisch, de 60 anos, conta que o contato com a arte iniciou com a convivência com sua avó, confeccionando flores com palha, no interior de Erechim. Ainda adolescente começou a trabalhar em um frigorífico, contudo, o interesse pela arte permaneceu. Em sua casa, além da avó, a sua mãe fez um curso de pintura em tecido e todo o ambiente doméstico foi propício ao aprendizado do artesanato.

Adulta, essa mulher do interior rural de Santa Catarina, fazendo diversos trabalhos profissionais longe das artes, mudou-se para a capital do estado e veio a se inscrever na Escola Profissional de São José, Campinas, em 2009. Como já havia se capacitado em diversas áreas profissionais e, especialmente, no artesanato, passou a lecionar no município de Palhoça e desde 2021 está na escola da Ponte de Imaruí, tendo se realizado profissionalmente com a formação encontrada na EPF e com o trabalho na docência. Atualmente Eunir faz aulas online com professores da Itália, Colômbia e Rússia, procurando sempre estar atualizada e levar um aprendizado que agregue valor na produção de suas alunas.

Procuo me informar sempre de tudo que acontece no exterior, para poder trazer para dentro de sala de aula para as alunas [...]. Eu procuro estar informada de tudo que acontece, as formas de fazer, as formas de montar, de modelar. Eu não fico só naquele básico ‘esse aqui é a perna, ela vai ficar reta’ [...]. Não, eu quero uma perna que dobre o joelho, que tenha pé, que tenha dedo, para que todo mundo aprenda a fazer [...]. Eu não consigo ficar no mesmo, [...] então a minha sala sempre tem novidade, sempre tem coisas

novas aparecendo, eu não gosto de deixar a sala sempre no mesmo estilo (Wendisch, 2025).

A história de Cathia, Lene e Eunir simboliza a de tantas outras mulheres que perseveraram em busca de conseguir seu próprio sustento através das artes e que, não isentas de seu gênero, resistiram dentro de uma realidade patriarcal marcada por discursos que sempre tentaram diminuir o dito “trabalho de mulher”.

2.3 AO APAGAR DAS LUZES, AS MEMÓRIAS E SUAS PORTADORAS RESISTEM

Janaina Cordeiro é atualmente uma líder comunitária que envolve muitas pessoas que vivem da produção artesanal. Ela organiza anualmente o Floripa Quilt (2026), um evento que desde 2012:

(...) transforma Florianópolis no ponto de encontro da arte têxtil. Referência em patchwork, arte têxtil e bonecas de pano, o festival é costurado com dedicação e afeto, criado para inspirar, ensinar e aproximar pessoas apaixonadas pelo universo do feito à mão. (...) Sonhado e idealizado por Janaina Machado Cordeiro, o festival nasceu do desejo de dar visibilidade ao patchwork e valorizar a cultura local. Hoje, tornou-se referência no Brasil e no exterior, reunindo a cada edição mais pessoas que compartilham a mesma paixão pelo têxtil. (<https://floripaquilt.com.br/2026/o-evento/>, 2026)

Com sua liderança, Janaina faz ecoar as vozes que lamentam o fechamento da EPF Dr. Jorge Lacerda. Como afirmou entusiasticamente:

Então quando a Mara Rúbia, por um acaso, comentou sobre as Escolas Profissionais lá atrás, eu disse 'gente, que coisa mais linda, escrever alguma coisa sobre essa história, né.' E é uma história que foi e que continua sendo viva nas pessoas que têm essas lembranças. (Cordeiro, 2025)

Nelzilene também lamenta o fechamento da escola nos anos após sua formatura, cuja fotografias ela apresentou com orgulho às pesquisadoras, entre outras imagens que apresentavam seus trabalhos desenvolvidos durante os cursos realizados.

Figura 4 - Mini roupa feita por Nelzilene, 1999, produzida em EPF Dr. Jorge Lacerda



Fonte: Acervo pessoal (2025).

Em 2016, Lene iniciou como coordenadora da Escola Profissional da Ponte do Imaruí, no município de Palhoça e, em 2025, se tornou coordenadora geral das cinco escolas da cidade. A profissional se considera “filha de Jorge Lacerda” e lamenta a forma como a instituição foi fechada, questionando onde foram parar tantos materiais, além de mostrar seu desejo por um levantamento sobre a importância da EPF. Sobre como a instituição foi descontinuada, ela recorda:

A de Florianópolis [EPF Dr. Jorge Lacerda], foi bem assim: começaram a ocupar as salas com manicure, cabelereiro, que não tinha, ok. E aí começaram a tirar umas, e colocar esse EJA, né? (Amorim, 2025)

Michelle Weickert reforça as razões que influenciaram o fechamento da escola profissional, pois era salientado o caráter assistencial e não educativo da instituição a fim de justificar seu encerramento. Em suas palavras: “falavam bem isso, que era terapia, assistência... e a gente provou que não” (Weickert, 2025). No caso, a escola profissional de São José com suas inúmeras unidades e quantidade de estudantes que disputam as vagas existentes, bem como o sucesso empreendedor de muitas dessas pessoas, faz com que Michelle “prove” que a gestão precisava de mudança na época, mas não havia razão para o encerramento das atividades.

Janaina conta que uma de suas professoras da época da EPF contou com os olhos cheios de lágrima sobre o fechamento da escola:

Ela disse que foi de uma hora para a outra, eles não pararam para pensar que eles tiraram o chão das

professoras, [...] de uma quantidade de alunas que tinha ali (Cordeiro, 2025).

O questionamento de onde foram parar os materiais e os documentos, como a probabilidade de que tenha sido tudo descartado, reverbera na análise política do fechamento. Como disse Luís: “deve ser por isso, para poder dizer que acabou e não tem como voltar” (Aguiar, 2025). Sabendo do final que tiveram as escolas profissionais femininas, Michelle e Luís temem o que pode acontecer com as EP’s de São José por conta das disputas políticas por trás: “Infelizmente ainda tem essa questão de gestão, o prefeito é bom e a gente garante mais três anos com ele, mas depois a gente não sabe” (Aguiar, 2025).

As falas dos atuais gestores e professores das escolas profissionais em funcionamento nos municípios de São José e Palhoça, pertencentes à Grande Florianópolis, apontam que há procura e interesse permanente pelos cursos oferecidos, havendo mesmo disputa pelas vagas disponíveis a cada período de matrícula. Outrossim, o sucesso das escolas não garante a existência delas nem a manutenção tanto de recursos financeiros como humanos, pois o ensino profissionalizante no âmbito do artesanato não é planejado como uma política de Estado. A despeito de todos os discursos do governo da região, que incluem “economia criativa” e pautas relacionadas às agendas internacionais de desenvolvimento sustentável, essas discussões não incluem o potencial das escolas profissionais para o alcance desses objetivos.

3 ÚLTIMAS PALAVRAS

Ao trazermos cada uma dessas falas e histórias de vida, mesmo de maneira muito sintética, esperamos ter honrado as trajetórias de vida das centenas de pessoas que encontraram na escola profissional um espaço de reconhecimento de suas habilidades, de projeto de uma vida melhor para si e para sua família, além de valorização profissional em sua área de atuação.

O discurso de desvalorização da instituição de ensino profissional ao ser estereotipado como local de “terapia” fez com que ocorresse o encerramento da atividade pela secretaria estadual de educação de Santa Catarina em torno de 2008. As professoras lotadas nestas unidades foram remanejadas para escolas de educação básica, aposentadas ou dispensadas, no caso das que eram contratadas em caráter temporário.

Na maioria dos municípios catarinenses as antigas EPF desapareceram sem deixar rastros. Em algumas localidades, elas foram assumidas pelos municípios e continuaram existindo com inúmeras flutuações e gestões. Ora estão vinculadas às secretarias de cultura, ora de educação e, na maioria dos casos na secretaria de assistência social, como no caso de Urussanga que manteve o atendimento sob o modelo “clubes de mães” nas áreas rurais do município. Em Joaçaba é no âmbito da cultura que a antiga escola persiste na presença das ex-alunas e professoras que hoje administram o

Casa da Cultura Rogério Sganzerla⁴, apesar de a antiga sede não ser o local de funcionamento. Em Criciúma, o antigo prédio tornou-se estrutura da Secretaria de Saúde e nem os documentos sobreviveram em algum arquivo estadual. Em Chapecó, como em Florianópolis, os rastros das EPF dos municípios foram apagados pela ocupação de outros órgãos de educação, no caso o Cedup.

Bravamente, pelo empenho e luta de pessoas como Nelzilene, Michelle, Eunir, Luiz e tantas outras, que as escolas profissionais de São José e Palhoça continuam existindo e permitindo que mulheres possam encontrar no aprendizado da costura, do crochê, do artesanato em geral um meio de sobreviver e se constituir autônomas financeiramente. Mesmo com todas as instabilidades das gestões municipais nos dois casos mencionados, ainda essas unidades de escolas profissionais continuam sendo locais de encontro e de força às mulheres que ali se abrigam.

Certamente, muitas mulheres no afã de contestar a opressão de modelos patriarcais tenham, provavelmente a partir de seus lugares de privilégio, criticado e ridicularizado àquelas que faziam ou fazem a escola profissional. Todavia, nesta atitude sem empatia e sem olhar crítico, se aliaram aos burocratas que não viam senão desvio de recursos e poucos impactos nos superávits comerciais na manutenção de uma escola que oportuniza às mulheres, em especial, um meio de ter renda, ter expressividade e independência.

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/culturajba/instagram> ou <https://mapa.cultura.gov.br/espaco/100201/> - info. Acesso em: 22 jun. 2026.

Cabe ainda salientar que o descarte das documentações oficiais sobre a EPF e o não-interesse do estado em justificar os motivos pelos quais a instituição foi fechada, não havendo uma portaria ou lei que determinasse o fechamento das unidades, se relacionam com a afirmação de Michele Perrot de que “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”, ao passo que os moldes conservadores davam (e dão) pouco espaço à escola e tudo que diz respeito a um universo chamado de doméstico.

A mesma autora, em sua condição de classe e identidade cultural como intelectual, francesa e independente financeiramente, lembra que “profissão de mulher”, em geral, são “qualificações reais fantasiadas como ‘qualidades’ naturais e subsumidas a um atributo supremo, a feminilidade [...]”. (Perrot, 2005, p. 251). Todavia, a ela não seria possível alcançar o que sua experiência de vida não lhe oportunizou compreender, isto é, que a formação em uma Escola Profissional Feminina oportunizava uma negociação intrínseca entre as ditas “qualidades naturais” e a conquista de meios de independência financeira, resistência aos limites castradores da vida doméstica e, sobretudo, a construção de um ambiente de confiança, partilha e solidariedade entre mulheres.

Logo, a partir dos relatos, percebendo tudo o que foi proporcionado pela instituição nas vidas das entrevistadas, cujas reverberações chegam aos dias atuais, é possível deduzir que o fechamento das antigas EPF ou a manutenção precária das atuais escolas profissionais sejam, ainda, posturas patriarcais de quem detém o poder e usa sua voz para silenciar ou minimizar vozes e interesses femininos.

Nesse sentido, os discursos que combatem esse modelo de aprendizagem profissionalizante e mesmo ridicularizam esses ambientes educativos são incapazes de observar os efeitos que ultrapassaram as intenções de domesticidade, porque fomentaram um espaço de redes de sociabilidades e construção de trajetórias profissionais autônomas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, L. A. de; AMORIM, N. de; CORDEIRO, J. M.; WEICKERT, M. M. **Entrevista coletiva concedida a:** Beatriz Silveira Monteiro e Mara Rúbia Sant’Anna. Florianópolis, 13 ago. 2025. Entrevista.

AMORIM, N. de. **Entrevista concedida a:** Beatriz Silveira Monteiro e Mara Rúbia Sant’Anna. Florianópolis, 17 out. 2025. Entrevista.

AMORIM, N. de. **Entrevista concedida a:** Beatriz Silveira Monteiro e Mara Rúbia Sant’Anna. Florianópolis, 27 nov. 2025. Entrevista.

CAMPOS, L. M. D. De. **Trabalho e Emancipação: Um Olhar Sobre as Mulheres de Manaus (1890-1940).** 2010. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010.

CHARTIER, R. **A História cultural entre Práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa [Portugal]: Difel, 1990.

FERNANDES, R. S. **Escola Profissional Feminina de Florianópolis: reproduções sociais e culturais “costuradas” pela educação popular (1935-1983).** 2007. Dissertação

(Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina.
Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED.
Mestrado em Educação e Cultura. Florianópolis, 2007.

FLORIPA QUILT. **O evento**. Florianópolis: Floripa Quilt, 2026.
Disponível em: <https://floripaquilt.com.br/2026/o-evento/>.
Acesso em: 26 jun. 2026.

HUNT, L. **A Nova História Cultural**. Tradução de Jefferson
Luis Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

MATTOS, M. de F. da S. C. G. de. As Escolas Profissionais
no Estado de São Paulo. **Revista de Ensino em Artes, Moda
e Design**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 1–24, 2023. DOI:
10.5965/259446306712023e3271 . Disponível em: REAMD.
Acesso em: 2 jun. 2026.

MONTEIRO, B. S.; SANT'ANNA, M. R. A Escola Profissional
Feminina de Florianópolis nas páginas dos jornais locais. In:
Anais do 20o Colóquio de Moda. ABEPEM 2025. Disponível
em: Anais2025. Acesso em: 2 jun. 2026.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução
Eliane Lisboa. 5.ed. – Porto Alegre: Sulina, 2015.

O ESTADO. Florianópolis, 01/02/1976. Edição 18279.
Hemeroteca Digital Catarinense. Disponível em: <https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=acervo>. Acesso em: 25 mai. 2026.

O ESTADO. Florianópolis, 01/05/1938. Edição 01140.
Hemeroteca Digital Catarinense. Disponível em: <https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=acervo>. Acesso em: 25 mai. 2026.

O ESTADO. Florianópolis, 06/12/1957. Edição 13218.
Hemeroteca Digital Catarinense. Disponível em: <https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=acervo>.

hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=acervo. Acesso em: 25 mai. 2026.

PASSOS, J. N. dos; SANT'ANNA, M. R. O ensino profissionalizante feminino em Florianópolis, de 1935 a 1983. **Anais do 32º Seminário de Iniciação Científica da UDESC**, 2021. Disponível em: Anais. Acesso em: 02 jun. 2026.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, M. Práticas da Memória Feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: Anpuh/Marco Zero, vol.9, no.18, 1989.

PIEDADE, C. R. da. **Entrevista concedida a:** Beatriz Silveira Monteiro e Mara Rúbia Sant'Anna. Florianópolis, 07 ago. 2025. Entrevista.

RAGO, M. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J.; GROSSI, M. (orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2008. 535 p.

SÃO JOSÉ (SC). **Escola Profissional Cândido Amaro Damásio celebra 50 anos de fundação**. São José: Prefeitura Municipal de São José, 1 jun. 2016. Disponível em: <https://saojose.sc.gov.br/escola-profissional-candido-amaro-damasio-celebra-50-anos-de-fundacao/8257/>. Acesso em: 8 jun. 2026.

SÃO JOSÉ (SC). **Escolas profissionais**. São José: Prefeitura Municipal de São José, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://saojose.sc.gov.br/escolas-profissionais/>. Acesso em: 3 jun. 2026.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

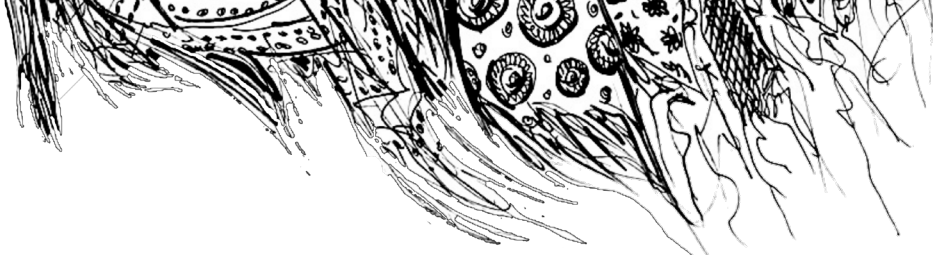
SAVIANI, D. **Educação brasileira**: estrutura e sistema. 11. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2012.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SEMANÁRIO SC. **Escola Profissional do Centro Histórico celebra 60 anos de história e de oportunidades em São José**. São José, 2 jun. 2026. Disponível em: <https://semanario-sc.com.br/noticia/11587/escola-profissional-do-centro-historico-celebra-60-anos-de-historia-e-de-oportunidades-em-sao-jose.html>. Acesso em: 3 jun. 2026.

TEDESCHI, L. A. **Os lugares da História Oral e da Memória nos Estudos de Gênero**. OPSIS, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 330–343, 2015. DOI: 10.5216/o.v15i2.33931. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/Opsis/article/view/33931>. Acesso em: 25 mai. 2026.

WENDISCH, E. I. S. **Entrevista concedida a**: Beatriz Silveira Monteiro e Mara Rúbia Sant’Anna. Florianópolis, 27 nov. 2025. Entrevista.



O AVESSO DA SUPERFÍCIE: TRABALHO FEMININO E APAGAMENTO TÊXTIL NA MODA

Fabília dos Santos Figueiró

1 INTRODUÇÃO: OLHAR A MODA PELO AVESSO DA SUPERFÍCIE

A história da moda costuma ser narrada por suas faces mais visíveis: silhuetas, criadores, marcas, coleções e imagens finais que circulam como síntese de uma época. Embora esse modo de leitura ajude a compreender a dimensão cultural do vestir, ao privilegiar imagens finais e figuras de criação, ele obscurece uma zona de trabalho que sustenta materialmente a experiência da roupa. Bordados, rendas, aplicações, pedrarias, manipulações e outros procedimentos de superfície atravessam a produção do vestuário sem receber, com a mesma frequência, estatuto de pensamento projetual. Permanecem muitas vezes inscritos no vocabulário do detalhe, do adorno, do acabamento ou da habilidade manual, como se sua presença na peça fosse complementar à criação, alheia à constituição de sua linguagem.

Olhar a moda pelo avesso da superfície significa ler a face visível do vestuário a partir das condições materiais, técnicas e sociais que nela se acumulam. A superfície têxtil é o lugar

em que a moda se oferece ao olhar e ao toque, condensando matéria, técnica, corpo e uso. Seu avesso nomeia aquilo que a própria superfície carrega, ainda que nem sempre receba crédito: mãos que bordam, costuram, aplicam, franzem, recortam e transmitem saberes; tempos de aprendizagem que não cabem na velocidade da tendência; técnicas preservadas em espaços domésticos, oficinas, comunidades artesãs e cadeias produtivas frequentemente feminizadas. Mesmo nas formas contemporâneas de divulgação da moda, essa assimetria permanece perceptível. Em publicações digitais de marcas, editoriais e campanhas, é comum que fichas técnicas nomeiem fotógrafos, *stylists*, modelos, maquiadores, produtores e diretores criativos, enquanto raramente aparecem identificadas as pessoas responsáveis pela concepção ou pela execução das superfícies têxteis. Esse trabalho tende a permanecer fora do campo do crédito, mesmo quando define a singularidade visual e material do produto.

A discussão aqui desenvolvida retoma o conceito de apagamento têxtil, formulado em pesquisa anterior como processo de marginalização de saberes ligados às superfícies ornamentadas, aos ofícios manuais e a práticas visuais historicamente afastadas dos repertórios hegemônicos (Figueiró; Silva, 2025). Interessa observar como esse apagamento se intensifica quando tais saberes são associados ao trabalho feminino, à domesticidade e ao artesanato.

As leituras feministas sobre o bordado e as artes têxteis mostram que sua desvalorização se relaciona também aos lugares sociais atribuídos a quem executa tais práticas. Aquilo que foi lido como passatempo ou habilidade natural precisa

ser reconhecido como saber incorporado, domínio técnico e forma situada de pensamento material. A partir dessa perspectiva, o “avesso da superfície” permite examinar as relações entre patriarcado, trabalho feminino e apagamento têxtil, indicando que as operações de superfície também produzem autoria e resistência na própria matéria.

Para tensionar esse apagamento, este texto articula uma revisão teórica sobre a superfície têxtil e a divisão sexual do trabalho à análise de iniciativas contemporâneas no mercado de moda brasileiro que buscam redistribuir a autoria material.

2 A SUPERFÍCIE TÊXTIL COMO CAMPO DE PENSAMENTO MATERIAL

Compreender a superfície têxtil como campo de pensamento material implica reconhecê-la como dimensão constitutiva do vestuário, atravessada por decisões formais, técnicas e culturais. No campo do design, a superfície participa da configuração visual, tátil e estrutural dos objetos, interferindo em sua presença material e em seus modos de uso. Essa perspectiva situa o campo do design de superfícies entre aparência, matéria, processo e experiência, permitindo tratar a superfície como campo de decisões que organiza a relação entre objeto, corpo e contexto sociocultural.

Rüthschilling (2008, p. 23) define o design de superfícies a partir do desenvolvimento de “qualidades estéticas, funcionais e estruturais” em diálogo com processos produtivos e contextos socioculturais. Essa formulação insere a superfície no campo das decisões que conformam o objeto

e participam de sua configuração material, visual e simbólica. A discussão ganha maior amplitude em Schwartz (2008), que retoma e expande a distinção proposta por Barachini (2002) entre superfícies que envolvem os objetos e superfícies que os constituem. Ao articular as dimensões representacional, constitucional e relacional, Schwartz (2008) vincula padrões, materiais, processos e experiências de uso à linguagem projetual da superfície. No universo têxtil, essa distinção torna-se especialmente relevante, pois há técnicas em que a superfície coincide com a própria formação da peça.

No campo da moda, essa discussão adquire densidade particular porque a roupa é um objeto de contato. Ela se oferece ao olhar e atua sobre o corpo: tem peso, toque, temperatura, caimento e mobilidade. A superfície têxtil participa dessa experiência pela escolha das fibras, pelos beneficiamentos e pelas intervenções que modificam relevo, transparência, espessura ou continuidade da matéria. Cada decisão material interfere na maneira como a peça é vista, vestida, cuidada e lembrada. A imagem final da roupa carrega escolhas técnicas e culturais que atravessam a cadeia de produção e a experiência cotidiana do vestir.

Um ponto central desta discussão é que, em muitas técnicas têxteis, ornamento e estrutura se imbricam: o detalhe visível resulta de cálculo, ritmo, domínio da matéria e conhecimento incorporado. No bordado, a linha tensiona a base, cria relevo, altera peso e conduz o olhar. Na renda, os vazios desenham passagens de luz e reconfiguram a relação entre corpo e tecido. Pregas, fuxicos, aplicações e outras manipulações deslocam a matéria de sua condição inicial, fazendo da superfície um lugar de elaboração formal.

Daí a possibilidade de pensar a superfície têxtil como tecnologia cultural. Ela materializa saberes construídos por repetição e transmissão, em contextos que vão da casa à oficina, da prática comunitária à indústria. Sennett (2009), ao discutir a relação entre mão e cabeça, ajuda a compreender que a habilidade material envolve julgamento, atenção, correção contínua e inteligência prática. No campo têxtil, esse entendimento aproxima o fazer da superfície do pensamento projetual: a técnica se elabora no contato com as propriedades dos materiais e com as exigências do corpo vestido.

A cultura material também desloca a superfície de uma leitura restrita à visualidade. Miller (2013) questiona a ideia de que a indumentária seja algo superficial, argumentando que as roupas participam dos modos como os sujeitos se constituem socialmente. Stallybrass (2012), ao refletir sobre a roupa como portadora de marcas de uso, memória e presença, permite compreender que a superfície vestida acumula vestígios do corpo e da vida cotidiana. Sob essa perspectiva teórica, compreende-se que a superfície têxtil conserva relações de uso, incorpora desgaste, registra cuidado e suporta reparos. A roupa permanece significativa também pelo modo como sua matéria atravessa o tempo.

Essa leitura conduz à dimensão política da superfície. Quando técnicas têxteis são reduzidas a acabamento ou tarefa menor, essa redução expressa uma hierarquia de valor que recai sobre objetos, corpos e espaços historicamente associados à sua produção. Desautorizar a superfície implica desautorizar saberes manuais produzidos em ambientes feminilizados, domésticos, artesanais e comunitários.

É nesse ponto que o design de superfícies encontra sua dimensão crítica: a desvalorização da superfície participa de uma organização patriarcal que atribui criação a alguns sujeitos e execução a outros.

3 DOMESTICIDADE, FEMINILIDADE E HIERARQUIAS DO FAZER

A desvalorização das superfícies têxteis não pode ser separada dos espaços e dos corpos aos quais essas práticas foram historicamente atribuídas. Práticas têxteis de construção, reparo e ornamentação constituíram, em diferentes contextos, saberes transmitidos entre mulheres, aprendidos no espaço doméstico, em instituições de ensino feminino e em formas de organização profissional ou comunitária. Essa associação ao feminino raramente garantiu reconhecimento equivalente à complexidade dos fazeres. Muitas vezes, funcionou como argumento para naturalizar a habilidade, como se a destreza manual fosse extensão espontânea da delicadeza ou da paciência, apagando aprendizagem e domínio material. Essa naturalização se articula a uma hierarquia mais ampla entre arte e artesanato. Como observa Adamson (2019), a cultura ocidental moderna frequentemente posicionou o *craft* em relação subordinada à arte, associando-o à habilidade, à repetição e à materialidade, enquanto reservava à arte o campo da autoria intelectual e da invenção. No caso das práticas têxteis, essa hierarquia adquiriu uma inflexão de gênero: a mão habilidosa foi valorizada como execução, mas raramente reconhecida como lugar de formulação projetual.

Essa divisão se organizou também em ambientes comprometidos com a revalorização do trabalho artesanal. Embora o *Arts and Crafts*, em torno de William Morris, tenha formulado uma crítica contundente à separação entre trabalho, prazer e sentido na produção industrial, essa defesa do fazer manual não eliminou as assimetrias de gênero que atravessavam os ateliês, as atribuições técnicas e os regimes de autoria. Como analisa Callen (1984/1985), a crítica à separação entre arte e ofício conviveu com hierarquias que mantiveram as mulheres vinculadas a práticas associadas ao bordado, à ornamentação doméstica e a tarefas consideradas compatíveis com sua posição social. Os lugares de direção e reconhecimento autoral permaneceram mais acessíveis aos homens. Nesse contexto, a valorização do fazer manual não assegurava a valorização das mulheres que faziam: a superfície podia ser celebrada como linguagem decorativa enquanto a trabalhadora têxtil seguia confinada a uma zona secundária de atribuição autoral.

A trajetória de May Morris torna essa tensão particularmente expressiva. Inserida no universo da Morris & Co. e responsável pela direção do ateliê de bordado da firma, May reivindicou o bordado como prática dotada de julgamento formal, conhecimento técnico e responsabilidade projetual. Em seus escritos, a qualidade do trabalho com a agulha depende da relação entre habilidade executiva, desejo de beleza, utilidade e adequação material (Morris, 1893). Essa formulação reposiciona de forma contundente o bordado no campo da elaboração projetual. Contudo, a análise de sua atuação revela uma assimetria persistente na história do design, pois mulheres que dirigiam ateliês,

formavam repertórios e produziam obras de alta qualidade técnica continuaram, muitas vezes, subordinadas a nomes masculinos ou empresas que concentravam o crédito.

A leitura de Parker (2010)¹ permite compreender como o bordado participou da própria construção histórica da feminilidade. O aprendizado dos pontos, a contenção dos movimentos e a permanência no espaço doméstico integravam um regime de formação do comportamento feminino. A mesma prática também abriu espaço para inscrições de experiência, memória, luto, pertencimento e resistência. A ambivalência do bordado reside nessa dupla condição: serviu à conformação de papéis sociais e ofereceu às mulheres um meio material de elaboração subjetiva e cultural.

No Brasil, a associação entre têxtil, feminino e domesticidade assume contornos atravessados por desigualdades raciais e de classe, por economias familiares e por formas comunitárias de transmissão. Em diferentes regiões, especialmente no Nordeste, rendas e bordados permanecem vinculados a redes de mulheres que trabalham entre o espaço doméstico e formas associativas de produção. Os levantamentos reunidos em *Têxteis do Brasil: rendas e bordados* (Kussik *et al.*, 2024) mostram que essas práticas compõem territórios têxteis nos quais os modos de fazer se articulam à sociabilidade local e à geração de renda, com forte presença feminina na produção e preservação dos saberes.

¹ A primeira edição do livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, de Rozsika Parker, foi publicada originalmente no ano de 1984.

Essa realidade impede uma leitura da domesticidade como simples recolhimento privado. Nas práticas brasileiras de bordado e renda, a casa pode funcionar como lugar de cuidado e produção; a varanda e a calçada, como zonas de sociabilidade; a associação, como espaço de negociação entre tradição, mercado e políticas de fomento. O fazer têxtil preserva saberes e sustenta renda, embora continue exposto a formas de subordinação quando os circuitos de design e moda incorporam essas técnicas sem redistribuir autoria e valor de maneira equivalente.

A naturalização da habilidade feminina incide diretamente sobre os regimes de valor do têxtil. Quando uma técnica é entendida como qualidade “própria” das mulheres, sua aprendizagem desaparece como trabalho. O tempo dedicado ao domínio dos pontos, ao controle da tensão e à adequação entre suporte e ornamento tende a ser absorvido por uma ideia difusa de aptidão doméstica. Essa operação retira densidade intelectual da feitura e transforma conhecimento incorporado em atributo de gênero. Assim, a presença histórica das mulheres junto às práticas têxteis foi frequentemente mobilizada para rebaixar o estatuto cultural dessas práticas.

A historiografia da arte ajuda a compreender como essa subordinação se consolidou. Nochlin (2016), ao deslocar a pergunta sobre a ausência de “grandes mulheres artistas” para as condições institucionais que impediram sua formação e legitimação, permite pensar os critérios que definiram quais obras, técnicas e trajetórias poderiam ingressar no campo da grande arte. Pollock (1999) aprofunda esse deslocamento ao problematizar o cânone como estrutura

de seleção, diferenciação e autoridade. Sua crítica não se limita à inserção de nomes femininos em uma narrativa previamente organizada; ela interroga os modos pelos quais a história da arte produziu valor, diferença e exclusão a partir de parâmetros patriarcais, coloniais e racializados. Apoiado nesse referencial, evidencia-se que, no caso das artes têxteis, essa perspectiva é especialmente produtiva, pois permite observar como certas práticas foram mantidas à margem não pela ausência de complexidade formal ou técnica, mas por sua associação ao feminino e ao artesanal.

Chadwick (1997) e Vicente (2011) também mostram como a produção artística feminina foi atravessada por restrições de formação, circulação pública e legitimação crítica. Ao transpor essa análise para o universo das artes têxteis, nota-se que essas restrições assumem uma configuração específica. Muitas práticas foram toleradas justamente porque permaneciam associadas ao doméstico. A mulher podia bordar e costurar; o limite estava em reconhecer essas ações como pensamento artístico ou projetual.

No campo brasileiro do design, Almeida (2022) examina trajetórias de mulheres e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio, mostrando como a profissionalização feminina esteve ligada a iniciativas pedagógicas e práticas materiais que nem sempre receberam documentação proporcional à sua relevância. A presença de mulheres na produção de artefatos e na construção de repertórios modernos de design conviveu com lacunas de registro e formas de autoria diluída.

Diante disso, a domesticidade precisa ser lida como categoria histórica e política. O espaço doméstico preservou

saberes e abrigou formas de criação material; também serviu à contenção social de mulheres e à desqualificação de suas competências. Muitas técnicas de superfície sobreviveram porque circularam nesses espaços menos legitimados, atravessando gerações por meio da prática e da observação compartilhada. Essa ambivalência prepara a passagem para o apagamento têxtil como operação patriarcal de valor: a associação entre têxtil, feminino e domesticidade ajuda a explicar os mecanismos culturais que rebaixaram essas práticas, apesar de sua complexidade técnica.

4 APAGAMENTO TÊXTEL COMO OPERAÇÃO PATRIARCAL DE VALOR

Nas superfícies têxteis, o apagamento organiza uma economia patriarcal do valor, na qual materiais, gestos, tempos de aprendizagem e corpos trabalhadores são distribuídos de modo desigual entre criação, execução, acabamento e serviço. Bordados, rendas, aplicações, pedrarias, manipulações e recomposições podem sustentar a singularidade visual e material de uma peça sem que o trabalho que as constitui receba reconhecimento proporcional. A superfície aparece, circula e agrega valor à moda; seu processo de feitura, entretanto, permanece frequentemente deslocado para zonas de menor visibilidade.

Essa operação organiza uma economia simbólica da superfície. O valor de uma técnica não depende somente de sua complexidade material, mas das instâncias sociais que a nomeiam, classificam e autorizam sua circulação. A superfície ornamentada pode ser celebrada quando associada à

assinatura de uma *maison*, à raridade do luxo ou à imagem de uma coleção; a mesma técnica, vinculada à bordadeira anônima, à encomenda doméstica ou ao artesanato popular, tende a ocupar lugar secundário. A partir de Bourdieu (2007), essa oscilação pode ser lida como efeito de distinção: o prestígio não adere naturalmente à matéria trabalhada, mas se produz nas relações entre autoria, consagração, mercado e legitimidade cultural. Assim, o que em um contexto aparece como refinamento, em outro pode ser reduzido a habilidade auxiliar.

Essa distribuição desigual se intensifica quando as práticas têxteis são associadas ao feminino, ao doméstico e ao artesanal. A divisão sexual do trabalho deslocou muitas atividades realizadas por mulheres para uma zona ambígua, situada entre ocupação doméstica, complemento de renda e trabalho produtivo. No campo têxtil, essa separação incide diretamente sobre práticas da agulha, frequentemente tratadas como extensão de uma aptidão feminina natural, e não como competências adquiridas, transmitidas e economicamente exploradas.

Federici (2017) permite aprofundar essa leitura ao situar a desvalorização do trabalho das mulheres na formação histórica do capitalismo. Atividades ligadas à reprodução da vida, à manutenção cotidiana e ao cuidado foram sistematicamente afastadas do campo do trabalho reconhecido, embora sustentassem a organização social e econômica. Muitas práticas têxteis participam desse mesmo regime. Costurar para a família, remendar roupas, bordar enxovais, produzir rendas para complementar a renda doméstica ou atuar em cadeias terceirizadas da moda são

formas de trabalho atravessadas por valor econômico, técnico e cultural. Quando nomeadas como ajuda, passatempo, delicadeza ou habilidade feminina, permanecem próximas da vida privada e distantes dos regimes de crédito, remuneração e autoria.

Desse modo, o apagamento têxtil envolve a invisibilidade da trabalhadora e a captura do valor produzido pela matéria trabalhada. A peça final pode converter tempo manual, memória técnica e saber comunitário em diferencial de mercado, enquanto a comunicação da moda concentra o reconhecimento em marcas, estilistas, direções criativas e imagens de campanha. O problema, portanto, não reside somente em perguntar quem bordou, costurou, aplicou ou recompôs determinada superfície, mas em examinar como o valor gerado por essas ações é apropriado, redistribuído ou silenciado.

Por isso, o apagamento têxtil deve ser lido como uma forma de ordenação patriarcal do valor. Ele atinge nomes, técnicas, tempos de aprendizagem, modos de transmissão e decisões materiais inscritas na peça. A superfície ocupa uma posição paradoxal: é uma das faces mais visíveis da moda e, ao mesmo tempo, uma das zonas em que o trabalho feminino permaneceu historicamente menos reconhecido. O avesso da superfície torna-se político porque revela a matéria como campo de disputa, acumulando trabalho, memória e autoria onde a aparência final costuma apresentar apenas imagem.

5 COSTURAS INSURGENTES: ORNAMENTO, TÉCNICA E RESISTÊNCIA

Se o apagamento têxtil atua pela desautorização da matéria trabalhada, a resistência começa quando a superfície passa a disputar valor no próprio modo como é feita e creditada. Costuras insurgentes, nesta reflexão, nomeiam operações que tornam visíveis trabalho, tempo e autoria onde a moda costuma reconhecer apenas acabamento. Elas se constituem na escolha do ponto, na exposição do reparo, na recomposição de fragmentos e na recusa de tratar o ornamento como zona secundária do projeto. A resistência emerge quando uma técnica historicamente feminizada é assumida como forma de pensamento material.

Essa insurgência tem uma dimensão técnica precisa. As práticas de superfície constroem a roupa ao marcar, adensar, retirar ou recompor a matéria. Um bordado altera a superfície pela tensão da linha, pelo relevo e pelo tempo de execução que permanece visível na peça. Uma renda organiza cheios e vazios, criando passagens de luz e novas relações entre corpo e tecido. Um remendo transforma a continuidade da roupa em escolha material, tornando o reparo parte de sua linguagem. Nessas operações, a técnica reorganiza a relação do vestuário com o corpo e com os regimes de valor que determinam o que merece crédito.

A autoria também se desloca. Muitas superfícies têxteis resultam de uma cadeia de decisões distribuídas entre quem desenha, prepara, executa e finaliza. A lógica dominante da moda tende a condensar essa rede em poucos nomes: marca, direção criativa ou imagem editorial. Reconhecer a superfície como campo de autoria compartilhada amplia a noção de

criação e torna legível a inteligência material que sustenta o produto final. No caso das relações entre moda e artesanato, essa disputa torna-se ainda mais sensível, pois a circulação de bordados, rendas e aplicações em produtos de prestígio nem sempre redistribui valor para as mulheres e comunidades que preservam esses saberes. Para observar como essa tensão teórica se materializa na prática, é preciso voltar o olhar para a engrenagem do mercado produtivo.

No contexto brasileiro contemporâneo, algumas marcas têm ensaiado modelos de negócios que indicam caminhos possíveis para essa disputa. Ao buscarem traduzir a resistência material em políticas de transparência e reconhecimento, essas iniciativas tentam redistribuir o crédito histórico das trabalhadoras têxteis, ainda que permaneçam atravessadas pelas contradições estruturais entre mercado, autoria e trabalho artesanal. Medeiros [s. d.], por exemplo, coloca a renda artesanal nordestina no centro de sua produção e vincula sua marca a uma rede de mais de 450 artesãs, em parceria com o Projeto Olhar do Sertão, mencionando trabalho remunerado e ações de apoio ligadas à educação e à saúde das rendeiras (Medeiros, [s. d.]). A Catarina Mina, por sua vez, articula artesanato cearense, impacto social e transparência produtiva: a marca informa que 99% de sua rede é feminina, que o trabalho das artesãs atinge direta ou indiretamente mais de 980 pessoas e que suas peças podem ser acompanhadas por QR Code com nome, foto, localidade e história de quem as produziu (Mina, [s. d.]; [s. d.]). Já Aranha explicita parcerias com grupos como as Artesãs da Linha 9, bordadeiras da Vila Leopoldina, e com artesãos de Muquém, em Minas Gerais, em peças feitas

em tear manual com resíduos de coleções anteriores (Aranha, [s. d.]/[s. d.]). Esses exemplos permanecem atravessados pelas assimetrias entre marca e comunidades produtoras, mas ajudam a pensar a resistência como prática concreta de visibilização, colaboração e redistribuição de valor.

As costuras insurgentes também confrontam a cultura do descarte. Reparar, reconstruir, bordar sobre uma peça usada ou recompor resíduos são ações que reinscrevem tempo na roupa. Elas recusam a substituição permanente como destino natural do vestuário e fazem da superfície um lugar de continuidade material. Essa leitura evita romantizar a precariedade e impede que toda prática manual seja automaticamente convertida em resistência. A força crítica dessas operações aparece quando elas interrompem a lógica que apaga o trabalho, acelera o consumo e converte a roupa em imagem passageira.

O ornamento, nessa perspectiva, carrega conflito. Ele inscreve memória, torna o tempo visível, tensiona a autoria e requalifica aquilo que foi tratado como excesso. Quando uma técnica historicamente feminizada é retomada como pensamento material, a superfície passa a disputar seu lugar no campo da moda, das artes e do design. O avesso da superfície revela, então, os modos pelos quais a matéria trabalhada continua produzindo resistência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar a moda pelo avesso da superfície exige mais do que uma revisão metodológica; implica um deslocamento

ético e político na apreensão do vestuário como fenômeno material, cultural e produtivo. A aparência da roupa passa a ser lida a partir das condições que a tornam possível: matéria, técnica, tempo, corpo, aprendizagem, remuneração e reconhecimento. O avesso, nesse sentido, ultrapassa o reverso físico da peça e a ideia de uma dimensão oculta. Funciona como operador crítico, capaz de interrogar o que a imagem final estabiliza, o que a ficha técnica omite, o que a assinatura concentra e o que a superfície torna visível mesmo quando permanece sem crédito.

O apagamento têxtil configura uma operação histórica de esvaziamento de valor, que converte saber incorporado, tempo de feitura e práxis feminina em atributo naturalizado de gênero, frequentemente destituído de estatuto projetual. Bordados, rendas, aplicações, manipulações e reparos podem sustentar a singularidade visual, tátil e simbólica de uma peça; ainda assim, quando associados ao feminino, ao doméstico ou ao artesanal, tendem a ser relegados a uma dimensão puramente acessória. A inteligência material inscrita no cálculo de uma renda, no tencionamento de um ponto, na escolha do fio ou na recomposição de um tecido assume estatuto de linguagem.

Essa dinâmica revela um paradoxo estrutural: a superfície ornamentada pode constituir a própria matéria de distinção da roupa enquanto as mãos que a produzem permanecem afastadas dos regimes de autoria. Deslocar a análise para o avesso da superfície pressupõe, assim, desestabilizar a ficção do criador isolado e reconhecer formas distribuídas de pensamento projetual. Quando a moda separa concepção e feitura, imagem e processo,

assinatura e trabalho, ela também organiza uma economia de reconhecimento.

As iniciativas contemporâneas que visibilizam redes produtoras, comunidades artesãs e práticas têxteis femininas apontam para a possibilidade de outros regimes de crédito. Essa possibilidade, contudo, permanece tensionada pelas formas de apropriação simbólica e econômica que atravessam o mercado da moda. O gesto crítico afasta tanto a celebração nostálgica da manualidade quanto a oposição moral fixa entre fazer artesanal e produção industrial. Interessa compreender ornamento, reparo e manipulação têxtil como zonas de disputa material, nas quais trabalho feminino, memória técnica e valor simbólico se encontram sob condições desiguais de legitimação.

O avesso da superfície constitui, por fim, um horizonte epistêmico para a história e para o design de moda. Compreender a roupa a partir das camadas invisibilizadas de sua feitura permite rasurar narrativas centradas apenas em silhuetas, criadores e coleções, abrindo espaço para uma história política da cultura material. Nessa perspectiva, o trabalho doméstico, o artesanato, a transmissão entre mulheres e os saberes compartilhados assumem centralidade nas decisões que configuram a experiência vestimentar. Onde a narrativa dominante costuma enxergar apenas um adendo técnico ou decorativo, o avesso da superfície evidencia autoria, trabalho e memória inscritos na própria matéria.

REFERÊNCIAS

ADAMSON, G. **Thinking Through Craft**. London: Bloomsbury Academic, 2019.

ALMEIDA, A. J. M. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio**. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BARACHINI, T. **Design de superfície: uma experiência tridimensional**. In: 5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Brasília, 2002. Disponível em: https://memoriapeddesign.com.br/articles/design_of_surface_a_threedimensional_experience. Acesso em: 15 jan. 2023.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CALLEN, A. Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. **Woman's Art Journal**, v. 5, n. 2, p. 1-6, autumn 1984/winter 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1357958>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CATARINA MINA. **Partilhando resultados**. [s. d.]a. Disponível em: <https://www.catarinamina.com/p/transparencia>. Acesso em: 16 jun. 2026.

CATARINA MINA. **Uma rede transparente. Saiba quem faz sua peça**. [s. d.]b. Disponível em: <https://www.catarinamina.com/p/quem-faz-sua-peca>. Acesso em: 16 jun. 2026.

CHADWICK, W. **Women, Art, and Society**. Edição revisada. New York: Thames & Hudson, 1997.

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

FIGUEIRÓ, F. dos S.; SILVA, S. A. **William Morris e a insurgência do ornamento: apagamento têxtil, trabalho e memória material**. dObra[s], v. 18, n. 45, p. 30-47, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1955>.

FLAVIA ARANHA. **Rede**. São Paulo, [s. d.].a. Disponível em: <https://www.flaviaaranha.com/p/rede>. Acesso em: 16 jun. 2026.

FLAVIA ARANHA. **Túnica Tear Muquem Leticia**. São Paulo, [s. d.].b. Disponível em: <https://www.flaviaaranha.com/produto/tunica-tear-muquem-leticia-flavia-aranha-1261>. Acesso em: 30 jun. 2026.

KUSSIK, H.; MATSUSAKI, B.; ABDALLA, N.; ROSÁRIO, C. do. **Têxteis do Brasil: rendas e bordados**. Helena Kussik (organização e textos); Bianca Matsusaki (descrições técnicas); Nathália Abdalla (fotografia); Camila do Rosário (ilustração). 1. ed. São Paulo: Artesol, 2024.

MARTHA MEDEIROS. **Nossa história**. [s. d.]. Disponível em: <https://marthamedeiros.com.br/pages/nossa-historia>. Acesso em: 16 jun. 2026.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORRIS, M. **Decorative needlework**. London: Joseph Hughes & Co., 1893.

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

PARKER, R. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2010.

POLLOCK, G. **Differencing the Canon**: feminist desire and the writing of art's histories. London; New York: Routledge, 1999.

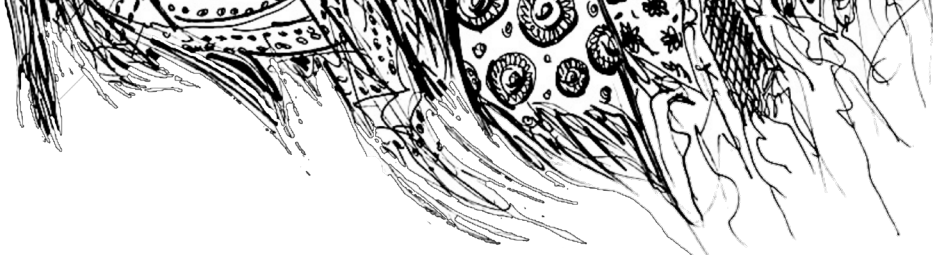
RÜTHSCHILLING, E. A. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SCHWARTZ, A. R. D. **Design de superfície**: por uma visão geométrica e tridimensional. Orientadora: Aniceh Farah Neves. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/14f101c9-4dc3-4753-97be-162a1dc8eada>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SENNETT, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

VICENTE, F. L. **A arte sem história**: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Athena; Babel, 2011.



TECIDOS DE INSURGÊNCIA DECOLONIAL E ANTIPATRIARCAL: MULHERES INDÍGENAS, SABERES TÊXTEIS E REAFIRMAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Ana Maria Nogueira Duran.

1 INTRODUÇÃO

Em um contexto marcado pela intensificação das crises climáticas, pela expansão das fronteiras extrativistas e pela persistência de formas coloniais e patriarcais de dominação, os povos indígenas continuam sustentando modos de vida e sistemas de conhecimento que desafiam as ontologias dominantes da modernidade. Entre essas formas de resistência e reexistência, os saberes têxteis das mulheres indígenas ocupam um lugar singular. Muito além de expressões estéticas ou práticas artesanais, os tecidos constituem espaços de produção de conhecimento, memória, territorialidade e ação política por meio dos quais histórias são transmitidas, vínculos comunitários são fortalecidos e formas próprias de habitar o mundo são continuamente reafirmadas.

Este artigo examina os saberes têxteis de mulheres Yawanawá, Ashaninka e Shanenawa do estado do Acre, na Amazônia brasileira, compreendendo a tecelagem como

uma prática de insurgência decolonial e antipatriarcal. Argumentamos que os tecidos não podem ser reduzidos à condição de artefatos culturais ou patrimônios a serem preservados. Pelo contrário, constituem sistemas vivos de conhecimento que articulam corpo, território, ancestralidade e comunidade, tornando-se espaços de transmissão intergeracional de saberes, fortalecimento identitário e produção de futuros.

Nas tramas, grafismos, fibras e processos de produção encontram-se inscritos conhecimentos ecológicos, memórias territoriais e pedagogias do cuidado. Ao tecer, as mulheres atualizam saberes ancestrais, fortalecem vínculos comunitários e contribuem para a defesa cultural e territorial de seus povos, produzindo continuidade histórica diante das violências coloniais, patriarcais e extrativistas.

As experiências compartilhadas pelas mulheres Yawanawá, Ashaninka e Shanenawa revelam que corpo e território são continuamente produzidos em relação. Os tecidos incorporam fibras, sementes, grafismos e histórias familiares, materializando vínculos entre mulheres, ancestralidades, rios, plantas, animais e comunidades. Nessa perspectiva, o ato de tecer não apenas representa o território, mas expressa uma ontologia relacional na qual natureza, cultura e vida coletiva permanecem indissociáveis (De la Cadena, 2015). A tecelagem constitui, assim, uma pedagogia relacional por meio da qual corpo, território, memória e conhecimento permanecem entrelaçados.

Essa compreensão dialoga com os feminismos comunitários latino-americanos, particularmente com as contribuições de Cabnal (2010) e Paredes (2014), para

quem os corpos das mulheres e os territórios que habitam constituem dimensões inseparáveis de uma mesma trama de existência. Contudo, a noção de corpo-território ultrapassa o campo dos feminismos comunitários e encontra ressonância em reflexões produzidas por mulheres indígenas, perspectivas decoloniais e abordagens relacionais que compreendem a vida a partir da interdependência entre seres humanos, natureza, ancestralidade e comunidade. Nessa perspectiva, o corpo não é concebido como uma entidade individual e isolada, mas como um espaço vivo de relações através do qual circulam memórias, afetos conhecimentos e responsabilidades coletivas (Noguera,2025).

Estudos recentes sobre vestimentas indígenas amazônicas têm igualmente demonstrado que os tecidos não podem ser compreendidos apenas como objetos culturais. Ao analisar a *cushma*¹ *asháninka*, Carrasco (2024) propõe entendê-la como um suporte da vida social, através do qual circulam conhecimentos, memórias, narrativas e formas de pertencimento. Essa perspectiva oferece importantes contribuições para pensar os tecidos indígenas como infraestruturas relacionais que sustentam a vida coletiva, conectando passado, presente e futuro.

¹ A *cushma* (kitharentsi, em língua asháninka) é a vestimenta tradicional utilizada pelo povo Asháninka. Produzida historicamente a partir de fibras vegetais e atualmente também confeccionada com tecidos industrializados, a *cushma* possui profundo significado cultural, social e identitário, funcionando não apenas como peça de vestuário, mas como expressão de pertencimento, memória coletiva e continuidade dos conhecimentos asháninka.

De forma semelhante, registros produzidos pelo próprio povo Yawanawá evidenciam que a produção de tecelagens de algodão, tecelagens de palha, saias de buriti, colares, pulseiras e outros artefatos tradicionais sempre esteve associada ao conhecimento e ao trabalho das mulheres. Essas práticas não se restringem à produção material de objetos, mas integram processos mais amplos de transmissão cultural, reafirmação identitária e continuidade comunitária.

Mais do que objetos produzidos pelas mulheres, os tecidos podem ser compreendidos como extensões materiais do corpo-território. Nas suas tramas encontram-se inscritos conhecimentos ecológicos, histórias de resistência, formas de cuidado e projetos coletivos de futuro. Cada tecido torna-se um espaço onde memória, floresta, ancestralidade e comunidade se encontram, revelando que a defesa dos territórios indígenas é inseparável da defesa dos conhecimentos, dos corpos e das relações que tornam possível a continuidade da vida.

Essa compreensão possui implicações epistemológicas importantes. Se os tecidos constituem espaços de produção de conhecimento e expressão de ontologias relacionais, sua interpretação não pode ser dissociada das vozes e experiências das mulheres que os tecem. Os significados presentes nas tramas, nos grafismos e nos processos de aprendizagem emergem de contextos específicos de convivência, memória e territorialidade que somente podem ser compreendidos através de uma escuta atenta às narrativas das próprias mulheres indígenas.

As discussões apresentadas neste artigo resultam de um processo contínuo de investigação colaborativa desenvolvido no âmbito do projeto INDIWOMINT – Indigenous Women Interconnecting Knowledge: Bodies, Territories and Technologies for Life, concebido e coordenado pela autora. A partir de entrevistas em profundidade, observação participante, convivência prolongada nos territórios e espaços permanentes de diálogo e reflexão conjunta realizados com mulheres Yawanawá, Ashaninka e Shanenawa, o projeto tem investigado como os conhecimentos produzidos por mulheres indígenas articulam corpo, território, tecnologias para a vida e processos de transformação social. Foi nesse percurso que temos podido compreender a tecelagem não apenas como prática cultural, mas como uma infraestrutura relacional através da qual memória, conhecimento, cuidado, autonomia feminina e defesa territorial se entrelaçam e geram outros tecidos.

Nesse sentido, longe de interpretar os saberes indígenas como objetos de investigação externa, buscamos compreender os tecidos a partir das narrativas, experiências e reflexões compartilhadas pelas próprias mulheres indígenas. Essa abordagem reconhece as mulheres indígenas como produtoras de conhecimento, pesquisadoras de seus próprios territórios e protagonistas de processos de reafirmação cultural, política e epistêmica.

Sob essa perspectiva, sustentamos que a tecelagem indígena constitui uma prática fundamental de insurgência decolonial e antipatriarcal. Os tecidos operam simultaneamente como arquivos vivos de memória, linguagens políticas, tecnologias para a vida e espaços de soberania

cultural. Mais do que preservar tradições, eles permitem às mulheres indígenas produzir conhecimento, fortalecer territórios e construir formas coletivas de continuidade da vida em contextos marcados pela violência colonial e pelas ameaças contemporâneas aos povos indígenas.

2. TECELAGEM COMO MEMÓRIA VIVA E LINGUAGEM ANCESTRAL

Um dos temas mais recorrentes nas entrevistas foi a relação entre os tecidos e a transmissão de conhecimentos entre gerações. As mulheres destacaram que aprender a tecer não consiste apenas em adquirir habilidades técnicas, mas em participar de um processo contínuo de aprendizagem sobre a história, os valores e as formas de vida de seus povos.

Dialogando com uma artesã Shanenawa ela nos explicou: “Quando eu era criança, aprendia observando minha mãe e minha avó. Elas não ensinavam só o artesanato. Enquanto fazíamos juntas, contavam histórias sobre os antigos, sobre a floresta e sobre como viver bem na comunidade.” Esse relato nos deixou compreender como os saberes têxteis constituem uma importante pedagogia comunitária, por meio da qual conhecimentos históricos, ecológicos e culturais são transmitidos de forma integrada. O aprendizado ocorre através da convivência, da observação e da participação cotidiana na vida coletiva, reforçando aquilo que Smith (2021) identifica como formas indígenas de produção e circulação do conhecimento.

De forma semelhante, uma participante Yawanawá observou: “Cada desenho tem uma história. Quando fazemos

os grafismos, estamos lembrando quem somos e ensinando isso para as crianças.” Nessa perspectiva, tecer constitui um ato de reafirmação cultural que conecta passado, presente e futuro. Ao aprender e reproduzir os grafismos tradicionais, as mulheres não apenas preservam conhecimentos herdados; elas os reinterpretam e os recriam, garantindo sua continuidade diante das transformações contemporâneas (Couto & Cardoso, 2023).

Os grafismos funcionam como dispositivos de memória coletiva. Mais do que elementos decorativos, registram narrativas territoriais, relações de parentesco, ensinamentos ancestrais e experiências compartilhadas. Nessa perspectiva, os tecidos constituem arquivos vivos nos quais a memória permanece inscrita e é continuamente atualizada por meio do fazer cotidiano. Como sugere Carrasco (2024), ao analisar a *cushma asháninka*, as vestimentas indígenas operam como suportes da vida social e da memória oral. Transmitidos entre mães, avós, tias e jovens, esses conhecimentos resistem às rupturas produzidas pelos processos coloniais e reafirmam a continuidade histórica dos povos indígenas.

3. CORPO-TERRITÓRIO E ONTOLOGIAS RELACIONAIS DA TECELAGEM

As narrativas das participantes também evidenciam a profunda relação existente entre os saberes têxteis e o território. Em diferentes entrevistas, as mulheres associaram os processos de produção dos tecidos aos ensinamentos da floresta, às matérias-primas disponíveis nos territórios e às

relações estabelecidas com diferentes seres humanos e não humanos.

Conversando com um artesão Ashaninka, ela afirmou: “o artesanato vem da floresta. Sem a floresta não existe o artesanato, porque os materiais, as tintas, tudo vem dela.” Outra companheira acrescentou: “Quando a floresta é destruída, não perdemos apenas árvores. Perdemos os conhecimentos que vivem junto com ela.”

Essas narrativas o que nos levam a refletir é que os tecidos não podem ser compreendidos separadamente das relações ecológicas que tornam sua existência possível. O conhecimento têxtil emerge da interação contínua entre pessoas, plantas, fibras, tinturas, rios e territórios. Trata-se de uma compreensão profundamente relacional da vida, na qual natureza e cultura não aparecem como domínios distintos.

As experiências relatadas pelas mulheres dialogam com as contribuições de De La Cadena (2015) e Escobar (2018), ao evidenciarem que o território não constitui apenas um espaço físico, mas uma rede viva de relações. Os tecidos materializam essas interdependências ao incorporar elementos da floresta e traduzir conhecimentos construídos na convivência com o território. Seus grafismos constituem linguagens relacionais por meio das quais circulam conhecimentos ecológicos, memórias coletivas, experiências de resistência e formas de pertencimento. Assim, os tecidos não apenas representam essas relações, mas participam ativamente de sua reprodução e continuidade.

Essa dimensão comunicativa permite interpretar os tecidos como formas de linguagem política e epistêmica. Nas

tramas são inscritos conhecimentos ecológicos, trajetórias territoriais, experiências de resistência e modos específicos de compreender as relações entre humanos e não humanos. Os tecidos não apenas representam essas relações; eles participam ativamente de sua produção e continuidade.

4. TECELAGEM, AUTONOMIA ECONÔMICA E INSURGÊNCIAS ANTIPATRIARCAIS

As entrevistas realizadas no âmbito do INDIWOMINT permitiram aprofundar a compreensão sobre o papel que os saberes têxteis desempenham nos processos organizativos das mulheres indígenas e no fortalecimento de formas de protagonismo feminino no interior das comunidades. Mais do que atividades produtivas, a tecelagem e o artesanato têm se consolidado como espaços de organização coletiva, transmissão de conhecimentos e fortalecimento político das mulheres. Como sugere Rivera Cusicanqui (2010), as práticas descolonizadoras não se manifestam apenas em grandes gestos políticos, mas nos modos cotidianos pelos quais as mulheres indígenas sustentam a vida, resistem à colonialidade e recriam o mundo a partir de seus próprios marcos de sentido.

Diversas participantes destacaram a importância dos coletivos e associações de artesãs como espaços de encontro, aprendizagem e apoio mútuo. Como relatou uma liderança indígena: “Quando nos reunimos para trabalhar juntas, não estamos apenas produzindo artesanato. Estamos fortalecendo as mulheres e fortalecendo nossa cultura.” Seguido outra mulher nos explicou: “O artesanato ajudou

muitas mulheres a terem sua própria renda. Hoje podemos contribuir mais com a comunidade e também participar das decisões.”

As narrativas compartilhadas pelas participantes ao longo da pesquisa evidenciaram de forma recorrente a importância dos saberes têxteis para o fortalecimento das mulheres indígenas e de suas comunidades. Em diferentes entrevistas, as participantes destacaram como a produção artesanal e a organização em coletivos de artesãs têm ampliado suas possibilidades de participação econômica, social e política, permitindo-nos compreender os processos têxteis como importantes espaços de agência feminina e fortalecimento coletivo.

Nesse contexto, os coletivos de artesãs promovem não apenas autonomia econômica, mas também a formação de lideranças, o fortalecimento de redes de solidariedade entre mulheres e a ampliação de sua participação nos processos organizativos comunitários. Ao mesmo tempo, contribuem para a consolidação de economias próprias fundamentadas na valorização dos conhecimentos tradicionais, na circulação de produtos culturalmente situados e na reafirmação de práticas produtivas articuladas aos princípios comunitários e às relações de cuidado com o território.

As entrevistas realizadas com lideranças indígenas reconhecidas pela organização de associações e coletivos comunitários, como Julia Yawanawá, Dalva Apurinã, Edina Shanenawa, Nedina Yawanawa, coindieram, em mostrar para nós transformações significativas ocorridas nas últimas décadas nas dinâmicas econômicas e organizativas das mulheres indígenas. Segundo seus relatos, embora as

mulheres tenham sido historicamente responsáveis pela produção de colares, pulseiras, brincos, vestimentas e diversos outros artefatos fundamentais para a vida cultural e econômica das comunidades, frequentemente eram os homens que assumiam a comercialização desses produtos e a gestão dos recursos provenientes das vendas.

A criação e o fortalecimento de associações de mulheres artesãs têm contribuído para reconfigurar esse cenário. Esses espaços coletivos possibilitaram que as próprias mulheres assumissem o controle dos processos de produção, comercialização e gestão dos recursos gerados por seu trabalho, ampliando sua autonomia econômica e sua capacidade de decisão. Além disso, favoreceram a construção de redes de colaboração entre diferentes comunidades, fortalecendo iniciativas lideradas por mulheres e promovendo novas formas de participação nos processos organizativos e políticos locais (Noguera; Palmén, 2026).

As narrativas das lideresas evidenciam que essas transformações vão além da geração de renda. A organização coletiva das artesãs tem contribuído para fortalecer a autoestima, a autonomia e o protagonismo das mulheres, ao mesmo tempo em que promove a valorização dos saberes tradicionais e a transmissão intergeracional de conhecimentos. Nesse processo, os coletivos de artesãs tornam-se espaços de formação, liderança e mobilização comunitária, nos quais mulheres com maior experiência incentivam e apoiam outras mulheres, compartilhando técnicas, conhecimentos culturais e estratégias organizativas.

Sob essa perspectiva, a tecelagem e o artesanato constituem não apenas atividades produtivas, mas

importantes instrumentos de fortalecimento das economias próprias indígenas e de transformação das relações de gênero no interior das comunidades. Ao ampliar a capacidade de atuação econômica, social e política das mulheres, essas iniciativas contribuem para a construção de formas cotidianas de autonomia e para o fortalecimento de práticas de insurgência decolonial e antipatriarcal enraizadas nos próprios sistemas de conhecimento indígenas.

As participantes destacaram ainda que esses espaços coletivos funcionam como importantes mecanismos de fortalecimento intergeracional. Mulheres com maior experiência atuam como formadoras e mentoras de outras mulheres, promovendo a circulação de conhecimentos técnicos, culturais e organizativos entre diferentes comunidades. A aprendizagem dos saberes têxteis passa, assim, a estar associada não apenas à transmissão de grafismos, técnicas e tradições, mas também à construção de capacidades de liderança, gestão e articulação coletiva. Trata-se de transformações que não implicam uma ruptura com as formas indígenas de organização social, mas que reconfiguram relações de poder historicamente marcadas por desigualdades de gênero.

Sob essa perspectiva, os tecidos podem ser compreendidos como práticas de insurgência antipatriarcal. Não porque representem necessariamente uma oposição às tradições indígenas, mas porque possibilitam às mulheres ampliar sua capacidade de ação política, econômica e cultural a partir de práticas profundamente enraizadas em seus próprios sistemas de conhecimento. Conforme argumenta Lorena Cabnal (2010), a defesa da vida comunitária passa

pelo reconhecimento do protagonismo das mulheres e pela valorização de seus conhecimentos, práticas e contribuições para a sustentação dos territórios.

Os tecidos tornam-se, assim, muito mais do que objetos culturais. Eles constituem instrumentos através dos quais se fortalecem simultaneamente o corpo-território, as economias próprias, as redes de solidariedade entre mulheres e as formas coletivas de resistência. Nas associações e coletivos de artesãs, a tecelagem emerge como uma prática cotidiana de autonomia, cuidado e transformação social, reafirmando o papel central das mulheres indígenas na construção dos presentes e futuros de suas comunidades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu da premissa de que os saberes têxteis das mulheres indígenas da Amazônia não podem ser compreendidos apenas como expressões culturais, práticas artesanais ou patrimônios a serem preservados. A partir das experiências e narrativas de mulheres Yawanawá, Ashaninka e Shanenawa, argumentamos que a tecelagem constitui uma prática de insurgência decolonial e antipatriarcal através da qual se produzem e se transmite conhecimentos, memórias, formas de pertencimento e projetos coletivos de futuro.

As reflexões desenvolvidas mostraram que os tecidos ocupam um lugar central na vida comunitária, articulando transmissão intergeracional de saberes, reafirmação cultural, fortalecimento territorial e organização das mulheres. Nas tramas, grafismos, fibras e processos de aprendizagem

encontram-se inscritos conhecimentos ecológicos, histórias de resistência e pedagogias do cuidado que contribuem para a continuidade da vida indígena diante das múltiplas pressões exercidas pelo colonialismo, pelo patriarcado e pelo extrativismo.

As narrativas compartilhadas pelas mulheres revelam que tecer é muito mais do que produzir objetos materiais. Tecer significa ensinar, recordar, cuidar, organizar e fortalecer relações. É uma prática por meio da qual se constroem vínculos comunitários, se reafirmam identidades coletivas e se ampliam espaços de autonomia e protagonismo feminino. Nesse sentido, a tecelagem emerge como uma forma cotidiana de ação política capaz de sustentar processos de transformação social a partir dos próprios conhecimentos indígenas.

Em diálogo com os feminismos comunitários, as ontologias relacionais e experiências como a da *cushma asháninka*, argumentamos que os tecidos constituem infraestruturas relacionais da vida social indígena. Mais do que expressar identidades ou preservar memórias, sustentam processos de aprendizagem, fortalecem economias próprias, promovem a autonomia das mulheres, ampliam redes de solidariedade e contribuem para a defesa dos territórios.

A principal contribuição deste artigo consiste, portanto, em propor uma leitura da tecelagem indígena para além das categorias de artesanato, patrimônio ou resistência cultural. Defendemos que os tecidos podem ser compreendidos como arquivos vivos de memória, linguagens políticas, tecnologias para a vida e espaços de soberania cultural, territorial e epistêmica. Essa perspectiva desloca o olhar dos objetos

para as relações que os tornam possíveis, evidenciando a centralidade das mulheres indígenas como produtoras de conhecimento, guardiãs de memória e protagonistas na construção de futuros coletivos.

Em um contexto marcado pelo agravamento das crises socioambientais globais, os saberes têxteis revelam a existência de outras formas de pensar a sustentabilidade, o cuidado e a continuidade da vida. Nas mãos das mulheres indígenas, a tecelagem constitui uma prática de reexistência que entrelaça memória, território, autonomia e esperança. É precisamente nessa capacidade de sustentar relações, produzir comunidade e imaginar futuros para além das lógicas coloniais, patriarcais e extrativistas que reside sua potência decolonial e sua contribuição para a construção de horizontes mais justos, plurais e sustentáveis.

REFERÊNCIAS

CABNAL, L. Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In: **Feminismos diversos: el feminismo comunitario**. Madrid: ACSUR-Las Segovias, 2010. p. 11-25.

CARRASCO QUINTANA, A. C. Cushma: soporte de la vida social asháninka. Proyecto de arte, comunidad y emprendimiento social cultural. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 230, p. 221-235, 2024.

COUTO, M. dos S.; CARDOSO, F. de A. Yawanawá: o encontro com o design de moda e a globalização. **Revista**

Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, v. 9, n. 6, 2023.

DE LA CADENA, M. **Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds**. Durham: Duke University Press, 2015.

ESCOBAR, A. **Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy and the making of worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.

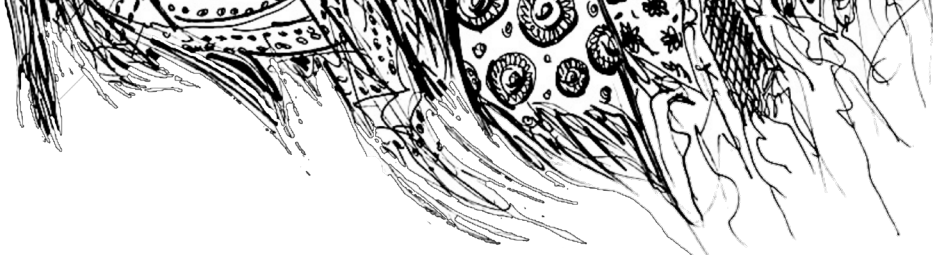
NOGUERA DURAN, A. M.; PALMÉN, R. Transcontinental reflections of feminist advocates: embracing plurality, embodying care, and pushing forward intersectionality. **Gender & Development**, n.34, v.1, 2026, 203–220. <https://doi.org/10.1080/13552074.2026.2649439>

NOGUERA DURÁN, A. M. Mujeres indígenas en resistencia: en defensa de sus cuerpos, territorios y saberes. In Actes del I Congrés Internacional ‘Vulnerabilitat Social i Violències Masclistes’ (135-142). **Revista alimara**. IMAS Departament de Benestar Social del Consell de Mallorca, 2025. https://www.revistaalimara.net/revista/wp-content/uploads/2025/01/Llibre-actes_I_congresoviolenciamachista.pdf

PAREDES, J. **Hilando fino desde el feminismo comunitario**. La Paz: Mujeres Creando Comunidad, 2014.

RIVERA CUSICANQUI, S. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SMITH, L. T. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2021.



C-ART-A: Por que inventamos moda? Um gosto pela variação

Anna Amélia de Faria
Débora Balzan Fleck
Graziele Ramos Schweig
Paola Zordan

*Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador
em cima da terra, embaixo do céu
nas nuvens da rede
Outono/Inverno de 2026*

*às
que
nos leem*

*Tudo é caminho, sempre há caminhos
Tudo vira corpo, percurso da memória
...lembrando de um bom domingo*

Amiga, no domingo à noite – na verdade, começou do meio para o final da tarde – passeamos e fomos para lá de bem tratadas. Foi incrível. Para nós, mulheres habituadas a pequenas andanças, como conversamos, havia uma aura. Não foi pela vestimenta; simplesmente, estávamos no modo charmoso, fluído. As vendedoras foram simpáticas,

inusualmente sorridentes. Isso aconteceu em todos os lugares. Um espanto!

Na grande loja de departamentos, falamos sobre os usos das estampas e sobre uma espécie de cansaço delas, das mudanças, da juventude e, na nossa opinião, da antessala da velhice. De escolhas das indumentárias, das junções e justaposições combinatórias que valiam, mas que, no tempo de um agora, descosem-se e perdem a graça. Há uma grande diferença entre os sessenta anos de hoje e os de ontem, percebemos isso aos trinta anos. No recamar, agora, vem a força dos tecidos lisos, de outras junções e de alternativas combinações de cores.

Cruzamos essas derivações relativas à vontade e à idade. Você disse:

- Não se deve desistir das estampas.

Ainda assim, reconheceu um cansaço. Porque, independentemente da idade e com ela, a percepção varia na combinação cara e corpo. Houve os comentários das lojas, das roupas que me “caem bem”, e sua opinião acerca do vermelho, do azul e do renitente verde.

No multifacetado assunto, foi ótimo imaginar a sua cozinha: como revestir, reformar, a possibilidade de abrir uma grande janela. Falamos sobre o tempo, que sempre vem. Qual é o tempo da suportabilidade de uma reforma? E quão urgente e necessária ela é? Como ficariam os seus gatos, caso houvesse a exigência de uma mudança? E para onde vocês iriam?

Então, nos cruzamentos que tensionam a nossa vida, como embutir tantas ideias, vontades e formas em um sentido que vai sempre mudando? Porque as mudanças imperam,

não? E como isso afeta nossos gostos de comer, vestir? A gente se embrulha nesses sentidos, inclusive, se atrapalha, porque não se aplicam certezas. Somos aceboladas, nos enchemos de camadas de sentidos.

Naquele dia teve o chá e a confiança para irmos em lojas jamais adentradas. Muito riso, em meio a feéricos assuntos. Costuramos com o corpo e com nossos passos, espécie de linhas tracejando fios no tempo do passeio. Nesses trânsitos, as escolhas e as contingências embaralhavam-se, e a gente reagia por hábito e vontade de mudança.

Pois os caminhos são tortos.

Amiga, nos atrapalhamos com direita e esquerda. Você disse:

- Vire à direita.

Fomos pra esquerda, “erro” clássico. É de se rir, mas por não se corrigir o lado, uma reprovação numa formação de professora de Yoga, acontece. Algo parece borbulhar, e qualquer informação reta pode se abrir, abolindo os objetivos visíveis em outras encruzilhadas. Sabe-se lá o que escutamos.

Como se não bastasse, estávamos felizes por termos comprado os presentes às amigas, queridas ex-alunas. Chegamos, depois de chás e perambulações, na festa. Na sacola verde-musgo, a marca da loja escrita em letras douradas e o laço de fita verde-escuro demonstrando o capricho da embalagem e valorizando o objeto. Os presentes têm esse poder de charme. Os invólucros criam atmosferas de sonho e surpresa.

Tem a música do Gil – tem sempre alguma música que perfaz uma espécie de BG, *background*, nas nossas vidas – dizendo que, quando a gente está contente, somos

indiferentes ao frio e ao quente. Assim foi. Rimos e entramos um pouquinho no lugar. Vimos, por menos de dois minutos, a banda que tocava e fomos embora rindo.

De uns tempos para cá, vemos uma novidade na perplexidade. Um não sei o quê, não sei para onde, agradável. Passamos a vida querendo muito alguma coisa, querendo caber em algo que imaginávamos. Agora é diferente. Sempre há música. “E tanta coisa me interessa, mas nada tanto assim”, canta Paula Toller. E, ainda com ela, em outra canção, “os heróis da minha blusa não são os que você usa” ... O que há dentro dos poros? Esse suposto vazio, cujo entorno é frame composto de carne e sangue, mas que, na imaginação, divisa com nuvens, desejos e sonhos. O remendar-se de Riobaldo, sem os *Uniformes*, mas com aquelas botas que nos permitiram andar por tantas lojas...

Entre esses presentes para serem dados, roupas novas, camisetas de Che Guevara, as calças indianas que rasgam sem parar, o que fazer? Por que bolsas de Frida Kahlo? E aquelas camisetas de bandas, as dos Beatles, a do Bauhaus usada há mais de quinze anos? O casaco de pele quase centenário que foi da avó burguesa, o que fazer com ele? E o famoso casaco de Marx? *O capote* de Gogol deve preceder *O capital*. Mil questões. O que se doa? O que se herda? O que se conserva? O que se customiza? O que precisa ser remendado?

A antropóloga Tania Perez-Bustos decidiu fazer uma pesquisa sobre as peças de roupas que precisam de remendos e que acabam ficando esquecidas, guardadas no armário, até que sobre um tempo para finalizá-las. Lembra do filme *A colcha de retalhos*? Winona Ryder era mocinha... uma bainha, botões a serem pregados, a redução de alguma peça

comprada larga, entre outros consertos. No geral, precisariam de alguns minutos ou de poucas horas para serem resolvidos, no entanto, acabam ficando meses ou anos à espera de uma brecha. Ao remexer essas peças, Tania investiga que tempo é esse do qual as coisas inacabadas falam: que histórias aparecem nas materialidades das coisas a terminar? Será que a lentidão do fazer têxtil não cabe na velocidade capitalista? Queríamos saber como anda seu tempo para cuidar de coisas inacabadas, das roupas e coisas que perderam a serventia e que precisam de ajustes para voltarem à vida, para ganharem circulação. Será que temos tempo para reparação?

Tânia ressalta como o ato de costurar – e as manualidades têxteis de modo geral – conectam-se com o feminino. Em seu fazer, elas frequentemente tecem genealogias familiares femininas: quando se pega uma agulha, uma linha, um tecido, repetimos gestos ancestrais. Para muitas mulheres, especialmente as mais antigas, costurar era uma questão de sobrevivência, uma habilidade obrigatória. A avó que desmanchava uniformes do marido, quando já estavam sem serventia, para fazer roupas para os filhos. Costurava sobras para fazer cobertores no inverno, enfiando muitos retalhos amassados em capas costuradas, o que os deixava extremamente pesados. Nada era desperdiçado. Comprar uma peça pronta era um luxo inviável. Nos filmões famosos ...*E o vento levou* e *Noviça Rebelde*, o *The Sound of Music*, as heroínas, em tempos de guerras, fosse no século XX ou XIX, usam as cortinas para fazerem roupas. Hoje, em que o acesso se tornou facilitado, o descarte é geral... Por que remendar, se comprar novo custa tão barato? Hoje, sabemos que roupas e

calçados são uma das piores poluições planetárias. Há mares de tecidos velhos e praias de solas de sapatos.

As habilidades têxteis estão se tornando cada vez mais raras, monopolizadas por grandes indústrias que exploram mão de obra barata, muitas vezes em condições degradantes. É por essas e outras que o saber-fazer têxtil ganha um caráter subversivo hoje, de resistência à aceleração e ao descarte. Nas nossas *re-costuras esotéricas* retalhos são doados para artistas que fazem dele suas poéticas, Clau Paranhos e suas *Bonecas Feias*, Marina Rombaldi – trabalhos que viraram teses. Costurar, agulhar, tricotar, fazer crochê, macramê, bordar, retoma o cuidado. Se sua materialidade conecta através do tempo, por meio da costura de uma genealogia feminina, ela também agrega no hoje, mirando a tessitura de um futuro diferente do que está posto. Não por acaso, há vários coletivos feministas que situam o ato de bordar no centro de sua ação política. A exemplo da *arpillera* chilena, técnica artesanal que congregou mulheres a bordar e denunciar as violências da ditadura militar no país, o ato de bordar juntas tem originado espaços de partilha e de maturação de pautas conjuntas.

E ainda temos, nas aldeias andinas do Peru e da Bolívia, mulheres que tecem, há séculos, desenhos guardados de memórias coletivas. No México, as bordadeiras indígenas de Oaxaca costuram pássaros, flores e histórias sobre os tecidos, assim como nos honra o nordeste brasileiro, com suas rendeiras de bilro, que transformam linhas e fios finíssimos em pequenas arquiteturas delicadas. Linhas do Horizonte, Linhas de Poa, Linhas BahiAxé... Essa forma de fazer política pelo bordado se espalha hoje pelo Brasil, assim como nós nos

encontramos espalhadas e conectadas, tecendo essa carta. Unimos nossos gestos para convidar quem queira pensar conosco: a partir daquilo que fazemos, que genealogia familiar feminina cada uma de nós aciona? Que mundos podemos bordar com suas linhas e agulhas?

Poderíamos propor que, ao invés de chamar essas mulheres de “artesãs”, deveriam ser nomeadas como “arquivistas da matéria”. O bordado, a renda, a tecelagem e os ornamentos são mais que formas de conhecimento transmitidas por seus gestos e não por livros. São imagens e formas que sobrevivem não apenas em pinturas e museus, mas também em panos, colchas, toalhas, lençóis e rendas que atravessaram gerações para contar muitas outras histórias.

Como não lembrar da Anni Albers, a artista-professora, vanguardista da arte têxtil da escola Bauhaus, que só teve sua obra reconhecida tardiamente por lembrar ao mundo que tecer também é pensar? E se usa um critério tão curioso, não? Quando esses gestos acontecem em ateliês famosos, recebem moldura, mas quando acontecem na varanda de casa, recebem o carimbo de arte manual ou utilitária. Ainda assim, são essas mesmas mãos que continuam ornamentando o mundo enquanto a história chama de detalhe o que sustenta tanta beleza.

Tudo isso também faz lembrar da Sandra, de quando ela dizia “quem inventa, aguenta”, qualquer um sabia que não haveria indulgências. Mesmo que se estivesse na mesa de um bar, bebendo e tendo um milhão de inspirações, ela era imperativa porque sempre o amanhã seria “dia de São Pega”, todo domingo de charme acaba, e tínhamos que nos pegar trabalhando sem trégua para que as coisas acontecessem.

Ela estava no hospital, agonizando, quando descobrimos, nos dias pandêmicos, o quanto era bom trabalhar de pijama e não ter que se preocupar com o que se vestir. Ao acordar é preciso escolher a roupa do dia. Há quem faça isso na véspera. Em climas instáveis tal estratégia é impossível. Previsões do tempo não são confiáveis em lugares tempestuosos com cinco estações num dia só. Ela, Sandra, também conhecida como Salamandra, chegou a escrever um *Manual: Infame..., mas útil*, recomendando como se vestir bem numa banca de Mestrado ou Doutorado...

Escolher cuidadosamente a roupa para não fazer feio na banca e não chamar atenção na rua. Mas tanto faz, independentemente de qualquer coisa, sempre vai sobrar um tanto de culpa para incutir à vítima. É preciso se vestir estrategicamente para pegar dois ônibus na ida e dois na volta. Quase sempre à noite. E depois caminhar uns quinze minutos para chegar em casa. Corpo coberto, cores neutras, olhares atentos, andar rápido - de algum modo tudo isso lembra as roupas das comunidades mórmons e aquela distopia tão verossímil, *O conto de aia*, que virou série a partir de um romance da Margaret Atwood. Um esforço deliberado para deixar a mulher invisível ou muito visível, como se isso fosse imunizá-la contra a violência. Isso também não é uma violência? Tudo isso contrastando com o exibicionismo nas redes sociais. Ou nem tanto. A internet e os filtros dão uma ilusão de proteção. Mas a violência permanece à espreita. Sempre a ponto de ser julgada, comparada, rotulada, cancelada. Trata-se de um guarda-roupa ou de uma cama de Procusto? Qual o sentido de emagrecer para caber em tudo o que se tem no armário?

Os espaços acadêmicos e de trabalho – alguns nichos mais que outros – oferecem uma hostilidade própria. A performance intelectual é tradicionalmente ligada a uma crítica descarnada, distante, pautada na diminuição do outro. Como afirmar a diferença em ambientes tão hostis? Nos dias de apresentações ou seminários importantes, muitas vezes ocorria de escolher as roupas mais supostamente neutras. Ou seja, mais supostamente masculinas. Até ensaiava usar algo diferente, mas a insegurança era tanta que na última hora trocava; não conseguia sustentar. Apostava no invisível. Nada de cores, estampas, saias, brincos de argola. Parecia que tudo isso poderia ser usado contra, ou desviar o foco do que realmente contava como importante. Era como se o feminino fosse um peso a mais a ser carregado em um momento de pressão, então era melhor reduzi-lo. Neutralizar a força feminina, calá-la para que a razão tomasse conta. Sempre o paradoxo: para se mostrar, é preciso se esconder. Para tentar ser alguém, é preciso renunciar a si mesma; desistir de deixar suas variações aparecerem.

O tecido-corpo, o corpo-tecido, linhas territoriais que organizam e suportam experiências e histórias sobrepostas, de modo consciente ou não. As construções combinam-se e agem em nós e em nossos corpos. Nessa perspectiva, buscamos acordos ativos e combinatórios entre um eu e outras, as memórias que nos envolvem e os objetos. Na prática, existe o chamamento ao desenvolver atividades envolvendo o percurso da percepção ativa e o compromisso decisório. A maneira como esse dimensionamento aparece chegará na organização, na seleção do planejamento e na metodologia.

Em *Ensinando a transgredir*, hooks (2013) põe em questão esse apagamento do corpo no cotidiano das universidades. Pouco se fala sobre a paixão, o Eros, nos espaços de ensino. Mas ele está ali, pulsando, produzindo efeitos mesmo quando ignorado. Ele costuma ganhar evidência apenas quando surgem excessos, quando se rompe o silêncio sobre casos de assédio e *#meuprofessorabusador* entra em cena. Apesar de tudo, em seu livro, hooks (2013) nos convida a entrarmos inteiras como professoras nas salas de aula; não como espíritos descarnados. Não é algo simples. Sentir e olhar para o corpo se torna um exercício de coragem cotidiana. Até porque o corpo-professora é constantemente reparado em cada detalhe. Mesmo contra a vontade, mesmo havendo ali uma relação hierárquica de poder (e talvez instigada por ela), o corpo-professora se comporta como vitrine, onde alunas e alunos projetam os mais diversos sentimentos, criam ranços e identificações, fantasiam, comparam, julgam, comentam. Spinoza (2007), lá nos mil e seiscentos, perguntou, no livro III da *Ética*, o que pode um corpo. E corpo era algo muito mais amplo e complexo do que um organismo. Nos identificamos mais com a roupa do que com o corpo?

De fato, talvez seja difícil haver qualquer aprendizagem sem todo esse movimento projetivo; sem desejo e paixão. Algo que passa pela presença, pelo modo como se olha e se apresenta um corpo-professora. Sobre isso, lembramos do que escreve Nelson (2022), em *Argonautas*, sobre sua orientadora Christina Crosby. Ela relata a respeito do quanto a professora buscava ser discreta, tentava não se expor, o que não impedia que os alunos nutrissem grande interesse por sua vida pessoal. A “calça de couro de Christina me deixa

molhada” era uma das frases que apareciam escritas pelo campus. Para surpresa de Nelson (2022), vários anos depois, Crosby (2016) decide fazer um livro autobiográfico. A escrita foi mobilizada pelo grave acidente sofrido por Christina e que a deixou com o corpo paralisado. A radicalidade de sua experiência com a deficiência a convocou a pensar com a premissa de que todo mundo é/tem um corpo, como ela registra em *A Body, Undone*. E isso muda tudo. Sua experiência nos convoca, por sua vez, a perguntar sobre a visibilidade dos corpos com deficiência nos espaços de educação e pesquisa; sobre as maneiras singulares de produzirem conhecimento, de ensinarem, de sentirem, de vestirem, de amarem.

Quebrar a quarta parede, uma atitude política em que a mediação toma um outro rumo, e a carta, sendo um suporte comunicativo, vai além do suposto destinatário ao advir como história. A vontade de estar junto, em uma sessão de conversa, situa essa possível prática que permite integrar, dialogicamente, elementos da literatura, da memória e da história.

Roupas e modos de vestir são sempre permeados pelo poder, pela distinção, por regras que definem quem pode ou não ocupar aquele lugar. Nos espaços acadêmicos, especialmente das humanidades, por muito tempo foi frequente uma operação de mascaramento sutil: um certo *cosplay* de pobre. Dizemos “por muito tempo”, na esperança de que isso esteja menos marcado hoje, pelo ingresso recente de corpos mais diversos nas universidades. Mas, pelo que sentimos em nossa experiência, havia de se aparentar um ar despojado, pouco sofisticado, alternativo, como se isso garantisse posições políticas mais à esquerda.

Corazza (2008) odiava gente que se vestia mal para dar ar de “desleixo”, aquela roupa clichê de “marxista”, ela berrava protestando “que indigência!!!”. Muita gente de chinelo e camiseta podre ouviu isso, rrsrrssss... Nesses espaços, usualmente se instaurava uma política-polícia da moda, em que alguns torciam o nariz para aqueles que ousavam surgir com vestimentas formais, *deusôlivre* salto alto, terninhos ao gosto corporativo em aulas de história ou de sociologia. Eram chamados de burgueses, patricinhas, profe perua, aí se aparecesse com estampa de oncinha. Quanto se ouviu falar mal das professoras com cabelo escovado e *blaser* de ombreira! Paradoxalmente, são justamente os menos providos de recursos, a classe trabalhadora, que precisa se adaptar aos padrões de vestimenta do mercado de trabalho. Precisa ir atrás de sustento para bancar seus estudos de Bourdieu-Foucault e, por causa disso, falha em seguir os códigos de despojamento dos mais bem nascidos.

Nossos olhos em salas de aula viram diferenças e existências inalcançáveis. Revestidas e vilipendiadas, aprendemos cedo a comparar discrepâncias. Desde meninas. O *voil* virado fantasma. A oxidação do portão branco da casa geminada. As manchas e os furos do sofá. As cortinas gastas pelo sol. O mofo que crescia nos cantos. As baratas mortas de pernas para o ar. Vestidos de princesas com lençóis enxovalhados. Colchas viravam casinhas. Aprendemos a habitar lugares improváveis nas brincadeiras. E tudo o que mais tinha a ver com o descuido geral ao qual somos expostas. Vivemos em um constante estado de abrigo eviscerado. Funciona, mas carregado de silêncio, na impossibilidade

de mostrar ou dizer sobre. Difícil dizer como nos tornamos plurais, sem deixar de sermos singulares.

Por mais que se diga, muita coisa sempre ficará de fora. Essa carta reprisa nossa alegria e intimidade. Nossas surpresas, o que ainda não conhecemos entre nós, mesmo que muito se conheça. Estranhamentos e familiaridades. Algo de uma linha de constante graça, um poder pensar, rir, chorar e contar quase qualquer coisa em um mesmo encontro.

O nosso domingo faz refletir que a amizade é um estado de graça na intimidade.

Com beijos e abraços, carinho de toda vida, da sua amiga
Corpo de Quatro Cabeças, Oito Olhos, Quatro Bocas
Oitenta Unhas-não-feitas e Dentes Incontáveis

REFERÊNCIAS

ALBERS, A. **On Weaving**. Princeton: Princeton University Press, 2017.

ATWOOD, M. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CORAZZA, S. Manual Infame... mas útil. In: BRITO, M.R.; OLIVEIRA, D.B.; GONÇALVES, J.F.G. (orgs). **Filosofia, formação e educação: apontamentos e perspectivas**. Belém: EDUPFA, 2008.

CROSBY, C. **A body, undone: living on after great pain**. Nova York: NYU Press, 2016.

GOGOL, N. **O capote**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

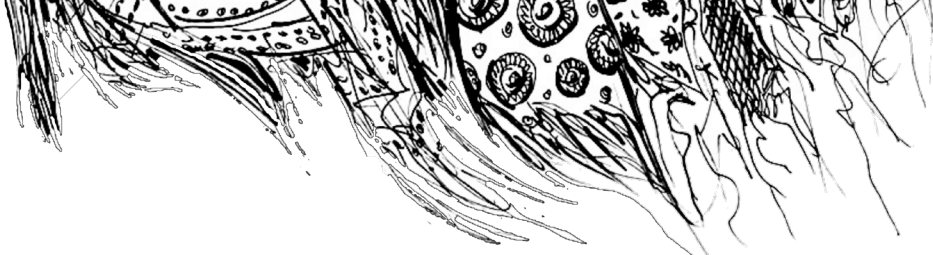
HOOKS, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

NELSON, M. **Argonautas**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

PÉREZ-BUSTOS, Tania; CHOCONTA PIRAQUIVE, Alexandra. **Bordando uma etnografia**: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. *Debate Feminista*, v. 56, p. 1-25, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>. Acesso em: 18 jun. 2026.

PÉREZ-BUSTOS, Tania Cristina. **A medio hacer**: pausas, memorias, linajes. Bogotá: Editorial UNAL, 2026.

SPINOZA, Benedicto. **Ética**. Edição bilíngue. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.



HÁ DIVERSIDADE NO ENSINO DE MODA NO BRASIL? GÊNERO, SEXUALIDADE E RAÇA NA PERCEPÇÃO DE ESTUDANTES E EX-ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO EM MODA¹

Natalia Rosa Epaminondas
Jamilie Santos de Souza

1 INTRODUÇÃO

Seis anos após a realização desta pesquisa, constatamos que ela infelizmente permanece singular. Não encontramos outros levantamentos mais atuais sobre as percepções de estudantes a respeito da diversidade de raça, gênero e sexualidade no ensino superior de moda no Brasil, fossem elas mais abrangentes ou mais focadas, localizadas em outros estados ou regiões do país. Por isso, este texto ainda permanece relevante, mesmo que carregue em si uma provocação e uma solicitação para que mais investigações no sentido sejam realizadas.

¹ Este texto é uma adaptação do artigo Diversidade no ensino de moda, de Epaminondas e Souza (2021a), publicado originalmente nos anais do XVI Colóquio de Moda de 2021, e relaciona-se com a comunicação Notas sobre gênero e colonialidade na história da moda e da indumentária no Brasil (2021), feita por Epaminondas no Seminário Internacional Fazendo Gênero 12.

Apresentaremos os dados resultantes de um questionário realizado entre 13 de julho e 04 de agosto de 2020, com estudantes e ex-estudantes de moda em nível de graduação, resultando em 319 respostas ao total. Tal questionário foi formulado com o objetivo de mensurar a percepção dessas estudantes a respeito da diversidade racial, de gênero e de sexualidade entre docentes e no conteúdo das aulas. Com esses dados, o objetivo era entender se esses cursos possuem alguma defasagem quanto ao ensino sobre diversidade na moda, e a partir disso vislumbrar caminhos para corrigir essa defasagem.

Propomos fazer um levantamento a partir da percepção de estudantes e ex-estudantes, para responder a questão: Quão diverso é o ensino em cursos de graduação em moda de faculdades brasileiras? Para começar a responder essa pergunta, nos focamos especialmente na percepção sobre as grades curriculares, nos corpos discentes e docentes.

Apesar de nosso objetivo inicial ter sido mapear a diversidade no ensino de moda no Brasil como um todo, a grande maioria das respondentes² eram do estado de São Paulo e de instituições privadas, por isso consideramos que esta pesquisa está mais próxima da realidade de faculdades particulares paulistanas, com uma amostra não suficiente para espelhar a percepção acerca da realidade nacional,

² Também optamos por tratar ao longo do texto as respondentes no feminino, por comporem a maioria das participantes e como uma proposta de análise situada fora da epistemologia hegemônica, pois acreditamos que a língua, para além de expressar a realidade, estrutura o pensamento e as percepções sócio culturais, podendo agir como reprodutora das normas dominantes do universal masculino (Garcia, 2017, p. 105).

e de universidades públicas. Além disso, mesmo que as participantes deste levantamento tenham se revelado pouco diversas em termos de raça e gênero, suas respostas apontaram para um descontentamento com a falta de diversidade nos cursos. Portanto, entendemos que o tema da diversidade é importante para todos, e não apenas para minorias sociais.

Começaremos explicitando o problema, os objetivos, a hipótese e o aporte teórico do trabalho, seguindo para uma descrição dos procedimentos metodológicos e dos dados obtidos. Os resultados estão divididos nos eixos “diversidade de estudantes”, “diversidade de professores” e “diversidade de conteúdo”; dados extraídos das perguntas de múltipla escolha do levantamento. Em seguida, exploraremos as respostas abertas em relação ao que as respondentes gostariam de ter estudado no curso, com foco nos três temas mais mencionados: diversidade racial, história e pesquisa.

2 DIVERSIDADE NO BRASIL E NO ENSINO

A população brasileira é conhecida por ter uma composição multiétnica: segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2019, 46,8% da população brasileira identifica-se como parda, 9,4% como preta e 1,1% como amarela ou indígena, somando 57,3% de brasileiros não brancos no total (IBGE, 2020). No entanto, no país há uma das maiores desigualdades sociais do mundo: em média, os brasileiros brancos têm os maiores salários, menores taxas de desemprego e maior presença no ensino superior. As taxas

de analfabetismo também são menores para brancos, e entre as crianças em situação de trabalho infantil, a maioria é de pretas ou pardas (IBGE, 2018). É possível dizer que a pirâmide social brasileira tem sua base composta por uma maioria parda, preta e indígena. Como topo da pirâmide, pessoas brancas (especialmente homens) ocupam posições de poder e têm os maiores níveis educacionais. É também pelo olhar desse topo branco, masculino e cisheteronormativo³ que são produzidas as interpretações hegemônicas de cultura e história, universalizadas e transmitidas pela educação. A perspectiva da branquitude, nos alerta hooks (2017), permanece sendo ensinada à maioria dos professores universitários como a única visão universal, fazendo-os temer perder o controle de suas turmas ao se depararem com perspectivas multiculturais.

Para combater esse cenário de apagamento, em 2003 e 2008 foram criadas leis que tornaram obrigatório o ensino das histórias e culturas negras, africanas e indígenas na educação brasileira, as leis 10.639/03 e 11.645/08. Contudo, a obrigatoriedade destas temáticas não estende-se aos currículos de cursos superiores, mesmo que se tenha tido avanços nos últimos anos relativos ao acesso de alunos negros e indígenas pela política de cotas nas universidades (IBGE, 2019).

Com o propósito de expor os marcadores sociais da epistemologia hegemônica no ensino superior de moda,

³ O termo “cisheteronormativo” refere-se à construção de normalidade hegemônica que presume que todas as pessoas são cisgêneras (ou seja, não trans) e heterossexuais.

propomo-nos a utilizar nesta pesquisa uma abordagem acerca da diversidade que leva em conta as categorias de gênero, sexualidade e raça. Para tanto, foi aplicado um formulário a estudantes e ex-estudantes de moda no nível de graduação, tendo como objetivo geral levantar dados sobre a percepção dos mesmos em relação à diversidade nesses cursos, considerando os objetivos específicos de examinar a diversidade de raça, gênero e sexualidade entre estudantes, entre professores e no conteúdo das aulas.

A pesquisa e a avaliação dos dados foram formulados a partir de aporte teórico produzido pelos educadores bell hooks, Paulo Freire e Carla Cristina Garcia, além da perspectiva decolonial de Aníbal Quijano. Segundo Garcia (2015), o androcentrismo é a perspectiva na qual o homem constitui-se como a representação do ser humano universal, o que pode explicar a grande presença masculina nos lugares de destaque, inclusive em carreiras consideradas femininas como a moda (Assunção, 2017)⁴. Para além do androcentrismo, a lógica dominante também é heterocêntrica, consistindo em um tipo de entendimento social sobre identidades e sexualidades centrado na heterossexualidade (Jesus, 2010). Lógica que a moda, por mais que seja uma indústria comumente

⁴ Em seu artigo intitulado O conceito de moda e o seu papel nas relações de gênero, a pesquisadora exemplifica essa desigualdade com a lista dos 50 maiores designers de moda elaborada pela revista Times: deles, 40 são homens (Assunção, 2017).

considerada aberta⁵ à comunidade LGBTQIAPN+⁶, reproduz ao utilizar de seus produtos como tecnologia de gênero, criando vestes e estilos específicos para que estejam claros os papéis de gênero desempenhados por homens e mulheres na sociedade (Crane, 2006).

Juntamente com as marcas do androcentrismo e heterocentrismo, faz-se extremamente necessário frisar os aspectos da branquitude e do eurocentrismo pertencentes à estrutura dominante. O eurocentrismo seria uma perspectiva que produz conhecimento sobre o mundo através dos referenciais europeus, na qual “tudo aquilo que é não-europeu é percebido como passado” (Quijano, 2017, p. 217), como primitivo e inferior. O pensamento eurocêntrico está intimamente ligado à colonialidade do poder, que levou à invenção da ideia de raça, naturalizando diferenças fenotípicas para atribuição assimétrica de classes sociais e funções de trabalho. Nesta dinâmica, é importante destacar o componente da branquitude, sistema no qual “o branco se considera parte do grupo normativo, universal, sinônimo único de ser humano” (Cardoso, 2010, p. 625), e que é

⁵ Em artigo escrito em ocasião da exposição “A Queer History of Fashion”, Valerie Steele afirma que as inovações no vestir dos membros da comunidade LGBTQ foram importantes inspirações para a moda, durante sua história. Steele também lembra que grandes estilistas da história da moda eram gays, como Cristobal Balenciaga, Christian Dior, Yves Saint Laurent e Alexander McQueen (Steele, 2013).

⁶ LGBTQIAPN+: Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais, pansexuais, não binários, entre outros.

refletido no ensino superior, composto majoritariamente por epistemologias e docentes brancos⁷.

Diante da hipótese de que os cursos de graduação em moda também são reprodutores deste sistema, decidimos investigar se há a construção de posicionamentos críticos a essa realidade no que tange os conteúdos ensinados, e a composição do corpo docente. Além disso, acreditamos que uma educação subversiva começa na busca do conteúdo programático, como o educador Freire (2017) propunha em suas metodologias, e que, portanto, é necessário investigar quais são os temas importantes para os educandos a partir do contato com os mesmos. Dessa forma, optamos por nos focar na discussão a partir das percepções dos alunos e ex-alunos para que seja possível o ensino atuar como prática de liberdade e não apenas como reprodutor dos pensamentos e estruturas hegemônicas.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Foi formulada uma pesquisa Aplicada, Quantitativa e Descritiva, através de um levantamento de dados por meio de um questionário *online* com respostas anônimas, que posteriormente teve seus resultados organizados e analisados pelas realizadoras. As respondentes, estudantes e ex-estudantes de graduação de moda, entraram em contato

⁷ Segundo o Censo da Educação Superior da plataforma Quero Bolsa, o número de docentes negros no ensino superior brasileiro teve um pequeno aumento (8%) de 2016 para 2018, atingindo 16,4% do total de professores (Bermúdez, 2020).

com o questionário a partir da divulgação em redes de profissionais de moda, grupos de moda no Facebook e por postagens no Instagram da coletiva de estudos Às Avestas. Tal divulgação foi realizada entre 13 de julho e 04 de agosto de 2020, resultando em 319 respostas ao total.

O questionário, feito na plataforma Google Forms, era composto de vinte perguntas: três com a função de identificar as entrevistadas em relação a localização, gênero e raça; cinco para identificar o perfil socioeconômico e a situação de emprego e estágio durante o curso; oito questões de levantamento da percepção das respondentes a respeito da diversidade no conteúdo das aulas; duas voltadas à percepção das participantes a respeito da diversidade de professores nos cursos; uma pergunta aberta para comentários relativos à pesquisa, e outra para registrar um email de contato para receber os resultados da pesquisa.

Os resultados das perguntas de múltipla escolha, que serão apresentados a seguir, foram inicialmente diagramados em gráficos, depois organizados nos seguintes eixos temáticos para a análise: Diversidade de Estudantes; Diversidade de Professores e Diversidade de Conteúdo. Os comentários e as respostas dissertativas também foram divididos nos eixos temáticos: História, Desenho, Mercado, Costura e Modelagem, Pesquisa e Escrita, Produção de Moda, Culturas diversas, Diversidade Racial, Diversidade de

Sexualidade e Outros. Para este artigo⁸, nos focamos nos eixos Diversidade Racial, História e Pesquisa e Escrita. Tais comentários serão citados ao longo do texto.

4 DIVERSIDADE DE ESTUDANTES

A maior parte das participantes estava localizada no estado de São Paulo (76,2%), seguido por Minas Gerais (9,4%) e Ceará (4,4%); sendo a maioria de mulheres cis (86,5%), seguidas por homens cis (10%) e pessoas não binárias (1,6%); e com a maior parte composta por pessoas brancas (72,7%), seguidas de pardas (12,2%) e pretas (8,5%). Quanto ao período de formação, 43,5% das estudantes ainda estava na faculdade, com previsão de formação entre 2020 e 2025, seguido por 41% de ex-estudantes recém formadas entre 2015 e 2019, e logo depois de 13,4% graduadas há mais de 5 anos, entre 2005 e 2014; 1,8% não responderam, não se formaram ou não pretendem graduar-se. Portanto, o perfil majoritário das respondentes desta pesquisa foi de mulheres cisgêneras brancas estudantes ou recém formadas, localizadas no estado de São Paulo.

Do total de participantes, 82,1% delas responderam ter estudado ou estarem estudando em faculdades particulares, e apenas 17,9% em faculdades públicas. Das que estudaram em instituições particulares, 11,4% utilizou financiamento

⁸ Para ver a pesquisa completa, com gráficos e todos os eixos temáticos, acessar o “Relatório Diversidade de gênero, sexualidade e raça no ensino de moda: A percepção de estudantes e ex-estudantes de graduação” (2021b). Disponível em: <https://asavessas.com/relatorio-av/>. Acesso em: 17 jul. 2026.

estudantil e 20,6% foi contemplada por bolsa de estudos. Entre as que estudaram em universidades públicas, 26,3% foi contemplada por bolsa de estudos. Com relação aos estágios, 39,8% fez ou estava fazendo um estágio remunerado, mas não utilizou o pagamento para complementar a mensalidade da faculdade; enquanto que 16,3% utilizaram esse dinheiro para a mensalidade. Além disso, 35,1% das respondentes não fizeram estágio. Quase metade (48,3%) das pessoas afirmou que precisou trabalhar enquanto estudava para pagar a mensalidade e/ou os materiais do curso. Corroborando com estes dados, uma respondente comentou que “A graduação em Moda exige muito dinheiro, tanto para matrículas e rematrículas quanto para material. A área ainda é muito elitizada, os estágios não pagam ou quando pagam é muito pouco, e ainda exigem demais”.

5 DIVERSIDADE DE PROFESSORES

Também foram levantadas questões relativas à diversidade racial e de gênero do corpo docente. Do total, 25,3% das participantes afirmaram não ter tido professores não brancos; enquanto 33,3% tiveram professores amarelos; 20,3% tiveram professores negros; 19,4% tiveram professores pardos; e apenas 1,7% declarou ter tido professores indígenas em sua formação.

Relativo a gênero, apenas 0,9% (3 pessoas de 319) responderam ter tido professores trans. As respondentes relacionaram a falta de diversidade no corpo docente com o despreparo para lidar com perfis de alunos fora do

padrão hegemônico, como no comentário: “Nunca senti profs. preparados para compreender/orientar trabalhos de alunes racializadas ou com alguma identidade trans”. Outro comentário enfatizou as piores condições dadas aos professores negros que compunham a equipe: “Os professores não brancos eram negros claros, não eram efetivos, eram contratados temporariamente, apenas um deles trouxe material sobre cultura africana”.

6 DIVERSIDADE DE CONTEÚDO

O terceiro eixo abordado nesta pesquisa diz respeito à percepção quanto aos conteúdos dados em sala de aula, aos currículos e diretrizes de ensinos, e suas interações com as questões sociais e de diversidades de gêneros, sexualidades e racialidades. Perguntou-se se nas aulas foram levantadas questões sociais relativas à indústria da moda; a maior parte, 42,6% disse que “Sim, em algumas aulas”, seguido por 32,9% que disse “Sim, em várias aulas”, 13,8% que disse “Não, em nenhuma aula”, e 10,7% que disse “Sim, em uma aula”. Uma das limitações desta questão é que ela não especifica quais os critérios para designar as “questões sociais” mencionadas, por isto, a interpretação das respondentes pode variar. Nas próximas perguntas levantadas, é possível entender melhor a presença das questões sociais relacionadas a gênero, sexualidade e raça nas aulas.

Quanto a referências de diversidade de gênero no currículo e diretrizes de ensino, 79,9% afirmou que a maioria dos exemplos de grandes criadores e estilistas apresentados

em aula eram homens, 17,2% afirmou que eram em sua maioria mulheres, e 2,5% afirmou que eram apenas homens. Estas respostas corroboram os dados levantados no artigo de Assunção (2017) citado no início deste texto, reforçando mais uma vez o questionamento acerca do lugar das mulheres na indústria da moda, já que são maioria nos cursos, mas minoria nas referências acadêmicas e nos lugares de prestígio da área e no imaginário social.

Apesar de também fazer parte do imaginário social a moda como uma área próxima às pessoas LGBTQIAPN+ (especialmente com a imagem clássica de um homem branco gay cisgênero criador de roupas para mulheres heterossexuais), quando perguntadas se aprenderam sobre as contribuições deste grupo à moda, a maioria (63,3%) afirmou não ter aprendido sobre o assunto em nenhuma das aulas. Enquanto que 23,2% afirmaram ter aprendido em algumas aulas, 10% em uma aula, e apenas 3,4% em várias aulas. Portanto, mesmo que muitos dos mais famosos criadores de moda fossem homens gays, pouco se é falado sobre os contextos de suas sexualidades ou sobre as relações entre os modos de vestir da comunidade LGBTQIAPN+ com a moda hegemônica.

Tratando-se da categoria raça, quando perguntadas se haviam aprendido sobre moda negra, indígena ou não-branca em alguma disciplina, mais da metade (54,2%) das respondentes afirmou não ter aprendido em nenhuma aula do curso, enquanto 22,9% afirmou ter estudado em algumas aulas e 21,3% em uma aula. Apenas 1,6% disse ter aprendido sobre moda negra, indígena ou não branca em várias aulas lecionadas no curso de graduação. Mais

especificamente sobre a disciplina de História da Moda, 41,4% das respondentes afirmou não ter estudado histórias não europeias e não brancas em nenhuma aula, enquanto 36,4% afirmou ter estudado em algumas aulas, 19,1% em uma aula, e apenas 3,1% disse que os assuntos foram citados em várias aulas. Aqui há outra limitação importante a ser citada: mesmo que as respondentes tenham dito que estudaram histórias da moda não europeias, não é possível afirmar que tais histórias eram não brancas. As respostas podem referir-se à história da moda branca brasileira ou estadunidense, já que as mesmas costumam fazer parte dos currículos hegemônicos. De qualquer forma, é importante enfatizar que 41,4% (quase metade) informou ter aprendido apenas sobre história da moda europeia, em cursos que são realizados no Brasil. Um dos comentários feitos por uma respondente sobre a temática do ensino de cultura negra no curso de moda diz que:

Quando a cultura negra mal aparecia, tinha ligação com a escravidão e o status dos escravocratas e não as contribuições estéticas e de costumes do povo africano. As bolsas de pesquisa vão para aqueles que tem maiores notas e essas pessoas são aqueles que têm tempo para só estudar. Nos eventos, cursos, oficinas promovidos pelo curso é difícil encontrar temáticas não brancas. E quando questionei, me disseram que não havia material, que eu seria a pessoa a falar sobre cultura negra. Mas quando fui fazer minha pesquisa para tcc achei vários artigos sobre indumentária negra (Respondente 1).

Um ponto importante levantado no comentário acima diz respeito ao discurso dos professores quanto às lacunas

nos conteúdos. Quando a respondente questionou a respeito da falta de referências negras e não brancas nas aulas, a sua professora disse não haver material sobre o assunto e que a estudante deveria ser a pessoa a produzi-lo. No entanto, quando a mesma aluna fez uma pesquisa sobre indumentária negra, encontrou vários artigos, contrariando o discurso dado pela educadora. Segundo hooks (2017), muitos professores pedem sugestões de referências bibliográficas aos seus alunos quando os mesmos reclamam da falta de inclusão em suas aulas, um ato de transferência de responsabilidade que, além de depositar um fardo desproporcional nos estudantes, faz parecer que deficiências no ensino só devam ser mudadas quando há reclamações. Faz parte do trabalho da docência realizar pesquisas sobre assuntos não abordados nos planos de aulas, principalmente se forem solicitados por discentes, mas como nossa investigação concentra-se apenas na percepção de estudantes, e não entrevista professores ou gestores educacionais, não é possível afirmar se essa deficiência realmente não está sendo corrigida, ou os motivos de tal defasagem.

Uma das possibilidades de compensação destas lacunas nas aulas, apontada pelos estudantes nesta pesquisa, é o incentivo a pesquisas acadêmicas realizadas por alunos, como em programas de iniciação científica. Entretanto, embora a maioria (76,2%) das respondentes relatarem ter tido matérias voltadas para escrita e pesquisa teórica no curso, do total de 319 participantes, 46,4% (quase metade) afirmou não haver iniciação científica no seu curso, seguidas de 43,9% que afirmou que havia, mas não fizeram. Apenas 9,7% fizeram iniciação científica.

7 O QUE GOSTARIAM DE TER APRENDIDO

Ao fim da pesquisa havia uma pergunta aberta não obrigatória para que as estudantes e ex-estudantes dissessem o que gostariam de ter aprendido em seus cursos de graduação e não aprenderam. Algumas respostas citam disciplinas que já fazem parte do currículo da maioria das faculdades de moda, portanto entendemos que as respondentes desejam um aprofundamento nessas matérias. Além disso, é importante ter em conta os dados sobre o ano de conclusão de curso, pois algumas respondentes já se formaram há mais de dez anos e os cursos podem ter mudado desde então.

Organizamos estas respostas abertas em eixos temáticos, e para este texto nos concentramos nos três que acumulam maior quantidade de respostas, e que podem ser relacionados às temáticas de diversidades: Diversidade Racial, com 34 comentários, História (que envolve menções ao ensino da história da moda e da arte) com 33 comentários, e Pesquisa e Escrita com 21 comentários. Algumas das respostas que citam estes temas foram:

Sobre moda negra, indígena, lgbt, quando tivemos o assunto em aula sempre foi por iniciativa dos alunos que traziam como temas de seus trabalhos, não era abordado como pauta da aula pela instituição (Respondente 2).

O curso e os professores davam abertura para fazermos pesquisas de assuntos atuais para agregar nos trabalhos semestrais, como deficientes, corpos reais e trans. Mas a teoria não relacionou histórias não brancas ou da comunidade lgbtqia+ com a moda (Respondente 3).

Iniciação científica poderia ter sido mais visível, existe na faculdade mas nem se quer é divulgado ou incentivado pela instituição (Respondente 4).

Estes comentários, tanto na quantidade que foram feitos, quanto em suas colocações, demonstram que o ensino, majoritariamente pautado em epistemologias hegemônicas, está sendo insatisfatório para as alunas. Muitas veem as suas próprias interpelações como a única possibilidade de tratar de moda a partir de perspectivas minorizadas em sala de aula, e se incomodam com a falta de incentivo das faculdades para a realização de iniciações científicas. A respeito da manutenção deste conhecimento hegemônico, Carla Cristina Garcia afirma que a ignorância não é o contrário do conhecimento, mas ambos são utilizados estrategicamente de forma a perpetuar o *status quo*. Neste modelo tradicional de ensino, os currículos têm suas diretrizes especialmente voltadas a compromissos corporativos, deixando de lado o incentivo à produção de conhecimentos transformadores (Garcia *et al.*, 2017).

No entanto, por mais que idealmente estas abordagens sejam voltadas para o mercado, este é o terceiro tema mais presente nos comentários das participantes (29 comentários), que se mostraram insatisfeitas com a preparação oferecida pela faculdade para ingressar no mundo do trabalho. Esse número de comentários foi seguido pela vontade de que o ensino prático sobre sobre Costura e Modelagem fosse mais aprofundado (24 comentários), além de matérias que ensinassem, ou dessem um aprofundamento maior no tema de Sustentabilidade. Estas três temáticas — Mercado, Costura e Modelagem, e Sustentabilidade — que surgiram

nos comentários não tinham sido abordadas nas perguntas do questionário, já que, por mais que possam ser relacionadas às questões de diversidades, não compõem diretamente o enfoque deste trabalho. Contudo, acreditamos ser pertinente mencionar que são parte importante das insatisfações das alunas e ex-alunas quanto às suas formações acadêmicas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa iniciou-se a partir do problema da falta de diversidade nos cursos brasileiros de graduação em moda, e é possível afirmar que este levantamento responde apenas em parte essa questão. Por ter sido feita sem normas de amostragem, a pesquisa tendeu organicamente a um tipo de respondentes: participantes recém-formadas ou graduandas, mulheres cis brancas, e que estudaram ou estudam em faculdades particulares no estado de São Paulo. Portanto, faz-se necessária a realização de outros levantamentos em outros estados do país, que levem em conta o número de cursos particulares e públicos de graduação de moda como variável, para que seja possível chegar a uma conclusão efetiva da demografia real de estudantes dos cursos de moda no país.

As respostas apontam para um déficit dos cursos em disciplinas teóricas, sentido pelas estudantes. A maior parte afirmou ter tido matérias voltadas para a escrita e/ou pesquisa teórica; apesar disso, na pergunta aberta “O que você gostaria de ter aprendido no seu curso?”, grande quantidade respondeu que gostaria de ter tido mais matérias teóricas/de

pesquisa e escrita, relativas a questões de sociologia, filosofia e semiótica aplicadas à moda.

Com relação à diversidade abordada nas disciplinas, apesar de a maior parte das respostas afirmarem que foram levantadas em aula questões sociais relativas à moda, a maioria afirmou não ter sido ensinada sobre moda não europeia ou não branca, tanto em relação à história, quanto em relação à atualidade, assim como não ter aprendido sobre as contribuições das comunidades LGBTQIAPN+ à moda, e ter sido ensinada que a maior parte dos grandes criadores de moda foram homens. Muitas responderam que gostariam de ter aprendido mais sobre história da moda de outras culturas que não as europeias, mais sobre moda brasileira, sobre a influência preta na moda, feminismo, moda asiática para além do japonismo, e mais nomes de designers não brancos e que pautem questões de gênero, sexualidades e racialidades.

A partir desses dados, concluímos ser oportuna a discussão sobre estudos de raça, gênero e sexualidades a partir de epistemologias decoloniais e feministas nas graduações em moda de São Paulo, para questionar o eurocentrismo e o androcentrismo refletidos nas impressões e descontentamentos das alunas e ex-alunas. Recomendamos uma atitude proativa dos cursos em reavaliar seus currículos e suas metodologias de ensino, para diversificar os autores e os temas tratados nos planos de aula, além de um planejamento de contratações com viés antirracista, procurando e admitindo docentes não brancos. Outra pesquisa oportuna nesse sentido é um levantamento dos fatores raça, gênero e sexualidade enquanto marcadores de diferença dentro dos cursos de moda e a relação deles com a evasão de discentes.

Nesta pesquisa, utilizamos as categorias raça, gênero e sexualidade para examinar a diversidade nos cursos de moda, mas essas não são as únicas categorias possíveis. Não foi questionado sobre pessoas com deficiência, mas mesmo assim recebemos respostas com críticas pertinentes sobre o assunto. Tais respondentes afirmaram que os cursos de graduação em moda não tem disciplinas voltadas para criação ou modelagem de peças para pessoas com deficiência, e não se fala sobre marcas ou criadores da área. Portanto, um levantamento que leve em conta também o capacitismo nos cursos de graduação de moda seria apropriado.

Por fim, salientamos a importância de levantamentos como este a fim de identificar pontos que podem ser melhorados no ensino de moda no Brasil. Acreditamos que ouvir o que estudantes e ex-estudantes têm a dizer sobre suas impressões ajuda docentes e gestores a estarem melhor preparados para atender aluna/os e contribuir para a construção de uma moda brasileira inclusiva, com um mercado de trabalho saudável, e uma área acadêmica consistente.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, L. F. O conceito de moda e o seu papel nas relações de gênero. **Revista Poliedro**, Pelotas, Brasil, v. 1, n. 01, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/poliedro/article/view/748>. Acesso em: 1 dez. 2020.

BERMÚDEZ, A. C. N° de alunos negros na universidade explode; entre docentes, alta é tímida. **UOL**, São Paulo, 5 de

out. de 2020. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2020/10/05/n-de-alunos-negros-na-universidade-explo-de-entre-docentes-alta-e-timida.htm>. Acesso em: 1 dez. 2020.

CARDOSO, L. **Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista**. Manizales: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20131216065611/art.LourencoCardoso.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2020.

CRANE, D. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa; SOUZA, Jamilie Santos de. **Diversidade no ensino de moda: gênero, sexualidade e raça na percepção de estudantes de graduação em moda**. **Anais do XVI Colóquio de Moda**, Florianópolis, 2021a. Disponível em: <https://anais.abepem.org/get/2021/DIVERSIDADE%20NO%20ENSINO%20DE%20MODA-%20GE%CC%82NERO,%20SEXUALIDADE%20E%20RAC%CC%A7A%20NA%20PERCEPC%CC%A7A%CC%83O%20DE%20ESTUDANTES%20DE%20GRADUAC%CC%A7A%CC%83O%20EM%20MODA.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2026.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa; SOUZA, Jamilie Santos de. **Diversidade de gênero, sexualidade e raça no ensino de moda: A percepção de estudantes e ex-estudantes de graduação**. 2021b. disponível em: <https://asavessas.com/relatorio-av/>. Acesso em 25 mai 2026.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa. **Notas sobre gênero e colonialidade na história da moda e da indumentária no**

Brasil. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 12**, 2021, Florianópolis. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 12: anais eletrônicos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. 12 p. Disponível em: Anais do Fazendo Gênero 12 – texto completo. Acesso em: 24 ago. 2026.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GARCIA, C. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GARCIA, C. C.; YAGO, D. F.; SANCHEZ, M. H.; SILVA, F. M. da. **O Rosa, o Azul e as Mil Cores do Arco-Íris**. Gêneros, Corpos e Sexualidades na Formação Docente. São Paulo: Annablume, 2017.

HOOKS, b. **Ensinando a Transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Características gerais dos domicílios e dos moradores 2019**. Rio de Janeiro. 2020. 9 p. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101707_informativo.pdf. Acesso em 1 dez. 2020.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil**. Rio de Janeiro. 2019. v. 41, 12 p. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em 1 dez. 2020.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Retratos**: A revista do IBGE. Rio de Janeiro. n. 11, mai 2018, 28 p. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/>

media/com_mediaibge/arquivos/17eac9b7a875c68c1b2d1a98c80414c9.pdf. Acesso em 1 dez. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. O conceito de heterocentrismo: um conjunto de crenças enviesadas e sua permanência. **Psico-USF**, Bragança Paulista, v. 18, n. 3, p. 363-372, set./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusf/a/Zv5cMnfMKWS5k6xkLtBjjYH/?lang=pt>. Acesso em: 24 ago. 2026.

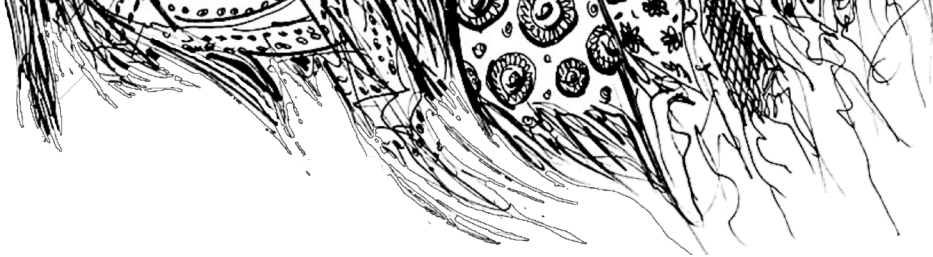
QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 1 dez. 2020.

STEELE, V. (ed.). **A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk**. Nova Iorque: Yale University Press, 2013.



Parte II

**Historiografia da Arte,
Design e Epistemologias
Feministas**



DESAZER A FORMA: PATRIARCADO, ESTÉTICA DO PODER E CRÍTICAS FEMINISTAS

*Martha Giudice Narvaz
Ana Maria Noguera Duran
Ana Cleia Christovam Hoffman*

1 INTRODUÇÃO

O patriarcado, ao consolidar-se nas décadas de 1960 e 1970 como categoria de análise da dominação masculina, tornou-se ele próprio um território de tensões. Questionado por seu caráter totalizante, por seus efeitos políticos e por sua inscrição na matriz moderno-colonial, o conceito sobreviveu na brecha entre a crítica epistemológica e a urgência de nomear o poder. É nesse horizonte movediço que se inscreve a cultura visual: um campo em que as imagens não apenas significam, mas operam como regimes de visibilidade, distribuindo lugares, presenças e ausência sob códigos de legitimidade.

Nada é neutro no domínio das formas. Objetos, gestos e espaços são atravessados por fios invisíveis que materializam e reproduzem relações de dominação. O patriarcado, mais do que uma estrutura política, é gramática visual: uma geometria sutil que organiza aparições e ausências, hierarquiza corpos e distribui valores simbólicos. Nas artes,

na moda e no design, essa lógica se inscreve na seleção de quem ocupa a passarela e de quem costura nos bastidores; de quem projeta a ergonomia do mundo e de quem é por ela moldado; de quais obras habitam os museus e de quais silêncios persistem nas margens da história. O patriarcado é, assim, uma forma de dispor o mundo: arranjo de corpos, desenho de silêncios, partilha entre o que merece salário e o que recebe apenas gratidão. Compreendê-lo implica tocar o plano do sensível, onde a dominação se torna paisagem cotidiana - quase invisível por sua própria proximidade.

É diante dessa opacidade que se impõe a urgência de problematizar as condições históricas e estéticas do patriarcado contemporâneo. Propomos, então, um desvio do olhar: pensá-lo como estética do poder, um regime de formas que regula o que circula e o que é apagado, que define quais corpos são autorizados à existência e quais afetos são confinados à norma. Ao longo de oito seções, tecemos uma genealogia dessa forma simultaneamente nomeada, produzida, racializada e materializada. Nosso percurso, atravessado pelas densidades da cultura visual, culmina em um gesto que é, ao mesmo tempo, analítico, estético e político: o exercício de desfazer a forma patriarcal que se infiltra em nossas práticas.

2 NOMEAR A FORMA: GENEALOGIAS DO CONCEITO

Antes de ser uma categoria analítica, o patriarcado é uma palavra. E toda palavra carrega, em sua etimologia, operações de poder: palavras são habitadas e transportam intenções

e forças históricas (Bakhtin, 1998). O termo patriarcado deriva do grego antigo pela composição de dois elementos: *patér* (πατήρ) - pai, ancestral, detentor de autoridade sobre uma linhagem - e *árkhein* (ἄρχειν) - comandar, governar, ser o primeiro. O composto *patriarkhēs* (πατριάρχης) designava, nos textos bíblicos gregos, chefes de famílias extensas ou ancestrais fundadores do povo hebreu. Chega ao latim como *patriarcha* e ao português como patriarca, ainda vinculado a uma autoridade religiosa e genealógica (Chantraine, 1968).

A palavra grega *arkhē* carrega uma ambiguidade constitutiva: significa, ao mesmo tempo, começo e lei - origem e comando. Inscreve-se aí a ideia de que aquilo que vem primeiro tem o direito de governar, fazendo da origem fundamento de poder. O princípio arcôntico é, nesse sentido, estruturalmente patriarcal: “[...] princípio da lei ali onde homens e deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade e a ordem social — princípio nomológico” (Derrida, 2001, p. 11). Essa associação entre origem e autoridade atravessa formulações sociológicas e históricas do conceito.

Bachofen (1861) utiliza *patriarchat* para nomear um regime social centrado na linhagem paterna, concebendo-o como estágio evolutivo superior a um suposto matriarcado anterior. Maine (1861), por sua vez, formula a *patriarchal theory* ao descrever a família romana organizada em torno da *patria potestas*: o poder absoluto do chefe masculino sobre mulheres, filhos, escravizados e propriedades. Engels (1978) politiza o conceito ao articulá-lo à emergência da propriedade privada e ao controle da reprodução feminina como estratégia de transmissão hereditária. O patriarcado deixa de ser apenas arranjo familiar ou tradição para tornar-

se estrutura histórica vinculada à economia e à formação das sociedades de classe.

Como observa Lerner (2019), esse processo não se limita ao mundo greco-romano. A formação do patriarcado antecede esse horizonte e remonta ao antigo Oriente Próximo, entre o segundo e o primeiro milênio a.e.c., em processos associados à formação de estados, guerras, escravização de mulheres, controle da sexualidade e reconfigurações simbólicas e religiosas. O patriarcado, portanto, não é natural nem universal, mas uma construção histórica situada.

No século XIX, argumenta Lerner (2019), a dominância masculina assume novas formas, sustentada por arranjos materiais e simbólicos que “ensinam” a desigualdade por meio de mitos, metáforas e narrativas de origem que naturalizam a hierarquia. O patriarcado passa a significar “a institucionalização da dominância masculina sobre mulheres e crianças na família e sua extensão à sociedade em geral” (Lerner, 2019, p. 239). Esse deslocamento - de categoria jurídica a estrutura histórica e analítica - é o que permite seu uso crítico contemporâneo. Mas é também o que evidencia seu limiar: o percurso do conceito é ele mesmo uma genealogia do poder. A palavra que nomeia o chefe de clã torna-se instrumento de crítica feminista à dominação masculina, carregando consigo o peso exatamente daquilo que busca questionar. Reside aí uma potência, mas também um risco político. Afinal, se a forma patriarcado foi historicamente produzida, ele deve ser desfeita.

3 CONSTRUIR A FORMA

Beauvoir (2016) foi fundamental para a elaboração do patriarcado na teoria feminista. Para ela, o patriarcado institui o homem como Sujeito e a mulher como Outro: ele se define por si - pensador, produtor, agente - enquanto ela é definida relacionalmente - esposa, mãe, filha. Essa assimetria nega às mulheres a capacidade de projetar-se no mundo, confinando-as à imanência da reprodução. “Ser mulher” não decorre da biologia, mas de um dispositivo social que, por meio da educação e da cultura, modela corpos e experiências. Trata-se de uma operação estética e política: produzir o feminino como forma visível e governável. Essa lógica atravessa a pintura que fixa a mulher como objeto de contemplação, a moda que a disciplina como ornamento e o design que a exclui como medida do mundo.

A partir das décadas de 1960 e 1970, o conceito de patriarcado consolidou-se como categoria de análise do poder. Em *Sexual Politics*, Millett (2004) desloca o termo para o campo político, definindo-o como sistema de dominação que se reproduz pela socialização. Normas de gênero são instituídas como naturais: homens devem encarnar autoridade e violência legitimada; mulheres, passividade e subordinação. Essa engrenagem se ancora na família patriarcal - microfigura do Estado - e opera tanto pela coerção quanto pela internalização da desigualdade.

4 ESTABILIZAR E MATERIALIZAR A FORMA

Sociólogas e feministas materialistas compreendem o patriarcado como estrutura social, explicando sua persistência e reconfiguração contemporânea (Narvaz, 2009). Em *O contrato sexual*, Pateman (1993) argumenta que a modernidade não aboliu o patriarcado, mas o reorganizou: institui uma ordem em que os homens são sujeitos plenos do contrato, enquanto as mulheres permanecem excluídas ou subordinadas. O casamento atua como dispositivo central ao organizar a sujeição feminina sob a aparência de consentimento. Na mesma linha, Saffioti (2004) mostra que a ordem patriarcal se atualiza nas relações contemporâneas, atravessando família, trabalho, sexualidade, violência e hierarquias de gênero, raça e classe.

Federici (2012/2017/2021) demonstra que a formação do capitalismo exigiu a submissão violenta das mulheres e o controle de seus corpos como força reprodutiva. Para ela, o trabalho doméstico é a base invisibilizada da acumulação. Ao criticar a cisão entre produção e reprodução, evidencia uma estética da invisibilidade que naturaliza cuidado e exaustão como atributos femininos - lógica ainda presente em cadeias globais como a indústria têxtil, sustentada por trabalho feminino precarizado.

Na perspectiva da Walby (1990), o patriarcado constitui um sistema dinâmico organizado em estruturas interdependentes - trabalho, Estado, violência, sexualidade e cultura - que se reconfiguram historicamente. A ampliação de direitos não o dissolve, mas desloca seu funcionamento do patriarcado privado ao público: da exclusão formal à inclusão

subordinada, marcada por precarização, desigualdade salarial e sobrecarga reprodutiva.

Nesse sentido, o patriarcado se materializa como forma sensível: nas artes e na moda, homens concentram autoria e direção, enquanto mulheres permanecem invisibilizadas na produção; no design e na arquitetura, o trabalho reprodutivo é relegado a espaços subordinados. Mas essa materialização não é neutra: ela é também racializada, inscrita em uma matriz histórica que articula gênero, raça e colonialidade.

5 RACIALIZAR A FORMA

O feminismo negro norte-americano articulou de modo decisivo as opressões de gênero, raça e classe. Davis (2016) demonstra como colonialismo e capitalismo escravocrata reconfiguraram o patriarcado: mulheres negras foram despojadas do ideal burguês de feminilidade e convertidas em força de trabalho e reprodução. O patriarcado revela, assim, sua plasticidade histórica, moldando-se às exigências econômicas. hooks (2015/2018) denomina essa configuração “patriarcado capitalista supremacista branco”, capaz de modelar afetos e reproduzir a dominação inclusive no interior das comunidades negras. Collins (2019), com o conceito de “matriz de dominação”, demonstra que gênero, raça e classe operam de forma indissociável. Essa abordagem aprofunda a interseccionalidade proposta por Crenshaw (2002), evidenciando que as desigualdades se produzem no cruzamento dessas dimensões (Collins; Bilge, 2021).

No Brasil, Gonzalez (1984/2020) articula racismo, patriarcado e colonialidade ao formular os conceitos de racismo patriarcal e amefricanidade, antecipando o conceito de interseccionalidade de Crenshaw (2002), ampliado e disseminado por Collins e Bilge (2021). A opressão de mulheres negras e indígenas não é cumulativa, mas estrutural: a raça reorganiza o gênero, produzindo um patriarcado racializado, marcado pela erotização, domesticação e exploração dos corpos, cristalizado em figuras como a “mulata” e a “mãe preta”. Carneiro (2011) evidencia que o patriarcado brasileiro é inseparável da violência colonial e do epistemicídio, que produzem o “não-ser” racializado. O racismo intensifica o machismo, gerando formas específicas de violência: enquanto mulheres brancas lutaram por acesso ao trabalho, mulheres negras sempre estiveram nele, em condições subalternas. Daí a necessidade de “enegrecer o feminismo”, rompendo com universalismos que ocultam privilégios raciais.

Essas leituras têm implicações diretas na cultura visual: a mulher negra hipersexualizada e ausente dos espaços de prestígio; a artista exotizada mas não canonizada; saberes apropriados sem reconhecimento. O patriarcado emerge, assim, como estética do poder historicamente situada - simultaneamente estrutura e superfície, materialidade e regime de visibilidade.

6 DESORGANIZAR A FORMA: CRÍTICAS PÓS-ESTRUTURALISTAS AO CONCEITO

Ao introduzir a perspectiva pós-estruturalista e queer no feminismo contemporâneo, Butler (2003) opera uma inflexão decisiva na compreensão do patriarcado. A autora desloca o foco de uma estrutura social estável para práticas discursivas de poder, questionando a ideia de um sistema universal e trans-histórico sustentado por um sujeito político homogêneo - “a mulher”. Essa universalização revela seu caráter excludente, já que as experiências de gênero são múltiplas e não redutíveis a uma identidade unificada.

Para Butler (2003), o poder não é apenas repressivo nem anterior à linguagem. Ele é produtivo: constitui os próprios corpos e delimita os termos de inteligibilidade do que pode ser reconhecido como “homem” ou “mulher”. A opressão não decorre apenas de uma relação assimétrica entre sujeitos preexistentes, mas da imposição de normas que definem quais vidas são legíveis e quais se tornam abjetas. Nesse sentido, a autora desloca o vocabulário do patriarcado para a noção de matriz heterossexual/heteronormativa, enfatizando que a dominação depende de coerção regulatória contínua que marginaliza existências trans, não binárias e dissidentes. Além disso, a aparente solidez do patriarcado não resulta de uma essência estável, mas da repetição performativa. O gênero é um efeito: um estilo corporificado reiterado em gestos, falas, indumentárias e desejos. É nessa repetição que reside tanto sua força quanto sua vulnerabilidade. Se a ordem depende de sua encenação contínua, também se abre à desestabilização por meio da paródia, da dissonância e da subversão.

Para a cultura visual, essa inflexão é central: emerge em práticas artísticas que interrogam o gênero como performance, em modas que desfazem a binaridade e em designs que recusam o corpo normativo como medida. Desorganizar a forma, nesse sentido, não é apenas criticar o patriarcado, mas expor sua instabilidade e intervir em seus regimes de visibilidade.

7 DECOLONIZAR A FORMA: CRÍTICAS PÓS-COLONIAIS E DECOLONIAIS

Teorias pós-coloniais e decoloniais formulam críticas contundentes ao conceito de patriarcado, sobretudo às versões do feminismo liberal e imperial. Mohanty (2003) denuncia a construção da “mulher do Terceiro Mundo” como sujeito universalizado, passivo e sem agência, subordinado a um suposto “patriarcado local” atrasado. Ao produzir essa figura, o Ocidente constrói simultaneamente sua autoimagem: a mulher ocidental aparece como moderna, livre e emancipada, enquanto o patriarcado é projetado como problema cultural do Sul Global, obscurecendo as violências de gênero persistentes no Norte.

Abu-Lughod (2013) aprofunda essa crítica ao analisar o uso político da condição das mulheres muçulmanas no contexto pós-11 de setembro. A comoção em torno do véu e da opressão sob o Talibã foi mobilizada para legitimar a invasão do Afeganistão como missão de “salvamento”. Essa narrativa reduz dinâmicas históricas e geopolíticas complexas a uma questão moral e cultural, ao mesmo tempo em que fixa o véu como símbolo unívoco de opressão. Tais

leituras ignoram os significados múltiplos dessas práticas e, sobretudo, a agência das próprias mulheres. Descolonizar o patriarcado implica, assim, recusar narrativas salvacionistas e reconhecer mulheres do Sul Global como sujeitas de suas lutas.

As perspectivas decoloniais articulam patriarcado, colonialidade e capitalismo racial. Lugones (2019), retomando a noção de “colonialidade do poder” de Aníbal Quijano, argumenta que o gênero, tal como concebido na modernidade ocidental, é uma imposição colonial. A colonialidade de gênero designa o processo pelo qual o sistema moderno-colonial produziu classificações de sexo, gênero e raça para organizar e hierarquizar populações, racializando corpos e definindo quem é reconhecido como plenamente humano. Nessa perspectiva, o patriarcado não aparece como uma estrutura universal e atemporal, mas como parte de uma matriz histórica de poder inseparável da colonização e da produção colonial da diferença.

Vergès (2020) reforça essa leitura ao situar o patriarcado como um dos pilares do capitalismo racial. Sua crítica ao “feminismo civilizatório” evidencia que a emancipação de determinadas mulheres se sustenta frequentemente na exploração do trabalho de mulheres racializadas, cujas atividades de cuidado, limpeza e reprodução da vida permanecem invisibilizadas. Compreendido a partir dessas contribuições, o patriarcado não pode ser tratado como uma categoria universal aplicável de forma homogênea a todos os contextos. Uma leitura decolonial exige reconhecer suas articulações com raça, território e colonialidade, bem como os regimes epistêmicos que tornaram determinadas formas

de dominação inteligíveis e legítimas. Mais do que organizar diferenças entre homens e mulheres, o patriarcado integra uma matriz mais ampla de poder que racializa corpos, regula territórios e hierarquiza modos de vida, definindo quem pode aparecer, agir e existir sob determinadas condições.

8 INSTITUIÇÕES ESTÉTICAS COMO DISPOSITIVOS PATRIARCAIS

A análise do patriarcado não se esgota nos domínios econômico ou jurídico. Como aponta Mirzoeff (2003), as imagens operam como dispositivos de poder que moldam percepções, naturalizam comportamentos e produzem hierarquias. A cultura visual funciona como pedagogia do olhar, ensinando a reconhecer e reproduzir papéis de gênero. Historicamente, as esferas da arte, do design e da moda funcionam como tecnologias políticas de legitimação, naturalizando assimetrias de gênero, raça e classe ao moldar o visível, o espaço e o corpo.

Nas artes visuais, Nochlin (1993) desmonta a premissa patriarcal de que a ausência de mulheres no cânone ocidental decorre de falta de talento, evidenciando antes uma exclusão institucional sistemática: o veto ao acesso às academias, ao estudo anatômico e às redes de patronato. O chamado “gênio artístico” revela-se, assim, uma infraestrutura social historicamente reservada aos homens. Pollock (1988/1999) aprofunda essa crítica ao demonstrar que o patriarcado opera no interior das instâncias que regulam o visível - museu, cânone, crítica e historiografia. As representações de mulheres não são escolhas neutras, mas dispositivos de

inscrição de papéis e limites. Não basta incluir mulheres no cânone: é necessário questionar o próprio cânone, seus regimes de valor e as hierarquias que organiza. A tarefa feminista e decolonial consiste em desnaturalizar critérios como autoria, originalidade e genialidade, evidenciando a violência histórica que hierarquizou o monumental sobre o decorativo, o público sobre o doméstico e o abstrato sobre o ornamental — hierarquias que também reiteram a colonialidade do saber ao desqualificar formas situadas, coletivas e não ocidentais de criação.

Essa lógica atravessa também o campo do design. Buckley (2023) mostra como o patriarcado distribui valor de forma diferenciada: produções masculinas são inscritas como “arquitetura” ou “design industrial”, enquanto práticas femininas são relegadas a “artesanato” ou “decoração”. Tal divisão produz a separação entre esfera pública e privada, reforçando a desvalorização do trabalho feminino e, em chave decolonial, das materialidades e técnicas associadas a tradições não modernas ou não eurocêntricas. Judy Attfield (2000) evidencia como o design de objetos cotidianos operou como dispositivo de contenção, fixando as mulheres no espaço doméstico sob a retórica da funcionalidade. A modernização, nesse sentido, materializa a naturalização do trabalho reprodutivo não pago.

Entwistle (2005) conceitua o vestir como “prática situada do corpo”, evidenciando como a moda molda materialmente os corpos desde a infância. Dispositivos que restringem mobilidade - do espartilho aos saltos - disciplinam gestos e espacialidades, estetizando a vulnerabilidade feminina e conformando-a às exigências do desejo masculino

e do mercado. Trata-se de uma pedagogia corporal que atua tanto no nível micropolítico quanto na reprodução de normas globais de feminilidade, frequentemente racializadas e eurocêntricas.

Em conjunto, essas contribuições mostram que a estética, o cânone e a cultura material não constituem esferas autônomas, mas engrenagens centrais na reprodução do poder patriarcal-colonial. Esse regime não opera apenas nas obras, mas na arquitetura institucional que define o que conta como arte, design ou criação legítima. O patriarcado não está apenas nos conteúdos: está nas condições de possibilidade da visibilidade, nos critérios de valor e nos arquivos que autorizam a memória. Não requer enunciação jurídica para operar como geometria do mundo social: manifesta-se na cidade planejada sem considerar quem carrega corpos e medos; no museu que exclui dos bastidores; no espaço doméstico como confinamento naturalizado. No design, inscreve-se na norma ergonômica fundada no corpo masculino. Na moda, no manequim que, ao não ser corpo, impõe-se como medida universal. Na história da arte, no cânone que se apresenta não como seleção, mas como a própria definição de “arte”.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perspectivas reunidas neste capítulo permitem delinear critérios para o uso do patriarcado como categoria analítica: sua historicidade, que impede a naturalização; sua materialidade e inscrição na reprodução social, que ancora a

crítica no corpo e no trabalho; sua racialização, que rompe a ficção de uma opressão homogênea; a crítica do universal, que vigia seus usos salvacionistas; e a descolonização do gênero, que exige sua articulação constitutiva com a colonialidade. O conceito mantém potência quando operado a partir desses eixos; torna-se, porém, politicamente arriscado quando funciona como explicação totalizante, descolada de contextos históricos e geográficos. Nomear o patriarcado não basta: é preciso identificar suas configurações específicas de forma, visibilidade e invisibilidade para, então, desfazê-las.

Nessa direção, o patriarcado como estética do poder não é metáfora, mas categoria que nomeia o plano perceptivo, formal e institucional onde a dominação se torna sensível e cotidiana. A cultura visual se impõe como território privilegiado porque é nela que esse regime de formas - e suas fissuras - se torna legível. Práticas de criação, pesquisa e educação insurgentes implicam aprender a ler a textura das relações que nos constituem e a reconhecer a trama invisível que sustenta o mundo, convertendo imagem, texto e prática pedagógica em campos de intervenção e invenção.

Desfazer a forma do patriarcado é mais do que um gesto analítico: é um gesto ético, político e estético. Supõe desestabilizar os regimes que organizam corpos e visibilidades: perguntar quem corta o tecido, quem assina a coleção, quem permanece fora da medida do projeto. Quando uma artista desarma o corset e o reinscreve como escultura; quando uma designer produz sem tomar o corpo normativo como referência; quando um projeto se orienta pelas rotas do trabalho reprodutivo, algo se desloca. Não se trata apenas de revolução, mas da abertura de um processo:

desfazer, descosturar e reimaginar. Um convite permanente a tecer outras formas, outras medidas, outras visibilidades insurgentes.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, L. **Do Muslim women need saving?**

Cambridge: Harvard University Press, 2013.

ATTFIELD, J. **Wild things**: the material culture of everyday life. Oxford: Berg, 2000.

BACHOFEN, J. J. **Das Mutterrecht**. Stuttgart: Kraus und Hoffmann, 1861.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUCKLEY, C. **Design no patriarcado**. São Paulo: Bikini Books, 2023.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1968.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, K. W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos dos direitos humanos da discriminação racial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ENTWISTLE, J. **O corpo e a moda: uma análise sociológica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, S. **O patriarcado do salário**. São Paulo: Boitempo, 2021.

FEDERICI, S. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Elefante, 2012.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, Brasília, p. 223-244, 1984.

HOOKS, b. **E eu não sou uma mulher?** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.

HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

LUGONES, M. A colonialidade do gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 251-272., 2019.

MAINE, H. S. **Ancient law.** London: John Murray, 1861.

MILLETT, K. **Política sexual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2024.

MIRZOEFF, N. **Uma introdução à cultura visual.** Rio de Janeiro: DPA, 2003.

MOHANTY, C. T. **Feminism without borders.** Durham: Duke Press, 2003.

NARVAZ, M. G. **A (in)visibilidade do gênero na psicologia acadêmica: onde os discursos fazem(se) política.** 2009. Tese (Doutorado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NOCHLIN, L. Por que não houve grandes mulheres artistas? *In*: NOCHLIN, L. **Mulheres, arte e poder e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Asmus, p. 101-125, 1993.

PATEMAN, C. **O contrato sexual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

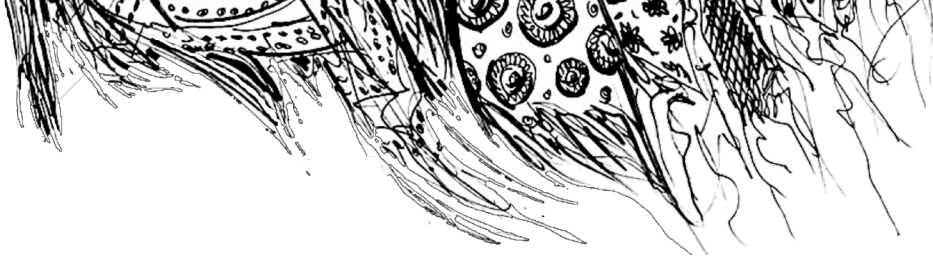
POLLOCK, G. **Vision and difference**: femininity, feminism and histories of art. London: Routledge, 1988.

POLLOCK, G. **Differencing the canon**: feminist desire and the writing of art's histories. London: Routledge, 1999.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

WALBY, S. **Theorizing patriarchy**. Oxford: Blackwell, 1990.



FEMINISMO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA: UMA PRIMAVERA TARDIA

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

No presente artigo é traçado um breve panorama do campo da historiografia da arte brasileira e suas relações com o feminismo nas últimas décadas. Além de trazer alguns dados sobre conexões e talvez, sobretudo, desconexões do feminismo brasileiro com o feminismo internacional.

Nos anos 1990, o Brasil era uma jovem democracia, que emergia de uma prolongada ditadura militar. Direitos para as mulheres foram garantidos pela Constituição de 1988, no entanto, o feminismo continuava a sofrer significativa resistência dentro da sociedade e da academia brasileira. Mesmo com o fato de o Brasil apresentar-se como uma sociedade de fortes estruturas patriarcais, o feminismo contemporâneo no país começa a se organizar de modo mais sistemático nos anos 1970. Nessa época, o Brasil ainda era uma ditadura militar e a necessidade de resistir a essa ditadura, contudo, era vista como mais importante do que lutar pelos direitos das mulheres. Além disso, conforme Costa, Barroso e Sarti (2019, p. 112),

¹ Bolsista Pq CNPq, PPGAV-UFRGS

O feminismo é fortemente identificado com estilo de vida burguês e moda importada. Eram raros os estudos que tinham como foco a mulher e procuravam explicar sua posição subordinada através de uma discussão crítica das desigualdades de gênero.

O impulso para a organização do feminismo brasileiro foi o ano internacional da mulher de 1975 (Sarti, 2001; Costa *et al.*, 2019), que mobilizou parte da sociedade. Aos poucos o feminismo passa a se institucionalizar, sobretudo através de sua presença nas universidades, que, ainda durante a Ditadura Militar, começam a se expandir com o estímulo à criação de programas de pós-graduação a partir de 1965 (Costa *et al.*, 2019, p. 121).

Especificamente no campo da história da arte o feminismo de molde estadunidense ou europeu não encontra partidárias na década de 1970, mesmo entre historiadoras da arte. Esse é o caso paradigmático de Aracy Amaral, uma das mais renomadas historiadoras da arte brasileira, caso já muito bem analisado por Trizoli (2023) e Silva (2023). Amaral argumenta que a situação das mulheres no campo da arte brasileira é paradoxal: como artistas elas se destacam no cenário nacional, caso das artistas modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, apesar de não terem representação marcante em outras áreas da vida pública, como a política. Amaral (2006, p. 221/223) procura responder a essa questão não acionando debates sobre gênero, mas sim uma perspectiva social: no Brasil a arte seria vista como uma área apropriada para mulheres como um “lazer prestigioso”:

Arte como atividade de mulher. Na verdade, talvez seja esse um dos motivos pelo qual a mulher no Brasil

não precise batalhar (como uma europeia ou norte-americana) para penetrar no ambiente da arte. É o “seu” ambiente (Amaral, 2003, p. 221).

Amaral, amparada não em dados quantitativos, mas em suas observações do meio artístico brasileiro, ainda restrito e formado pelas classes média e alta da sociedade, afirma que:

No entanto, a verdade é que, em geral, a mulher inserida no contexto artístico brasileiro não parece temer, como artista criadora, ou como pesquisadora ou crítica, um fechamento de portas para seu trânsito, de forma explícita (Amaral, 2003, p. 223). Essa posição defendida por ela no início dos anos 1990 é basicamente a mesma que já defendera nos anos 1970, quando respondeu a uma enquete sobre mulheres na arte organizada pela crítica de arte Sheila Leiner:

Por essa razão, não vejo tanto a discriminação de sexo afetando as artistas mulheres. Inclusive porque, como se sabe, as melhores galerias de arte de uma grande cidade como São Paulo são dirigidas por mulheres, abertas, pelo que sei, ao que os criadores de arte fazem, indistintamente (Amaral, 1983, p. 255).

Amaral também não identifica um movimento feminista nas artes do Brasil na década de 1980, e justifica sua posição: “Além do mais, em nosso país, onde sequer os problemas fundamentais foram solucionados, parece-me descabido e ‘luxuoso’ levantar nesse momento tal problemática” (Amaral, 1983, p. 256).

Irá predominar no meio artístico brasileiro ainda por muito tempo a visão de Amaral, segundo a qual, em suma, o Brasil possuía mais mulheres artistas de destaque do que

a média internacional e que, conforme a leitura de Silva (2023, p. 178-179), o feminismo seria rejeitado entre nós porque “nossas preocupações sociais seriam outras, menos burguesas, individualistas e ‘yankees’”.

Há algo a considerar com relação à visão de Amaral (1983) sobre as relações entre feminismo e arte brasileira: trata-se de uma visão em parte geracional, compartilhada por várias mulheres do sistema artístico local, que em um primeiro momento consideravam o feminismo uma moda importada dos Estados Unidos, não defendendo a necessidade de recorrer a ele para a análise do sistema artístico local. A artista brasileira Vera Chaves Barcellos, por exemplo, disse o que segue: “No Brasil, tenho a impressão de que não há nenhum bloqueio às mulheres” (Maus, 2014, p. 125). A crítica de arte brasileira Glória Ferreira, olhando em retrospecto para as opiniões que mantinha nos anos 1970, afirma: “Penso que, na época, eu achava que o movimento feminista iria desvirtuar a luta social. Acho que era isso. O que é um preconceito clássico” (Maus, 2014, p. 144).

É importante ressaltar que aproximações entre o feminismo brasileiro e os do norte global precisam ser feitas com cuidado. Como afirmam Simioni e Silva (2023, p. 3), “Apesar de conectadas com os movimentos internacionais, as brasileiras se viram obrigadas a concentrar-se em metas coletivas em razão da condição social repressiva do governo militar vigente naquele período”.

É pelas portas dos cursos de letras e de educação, principalmente, que as pesquisas feministas começam a se institucionalizar no sistema universitário brasileiro. A maioria das pesquisadoras no campo era constituída por

mulheres e boa parte não havia feito suas pesquisas de mestrado e doutorado com abordagem feminista (Costa *et al.*, 2019, p. 118-119). Testemunha privilegiada deste momento de transição foi a pensadora feminista Heloisa Teixeira, que publicou no Brasil, entre os anos 1990 e 2010, importantes antologias de textos feministas, como *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*, em 1994, e que fez a curadoria, juntamente com Paulo Heckenhoff, de uma exposição feminista que marcou época no Brasil, *Manobras radicais*, de 2006. Identificando-se com uma feminista de terceira onda (Hollanda, 2018, p. 11), Heloisa Teixeira, como as pesquisadoras da próxima geração, também queria entender e então explicar a entrada tardia do feminismo internacional no Brasil:

No Brasil, a coisa foi diferente. A maioria dessas bandeiras confrontava, diretamente, vários dogmas da Igreja, uma das principais instituições progressistas na época. Assim mesmo, as iniciativas feministas conseguiram se articular com a Igreja ou com o Partido Comunista que, da mesma forma, era um parceiro importante na luta contra o regime militar, mas se tornava um complicador para o movimento de mulheres. A Igreja, por sua recusa ao aborto e à liberdade sexual, e o Partido Comunista, pela insistência numa luta mais ampla na qual não cabiam as demandas singularizadas das feministas (Hollanda, 2018, p. 14).

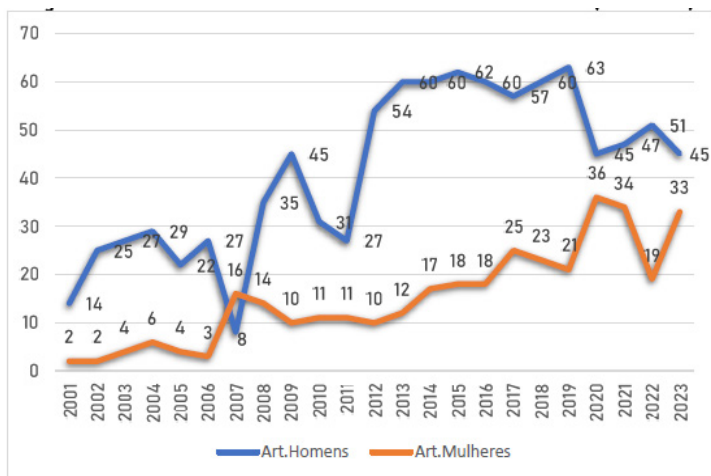
Apesar de alguns avanços, como o estabelecimento do congresso feminista Fazendo Gênero, em Florianópolis, também em 1994, o discurso feminista na historiografia da arte brasileira permaneceu limitado neste período. Costa *et*

al. (2019, p. 128) veem mesmo o feminismo brasileiro dos anos 90 confinado em um “gueto”, ainda assim atuante nas áreas já mencionadas: literatura e educação.

Na década seguinte, anos 2000, começamos a perceber um movimento indicativo de alterações do cenário especificamente na historiografia da arte feita no Brasil. Vargas (2026, p. 86), ao pesquisar teses e dissertações sobre mulheres artistas realizadas em programas de pós-graduação em Artes no Brasil entre 2001 e 2023, percebeu um crescente interesse pelo tema, como podemos ver no gráfico a seguir:

Ainda assim, Vargas (2026, p. 86) reforça, “O levantamento mostra que, em 23 anos, os programas produziram 347 estudos sobre artistas mulheres e 954 sobre artistas homens”.

Figura 1 - Estudos sobre artistas mulheres x artistas homens (2001-2023)



Fonte: Rosane Vargas a partir dos dados do BTB Capes (Vargas, 2026, p. 86).

Chamo a atenção para dois pontos: o número de estudos sobre artistas mulheres, em vermelho, 347, continua inferior àquele sobre artistas homens, em azul, 954, e ainda boa parte desses estudos não traz uma abordagem feminista. Os achados de Vargas (2026) mostram, de todo modo, que a partir de 2007 os trabalhos sobre artistas mulheres começam a crescer em número de modo mais expressivo.

Esses números se comunicam com os achados que fiz em uma análise dos textos publicados a partir de 1991 nos Anais da ANPAP, a maior associação de artes visuais do Brasil, que realiza encontros anuais. Entre 1991 e 2007, estudos sobre artistas mulheres eram esporádicos e não usavam perspectivas feministas. É em 2008 que surge o primeiro artigo feminista publicado nos Anais da Anpap, intitulado *O feminismo e a arte contemporânea: considerações*, por Trizoli (2009), hoje uma das historiadoras da arte feministas mais atuantes no Brasil.

O *boom* da historiografia da arte feminista no Brasil se dará mesmo é nos anos 2010 e as razões para esse fenômeno ainda estão sendo levantadas. Uma delas, consenso entre várias pesquisadoras, como Ana Mae Barbosa, foi a implementação de políticas afirmativas nas universidades nacionais a partir de 2012, com a adoção de políticas de cotas raciais. A entrada na universidade de novos perfis de alunos, indígenas, negros e um número sempre crescente de mulheres, aumentou a pressão para que as pesquisas na área de história da arte fossem mais inclusivas, abrangentes e com perspectivas decoloniais, uma demanda particularmente forte no Brasil. Os próprios cursos de graduação em história da arte são criados, em sua maior parte, a partir dos anos

2000. A fundação do CBHA, Comitê Brasileiro de História da Arte, ocorreu em 1972, com uma área ainda pequena e pouco institucionalizada, mas os programas de pós-graduação em história da arte irão se multiplicar bem depois dessa data.

A primavera feminista na historiografia da arte brasileira é impactada também pela crescente publicação de textos de feministas brasileiras e feministas internacionais, até então inacessíveis ao público brasileiro. Obras de Djamila Ribeiro, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales, Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, Sarah Ahmed e mesmo edições especiais de autoras já clássicas como Virginia Wolff, Simone de Beauvoir e Betty Friedan invadem as prateleiras das livrarias do Brasil. Os museus do país, os maiores e os menores, também propõem nesse período um grande número de exposições de artistas mulheres, incluindo o MASP, importante museu da cidade de São Paulo. Some-se a isso o fato de que em 2016 temos, enfim, a primeira tradução para o português brasileiro do texto antológico, de Nochlin (2016), *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, tradução realizada por Juliana Vacaro para a editora Aurora, uma pequena editora que já não opera mais. No ano seguinte, em 2017, aparece uma segunda edição do texto de Nochlin, *Por que não existiram grandes mulheres artistas?*, em tradução de Julia Pereira Lima para a antologia do Masp intitulada *Histórias da sexualidade*, que acompanhou a exposição de mesmo nome. O MASP, em suas antologias, aliás, vai publicar pela primeira vez no Brasil muitas pensadoras feministas interacionais, ampliando bastante a oferta de textos para a pesquisa neste campo específico. Até mesmo o livro de Hessel (2024), *História da Arte sem homens*, foi publicado no

Brasil pelo mais tradicional selo editorial feminista do país, a Rosa dos Tempos, e se tornou fenômeno editorial desde 2024.

Por fim, gostaria de chamar a atenção para algumas pesquisadoras feministas que publicaram livros sobre a arte de mulheres no Brasil, sobretudo nos anos 2010. Tvardovskas publicou, em 2015, sua tese de doutorado intitulada *Dramatização dos corpos*, analisando arte feminista produzida por artistas argentinas e brasileiras. Em 2016, é a vez de Barros, artista, publicar *Elogio ao toque*. Em ambos os livros as autoras procuram analisar alguns pontos comuns: por que tantas mulheres brasileiras do meio artístico não se identificam como feministas, por que o feminismo internacional chega tarde ao Brasil, de que maneira se pode abordar as especificidades do campo artístico latino-americano face ao feminismo? Mesmo Calirman, autora da recente publicação, de 2025, *Práticas dissidentes: artistas brasileiras contemporâneas*, comenta alguns desses pontos já no começo de seu livro:

Mais de dez anos atrás, quando comecei a pensar um livro sobre artistas brasileiras, esse não era, para dizer o mínimo, um assunto em evidência. Pelo contrário, era uma temática preterida e espinhosa. Não foi fácil encontrar artistas e estudiosos dispostos a discuti-lo na época. Felizmente, a recepção do tema tem se transformado significativamente desde então. Tornou-se não apenas oportuno, mas também necessário e indispensável – uma história ao mesmo tempo fascinante e complexa que vale ser contada (Calirman, 2025, p. 9).

Em conclusão, o cenário atual é de incerteza e polarização política no Brasil. Mulheres ainda são pouco representadas no Congresso Nacional, os números de feminicídio estão escalando, o direito ao aborto em casos de violência contra mulheres e meninas está sendo atacado e as universidades, centros de pesquisa em que o feminismo mais cresce no país, estão sendo subfinanciadas. Os desafios são grandes mas ainda há fortes sinais de resistência a esse estado de coisas no âmbito universitário e também no cenário da historiografia feminista da arte feita no Brasil. Ainda estamos em nossa primavera feminista, apesar de tudo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. A. A mulher nas artes [1993]. In: AMARAL, A. A. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 221-233.

AMARAL, A. A. A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? In: AMARAL, A. A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 254-256.

BARROS, R. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

CALIRMAN, C. **Práticas dissidentes: artistas contemporâneas brasileiras**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 2025.

COSTA, A. de O.; BARROSO, C.; SARTI, C. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 108-134.

FAJARDO-HILL, C. The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. (ed.). **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985**. Los Angeles: Hammer Museum, DelMonico Books, 2017, p. 21-27.

HESEL, Katy. **A história da arte sem os homens**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HOLLANDA, H. B. de. Introdução: O grifo é meu. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 11-19.

HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

MAUS, L. (org.). **A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

NOCHLIN, L. Por que não existiram grandes mulheres artistas? Tradução: Julia Pereira Lima. In: PEDROSA, A.; MESQUITA, A. **Histórias da sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017.

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

SARTI, C. A. **Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro**. *cadernos pagu*, n.16, 2001, p.31-48.

SILVA, B. F. V. **Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP, 2023.

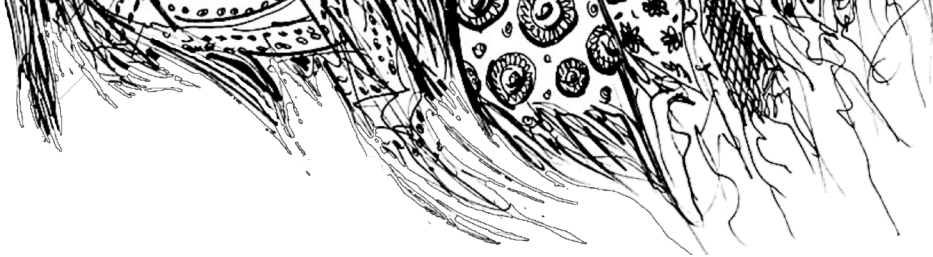
SIMIONI, A. P. C.; SILVA, B. F. **Mulheres artistas e feminismo no Brasil nos anos 1960 a 1980**. *Artelogie*, 20, p. 1-21, 2023.

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

TRIZOLI, T. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações. **Anais do 17. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [2008]**. Salvador: ANPAP, 2009, p. 1495-1505.

TRIZOLI, T. The feminist agenda and the Brazilian art system between the 1960s and the 1970s. *Ikonotheke*, 33, p. 123-144, 2023.

VARGAS, R. T. de. **Elas em mosaico: perspectivas e contribuições das pesquisas sobre artistas mulheres no Brasil**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes-UFRGS, 2026.



DESIGN E FEMINISMO: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE AS PERCEPÇÕES DAS DESIGNERS ACERCA DAS DESIGUALDADES DE GÊNERO NO MERCADO DE TRABALHO.

Jullia Andrade Soares
Lauren Arrussul Carús

1 INTRODUÇÃO

O capitalismo, base do nosso sistema econômico, sustenta-se em uma divisão social e técnica do trabalho marcada por uma hierarquia do ponto de vista das relações sexuadas de poder. Desse modo, enquanto os homens se situavam no campo produtivo — sendo-lhes atribuídas funções de forte valor social —, às mulheres coube o campo reprodutivo, marcado pelo trabalho invisível, não remunerado e informal (Alves, 2013; Zanello, 2022). Torna-se, portanto, indissociável o estudo das relações sociais de sexo e das relações de classe. Sob o viés do binarismo sexual e do antagonismo nas relações de poder, as mulheres acabaram sendo ignoradas nas diversas esferas sociais e produtivas — dentre as quais se insere o campo criativo do design, objeto desta pesquisa. Para Buckley (1986), devido às relações sexuadas de poder nas quais se sustenta o patriarcado, as

habilidades técnicas das designers foram lidas de forma essencialista — como extensões de dons “naturais” ou biológicos —, o que acabou por restringir a produção dessas profissionais ao campo das chamadas artes decorativas.

Durante o início do século XIX, o trabalho feminino era tolerado predominantemente como passatempo ou atividade não remunerada. Privadas de acesso à educação formal, as jovens tinham suas práticas restritas ao ambiente doméstico e sua atuação criativa circunscrita aos trabalhos manuais, como a costura. Contudo, na segunda metade do século XIX, impulsionadas pelo avanço dos movimentos organizados pelos direitos femininos, as mulheres passaram a ocupar o espaço público para reivindicar direitos civis, trabalhistas e educacionais. Sob esse contexto, a inserção dessas profissionais no mercado passou a ser balizada por discursos que apelavam para supostas “habilidades intrínsecas ao seu sexo” (Campi, 2010; Zanello, 2018). Consequentemente, práticas como o bordado, a ilustração gráfica, a tecelagem, a cerâmica, a confecção de vestuário e, em menor escala, a joalheria e a ourivesaria consolidaram-se como ocupações toleradas para o público feminino (Buckley, 1986; Campi, 2010; Souto, 2019).

Em seu livro *Made in Patriarchy*, Buckley (1986), argumenta que, embora as mulheres historicamente se envolvam com o design de diversas maneiras — seja como profissionais, teóricas, consumidoras, historiadoras —, suas intervenções continuam sendo consistentemente obliteradas. Esse apagamento não é acidental, mas decorre dos próprios métodos historiográficos adotados. Tais métodos, que operam pela seleção, classificação e

priorização de determinados tipos de design, categorias de profissionais, estilos, movimentos e modos de produção, são inerentemente tendenciosos e atuam, na prática, para excluir as mulheres.

Os historiadores do design também desempenharam o seu papel no reforço da posição das mulheres na divisão sexual do trabalho. Um exemplo clássico disso está na análise de Banham (2006) sobre a primeira era da máquina, na qual a humanidade é dividida de forma reducionista entre homens e donas de casa. Para Banham (2006), o cotidiano feminino seria emancipado por tecnologias domésticas manejadas por mulheres, como o aspirador de pó. Esse elogio aos eletrodomésticos parte da premissa ingênua de que tais objetos servem estritamente para mitigar o esforço do lar. Banham, assim como outros historiadores e teóricos do design, falha em reconhecer que os designs assumem significados diferentes para o consumidor daqueles estipulados pelo designer, pelo fabricante e pelo publicitário (Buckley, 1986).

Foi a partir da década de 1980 que as pesquisas acadêmicas passaram a colocar a mulher no centro, reconhecendo-a como sujeito ativo da história. Antes disso, nas décadas de 60 e 70, diversas condutas tidas como naturais começaram a ser questionadas, momento em que a palavra “gênero” surgiu estreitamente vinculada à teoria dos papéis sociais. Entende-se, assim, que o gênero constitui uma construção social edificada com base no aparato biológico existente entre homens e mulheres (Zanella, 2022). O objetivo dos estudos de gênero vai muito além de examinar as diferenças sexuais, focando em compreender

a complexidade das interações e dinâmicas estabelecidas entre homens e mulheres (Castro *et al.*, 2018).

Como resultado de uma construção histórica baseada nas relações sexuais de poder, cultura, comportamento, crenças e hábitos foram moldados. E ainda hoje, a sociedade contemporânea perpetua a subjugação feminina de maneira intrínseca às dinâmicas sociais e produtivas laborais. Esse arranjo projeta nos ambientes de trabalho uma assimetria que naturaliza a desvalorização das profissionais, operando por meio de mecanismos sutis e sistemáticos. É nesse contexto que a pesquisa em design, sob a perspectiva feminista, busca analisar as implicações dessas desigualdades de gênero no cotidiano profissional. Cabe salientar que o conceito de gênero adotado neste estudo parte da premissa de que os papéis sociais resultam da estrutura hierárquica e das assimetrias políticas fundamentadas nas relações sexuais de poder.

Assim, o presente estudo, de natureza exploratória, vincula-se ao campo de pesquisas em design feminista com o objetivo de compreender as percepções das profissionais do campo criativo, em especial das designers, acerca das desigualdades de gênero vivenciadas no mercado de trabalho. Desse modo, a pesquisa se propõe a analisar os desafios enfrentados por essas profissionais em seus cotidianos laborais. Compreender esse cenário sob a ótica das próprias agentes é um passo fundamental não apenas para documentar as barreiras invisíveis que limitam o crescimento profissional das mulheres, mas também para ampliar os debates a respeito *dos modos operandi* do patriarcado nas estruturas de trabalho contemporâneas dos ambientes criativos — nos

quais se inserem as diversas áreas do design, da moda e da publicidade.

2 AS VOZES NO MERCADO CRIATIVO: O PERCURSO DA ESCUTA

Esta pesquisa Exploratória estruturou-se em três etapas fundamentais. A primeira consistiu no levantamento bibliográfico, articulando o campo dos estudos sociais à história do design sob a vertente do design feminista, fundamentada em teóricas como Buckley (1986/2025) e Zanella (2018/2022). A segunda etapa buscou compreender a perspectiva das profissionais sobre o mercado produtivo criativo no qual estão inseridas, por meio da aplicação de um questionário semiestruturado na plataforma Google Forms; o instrumento contou com 11 perguntas e obteve a participação de 16 mulheres atuantes no setor. A caracterização do grupo pesquisado foi dividida em três eixos centrais: faixa etária, tempo de experiência no mercado e área de atuação na indústria criativa. Por fim, a terceira etapa consistiu na realização de entrevistas guiadas com três profissionais, sendo cada uma pertencente a uma das áreas criativas investigadas: design, moda e publicidade.

Como suporte à análise das respostas qualitativas do questionário, utilizou-se o modelo de inteligência artificial (ia) Gemini para a identificação preliminar de padrões textuais. Os comandos (*prompts*) fornecidos à tecnologia foram estruturados para mapear recorrências e sugerir categorias temáticas para os dados. Nos trechos em que as perguntas abertas trouxeram relatos de experiências individuais

e subjetivas, procedeu-se à decodificação manual e à interpretação aprofundada diretamente pelas pesquisadoras. A inteligência artificial generativa também foi utilizada como ferramenta de suporte na escrita e revisão do texto. O uso de ia seguiu estrita observância às diretrizes da Secretaria de Governo Federal, o emprego dessa tecnologia para a redação e a estruturação de dados ocorreu sob obrigatória supervisão e revisão humana, garantindo a autoria e o rigor acadêmico do trabalho.

A etapa qualitativa das entrevistas iniciou-se com a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (tcle) pelas participantes. O material em áudio foi integralmente transcrito, gerando o corpus textual que serviu de base para a análise. A discussão dos dados não se limitou à mera reprodução dos relatos; as falas e perspectivas foram interpretadas em diálogo com o referencial bibliográfico. Essa articulação buscou mostrar como os conceitos inerentes às relações sexuais de poder se manifestam concretamente na experiência vivida pelas profissionais no mercado contemporâneo.

3 RETRATOS DO COTIDIANO LABORAL: ENTRE A TEORIA E A REALIDADE PARTILHADA

O perfil das 16 profissionais participantes da pesquisa mostra um panorama de mulheres majoritariamente jovens e adultas, com forte concentração (62,5%) na faixa entre 24 e 40 anos. As respondentes com até 23 anos representam 18,75% da amostra, enquanto os 18,75% restantes correspondem a mulheres com mais de 41 anos. No que tange à maturidade

profissional, a amostra evidencia um mercado oxigenado por novas profissionais, uma vez que 62,5% das participantes possuem até 6 anos de experiência laboral; paralelamente, há uma parcela significativa (37,5%) com mais de 7 anos de carreira, permitindo o contraste de perspectivas geracionais distintas. Por fim, a atuação dessas participantes reflete a diversidade do mercado criativo atual. Há uma concentração expressiva nas áreas de comunicação e ambiente digital, com destaque para o Design Gráfico, Marketing e Social Media. Paralelamente, observa-se uma presença relevante em setores tradicionais de desenvolvimento de produtos e projetos, como o Design de Moda e o Design de Produto.

Para compreender as motivações que levaram as participantes a optarem pela profissão, o questionário incluiu a pergunta aberta: *“O que te motivou a seguir a carreira de designer?”*. Nas respostas, foram registrados termos como “criatividade” e “paixão pessoal”, evidenciados em relatos como: *“Sempre fui muito criativa, comunicativa e amava desenhar”*, *“Ser uma pessoa criativa e a possibilidade de atuar em diversas áreas...”*, *“Aplicação de criatividade, poder usar minha mente para deixar o mundo melhor e se possível, mais belo”* e *“O poder de gerar impacto positivo na vida das pessoas”*.

Eagleman (2018) aponta que a criatividade é um atributo humano universal, presente tanto nas áreas de ciências, engenharias e matemática quanto nas artísticas. Conforme o autor, ambientes que favorecem a criatividade são aqueles que valorizam o erro e oferecem condições para o desenvolvimento de informações relevantes. Contudo, os relatos evidenciam que a criatividade dessas profissionais se ancora em impressões subjetivas, a exemplo de *“deixar o*

mundo melhor, e se possível mais belo” e “gerar impacto positivo na vida das pessoas”. Diante do recorte amostral, essa visão permite uma leitura neutra, focada na inclinação pessoal, sem necessariamente considerar a construção histórica que vincula a subjetividade feminina às dinâmicas do cuidado nas estruturas sociais. Porém, cabe salientar que, segundo Squicciarini (2024), diferentes estilos de comunicação estão associados a homens e mulheres: enquanto os homens têm maior probabilidade de usar uma linguagem competitiva e individualista, as mulheres tendem a adotar uma linguagem cooperativa e centrada no outro para tratar de suas motivações profissionais.

As percepções das participantes a respeito de insegurança ou desvalorização profissional motivada por gênero foram organizadas em três categorias analíticas, com o auxílio de inteligência artificial. Os dados revelam que 56,25% das mulheres confirmaram ter passado por tais episódios. Uma parcela de 25% indicou ter vivenciado essas situações de forma indireta, ao passo que 18,75% afirmaram não perceber diferenciações baseadas no gênero em suas rotinas laborais.

Ao analisar os depoimentos das participantes que afirmaram ter enfrentado a desvalorização ou a insegurança de gênero, emergem relatos que evidenciam a assimetria no ambiente laboral. Uma das respondentes aponta que sua confiança é *“podada principalmente em pequenas coisas e falas”*, exigindo que as mulheres apresentem maior embasamento técnico para legitimar suas defesas profissionais. Essa percepção de sobrecarga e disparidade de critérios é reforçada por outro relato, que pontua que *“a barra é sempre mais alta*

para as mulheres”, enquanto os homens não enfrentariam a mesma cobrança por entregas em quantidade e qualidade. Também houve percepções que escancaram as disparidades no ecossistema corporativo e financeiro, manifestadas em descontentamentos sobre o momento de *“negociar salário”* e na constatação de que, *“na área do marketing, as mulheres ainda são subestimadas e os homens ficam com os melhores cargos”*. Essa depreciação atinge diretamente a autonomia intelectual e criativa das profissionais, como destaca um dos depoimentos: *“Em vários momentos, infelizmente. Desde o meu salário, até em relação às minhas ideias de produtos, às minhas opiniões”*. Adicionalmente, o fator geracional surge como agravante nas dinâmicas de poder, conforme destaca outra participante ao mencionar o impacto do *“combo ‘mulher e jovem’”*, caracterizado por constantes questionamentos acerca de sua aptidão, demandando um esforço de autoafirmação que não é observado entre seus pares masculinos em posições equivalentes.

O cenário de preferência estrutural pelos profissionais do sexo masculino é evidenciado no relato de algumas das participantes, como *“os homens ficam com os melhores cargos”*. Essa dinâmica reflete precisamente a Teoria da Fila, a qual postula que os empregadores estabelecem uma ordem de preferência baseada no gênero, priorizando a contratação e a promoção de homens para as vagas de maior prestígio e remuneração. Sob essa lógica de mercado, as mulheres acabam sendo empurradas para o fim da fila ocupacional, restando-lhes as posições que não foram absorvidas pelos seus pares masculinos (Silva; Vaz, 2022)

Squicciarini (2024) explica que vieses e preconceitos inconscientes frequentemente se manifestam nos processos avaliativos. Desse modo, o mercado de trabalho absorve as barreiras culturais de gênero da sociedade, as quais tendem a associar a figura masculina ao status e à alta competência. Por essa razão, torna-se comum que mulheres — e, conseqüentemente, suas opiniões profissionais — sejam invalidadas em ambientes laborais, dinâmica ilustrada no relato de uma das participantes: *“Sentia que havia pouco interesse dos seniors em me ouvir e menos disposição para me ajudar em relação aos meus colegas homens”*.

No entanto, Squicciarini (2024) equivoca-se ao dizer que em setores de protagonismo convencionalmente masculino, a dependência de uma trajetória histórica e a tendência de seguir um *modus operandi* tradicional restringem a ascensão feminina e afetam as estruturas salariais, pois em um sistema baseado em relações sexuadas de poder a lógica de exclusão opera de forma cirúrgica até mesmo em áreas historicamente aceitas como “naturalmente” femininas. Buckley (1986) salienta que a confecção de roupas, espaço cuja ocupação pelas mulheres foi justificada pelo suposto desejo pelo adorno e pela obsessão com as aparências, o protagonismo conceitual acabou apropriado por homens que assumiram a persona de “gênios” criativos. Sob essa ótica, a costura e o trabalho manual tornam-se femininos, mas o design de moda permaneceu masculino — a exemplo de Christian Dior, Yves Saint Laurent e Karl Lagerfeld. Para a autora, o processo de design nesse campo é estruturado de modo a transcender as “habilidades domésticas ligadas ao sexo”, como a destreza, a paciência e o decorativismo associados à costura. Em vez

disso, a legitimação do design passa a exigir a imaginação criativa e habilidades agressivas de negócios e marketing, atributos que compõem o estereótipo masculino de sucesso.

No cenário salarial das profissionais, embora falte um registro consolidado de dados específicos sobre essa assimetria no Brasil, o Observatório do Instituto da Propriedade Intelectual da União Europeia (EUIPO, 2023) aponta que a disparidade de rendimentos entre os gêneros decorre diretamente de uma segregação setorial e ocupacional. O relatório confirmou que as designers ganham, em média, 12,8% menos que seus colegas homens. Mesmo após ajustar os dados para características como idade, educação e tipo de contrato, ainda resta uma lacuna inexplicada de 8%. Um dado relevante é que, embora as designers mulheres tendam a ter níveis de educação mais altos, isso não se traduz em salários maiores do que os dos homens. Conforme o Instituto EUIPO (2023), esse fenômeno se traduz na concentração de mulheres em nichos e funções historicamente menos valorizados financeiramente. Essa dinâmica encontra raízes históricas na análise de Buckley (1986), que argumenta que as mulheres foram sistematicamente direcionadas a áreas de menor remuneração sob o pretexto de uma suposta “natureza” feminina. Complementarmente, Zanello (2022) explica que, apesar de o capitalismo ter promovido profundas transformações estruturais — sobretudo na mobilidade social —, as distinções sexuais foram instrumentalizadas para legitimar as desigualdades sociais e manter a divisão desigual do trabalho.

O estudo desenvolvido por Silva e Vaz (2022) aprofunda essa dinâmica ao demonstrar a existência de um processo

inverso e de ordem cultural: quando uma profissão ou cargo passa a ser majoritariamente ocupado por mulheres, a remuneração média daquela área tende a declinar — fenômeno conceitualizado como a desvalorização do trabalho feminino. Essa flutuação converge com a perspectiva de Hartmann (1981), que argumenta que a divisão sexual do trabalho não é estática, mas sim dinâmica, reconfigurando-se de acordo com as demandas dos desenvolvimentos político, econômico e social. Desse modo, evidencia-se que, mesmo no ecossistema criativo, o valor financeiro atribuído ao trabalho não decorre estritamente de sua complexidade técnica, mas é atravessado diretamente pelo gênero de quem o executa.

Assim, a assimetria salarial relatada pelas profissionais também pode ser avaliada sob a premissa da Teoria da Desvalorização. Essa vertente sociológica não apenas compreende que o mercado de trabalho absorve os preconceitos culturais de gênero da sociedade, mas também assume que as atividades ou cargos ocupados por mulheres são culturalmente subestimados e vistos como menos valiosos (Silva; Vaz, 2022)

O mapeamento e a análise das percepções acerca da presença feminina nas áreas criativas evidenciam visões distintas dentro da amostra estudada. A maioria das profissionais (62,5%) identifica uma expansão da atuação feminina no setor, embora qualifique esse movimento como lento ou parcial. Em contrapartida, 18,75% das participantes apontam que o cenário está estagnado ou em declínio, chamando a atenção para obstáculos estruturais, assimetria de oportunidades e déficit de representatividade. Por fim, uma fatia de 18,75% manifestou uma perspectiva neutra,

sinalizando a existência de um suposto equilíbrio de gênero no mercado ou sustentando que a competência técnica se sobrepõe às diferenciações de sexo.

É interessante observar que, embora a maioria das participantes reconheça avanços na presença feminina — fato relacionado à maior formação de mulheres no ensino superior nos últimos dez anos (Inep, 2025) —, e uma parcela de 18,75% demonstre neutralidade por acreditar em um equilíbrio de mercado, os indicadores internacionais revelam outra realidade. No âmbito do design, os dados da EUIPO (2023) evidenciam que a expansão da atuação feminina no mercado de trabalho não tem se traduzido em um avanço célere rumo à equidade. Prova disso é a estimativa de que a paridade de gênero nos registros de desenhos industriais e patentes correlatas pode demandar até 51 anos para ser efetivamente alcançada.

Compreende-se, a partir dos relatos analisados, que as barreiras simbólicas estruturadas ao longo do tempo continuam operantes. Embora as mulheres não sejam formalmente impedidas de acessar o mercado de trabalho, suas opiniões são frequentemente subestimadas, respondendo à lógica da desvalorização. É evidente que as transformações no mundo do trabalho contemporâneo afetem ambos os sexos, no entanto elas atingem as mulheres de modo específico. Como consequência, a figura feminina permanece tensionada por mecanismos de subjugação que se reproduzem sistematicamente nas diversas instâncias do tecido social (Zanello, 2018; Castro *et al.*, 2018). A partir das respostas, infere-se que a engrenagem de um sistema gendrado se materializa na sutil e cotidiana

desvalorização da autonomia intelectual das profissionais — cujas competências, opiniões e remunerações ainda são assimetricamente balizadas —, transformando o espaço laboral em mais um cenário de reprodução das disparidades de poder.

A fim de compreender melhor a realidade das profissionais, foram realizadas entrevistas com três representantes de cada área: design gráfico, design de moda e publicidade. O estudo teve como objetivo investigar suas percepções sobre a distinção de gênero presente no cotidiano de trabalho, bem como sua atuação em projetos voltados ao mercado feminino e no desenvolvimento de produtos para mulheres. As respostas dessas profissionais são apresentadas e discutidas na sequência deste capítulo.

A participante da pesquisa — graduada em Design Gráfico e Publicidade e Propaganda, pós-graduada em Direção de Criação e com formação complementar em instituições brasileiras e norte-americanas — iniciou sua trajetória profissional como estagiária e *freelancer* antes de consolidar sua carreira em grandes agências internacionais. Em seu relato, destacou a acentuada disparidade de gênero no setor e a escassez de lideranças femininas. A designer apontou a presença de vieses de gênero e xenofobia em processos seletivos, majoritariamente conduzidos por homens, nos quais sua condição de mulher estrangeira gerava insegurança.

Dentre as experiências marcantes de sua trajetória, destaca-se a participação no *Anshow*, uma competição interna da empresa em que trabalhava baseada na formação de equipes para o desenvolvimento de campanhas e

propostas de *branding* para clientes específicos, cuja escolha final ocorria por meio de votação. A participante liderou uma equipe composta exclusivamente por mulheres em um processo que demandou três meses de dedicação integral, apresentações semanais e jornadas exaustivas. A conquista do primeiro lugar na competição conferiu-lhe reconhecimento profissional e resultou no convite para assumir um cargo de chefia. No entanto, a ascensão à liderança evidenciou as barreiras da cultura organizacional hegemônica, com reuniões predominantemente masculinas onde o preconceito de gênero operava como fator de silenciamento e deslegitimação de sua capacidade técnica, conforme relata: *[...] me olhavam de cima a baixo, eu me sentia muito mal, me sentia bloqueada, sem condições de criar nada, não conseguia absorver, era uma energia muito estranha de julgamento, e para mim, aquilo foi muito difícil de lidar, eu era muito questionada e por mais que eu queira mudar essa visão que todo mundo tem sobre a capacidade das mulheres, tem homens que não estão nem aí.*

Em consonância com essa vivência, Lira (2021) aponta que ainda persistem resquícios de uma inferiorização direcionada às mulheres, pautada em papéis que foram naturalizados histórica, social e culturalmente por diferentes instâncias sociais. Squicciarini (2024) corrobora a percepção da entrevistada ao argumentar que preconceitos inconscientes levam as mulheres a serem avaliadas por fatores irrelevantes, como a aparência ou suposições sobre o planejamento familiar, em detrimento de suas qualificações profissionais.

Os fatores apontados pela teórica são percebidos em outros relatos da designer, nos quais ela cita uma cultura

corporativa pautada na hiperprodutividade — que exige jornadas de trabalho estendidas pelas madrugadas —, associada a um forte preconceito institucional em relação à maternidade. Este último se manifesta pela resistência dos recrutadores quanto à conciliação da carreira com o planejamento familiar e a amamentação. A fim de se afirmar profissionalmente no campo produtivo, a participante descreve: “(...) se meu chefe pedia três opções de projetos, eu ia lá e mostrava dez, me virava, para chamar a atenção e carregar a bandeira de que nós, mulheres, podemos ser vistas também, independente do preconceito ou receio sobre nosso trabalho ou nossa trajetória profissional”.

A entrevistada menciona que, por ser muito jovem em uma indústria pesada e de ambiente predominantemente machista, a liderança de uma mulher teria sido um meio de inspiração fundamental face à tamanha responsabilidade atribuída a ela — uma referência que, contudo, se fez ausente. Diante disso, após residir por dez anos nos Estados Unidos, a participante retornou ao Brasil imersa em questionamentos sobre a continuidade de sua trajetória em agências e no mercado tradicional do design. Esse movimento culminou em um processo de resgate de sua essência como mulher, criadora e designer, ancorado no reconhecimento de seu potencial criativo, de sua capacidade técnica e de seu olhar autêntico.

Na segunda entrevista, concedida online pela CEO e Diretora de Estratégia Digital, aponta-se, conforme a profissional, que nos ramos da comunicação, design e publicidade, grande parte das mulheres exerce suas funções em regime de *home office* para conciliar as atividades

profissionais com as demandas domésticas. Como consequência, o brilhantismo e o resultado dos trabalhos desenvolvidos acabam ocultados. Essa invisibilidade decorre do fato de a maioria dos sócios e proprietários das agências de publicidade ser composta por homens que, ao receberem premiações por excelência de resultados, não enaltecem quem de fato desenvolveu o *case*, o produto ou a peça publicitária em questão.

Conforme a publicitária (...) na comunicação, temos uma situação em que muitas mulheres trabalham como PJ para os homens ganharem prêmios, para homem desenvolver programas e projetos, para homens ganharem prêmios por feiras e para homens terem suas marcas. Você vai nessas grandes feiras de comunicação, na Summit e tal, e vê muitos executivos homens que você sabe que têm equipes de três mulheres pejetizadas trabalhando em home office ou no modelo híbrido. Isso é uma coisa que não é de agora; a pandemia trouxe isso mais forte para todas as profissões, mas nós já estávamos nesta onda.”

A entrevistada, neste trecho, não apenas pontua uma questão de gênero, mas também relata as mudanças trazidas pela Reforma Trabalhista de 2017, as quais flexibilizaram substancialmente a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e, nas áreas criativas, impulsionaram a transformação de profissionais em Microempreendedores Individuais (MEI) ou microempresas, mediante a abertura de CNPJ e a emissão de notas fiscais. Esse cenário de desregulamentação converge com a análise de Alves e Faria (2020), os quais argumentam que a Reforma Trabalhista de 2017 (Lei n.º 13.467/2017) promoveu uma reconfiguração profunda nas relações laborais no Brasil sob a justificativa de modernização e geração de empregos.

Contudo, sob a ótica de gênero, as evidências apontam que a flexibilização da CLT aprofundou as assimetrias históricas entre homens e mulheres no ambiente corporativo. Longe de ser neutra, a desregulamentação atingiu de forma desproporcional a força de trabalho feminina, intensificando sua vulnerabilidade em três eixos centrais: a remuneração, a gestão do tempo e a proteção à maternidade (Alves; Faria, 2020).

No tocante ao primeiro desses eixos — o da inserção produtiva e remuneratória da mulher —, a equiparação salarial constitui-se como um instrumento indispensável para mitigar as disparidades decorrentes, sobretudo, da discriminação de gênero. Historicamente, a assimetria nas remunerações de homens e mulheres antecede a promulgação da Lei n.º 13.467/2017. Estatísticas do IBGE (2015), por exemplo, apontavam que, para a execução do mesmo trabalho e sob idêntica formação acadêmica, a força de trabalho feminina recebia cerca de 30% a menos que a masculina (Castilho, 2024). Sob essa ótica de vulnerabilidade, a precarização estrutural do trabalho feminino atua como catalisadora na imposição de arranjos laborais flexibilizados, aprofundando a desvalorização da mão de obra feminina.

Por fim, a entrevista com a designer de moda revelou que a profissional busca, em suas abordagens projetuais, desenvolver produtos que ampliem a representatividade feminina no mercado atual. A participante ressalta a relevância de promover uma imagem real da mulher, bem como de compreender suas reais necessidades e desejos, utilizando a moda como um vetor de autoestima e empoderamento. Quanto às disparidades de gênero, a profissional argumenta

que a influência e a presença de designers mulheres no mercado já sinalizam uma evolução progressiva, visto que, atualmente, diversas marcas geridas por mulheres priorizam o desenvolvimento de produtos pautados no conforto e na ergonomia.

Essa percepção por parte da entrevistada converge com a perspectiva de Buckley (2025), para quem as consumidoras historicamente constituíram o grupo mais negligenciado; sob a ótica hegemônica masculina, a categoria “mulher” oscilava entre ser o sujeito de pressupostos arbitrários sobre suas funções e o objeto de propagandas sexistas (Bercht, 2018; Buckley, 2025). Tal posicionamento também se alinha às reflexões de Roza, Pizzato e Pohlmann (2024) sobre a importância do envolvimento das mulheres no projeto de novos produtos. Segundo as autoras, quando elas deixam de ser apenas usuárias e assumem o papel de projetistas, há um aumento significativo na preferência pelos produtos desenvolvidos por mulheres.

É importante salientar, que os objetos de design são produtos culturais, ou seja, representam dinâmicas, valores e poderes políticos e econômicos dentro dos diferentes espaços ocupados. Seus significados são, portanto, polissêmicos e envolve a interação entre o design e quem o recebe (Buckley, 2015). Por isso, a inserção de mais mulheres no desenvolvimento de produtos voltados ao público feminino é uma necessidade latente, pois contribui para uma abordagem mais ergonômica e não objetificada do corpo feminino, uma vez que as experiências de homens e mulheres — tanto no projetar quanto no consumir — são substancialmente distintas (Buckley, 1986; Bercht, 2018).

As diferenças promovidas pela divisão social sexuada delimitaram historicamente as oportunidades de participação integral das mulheres na sociedade, moldando suas formas de atuação e consolidando as barreiras enfrentadas nos setores criativos contemporâneos, onde a visão masculina ainda tende a subestimar as capacidades produtivas e intelectuais das profissionais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo propôs-se a compreender as percepções das profissionais do campo criativo — com ênfase nas áreas de design, moda e publicidade — acerca das desigualdades de gênero que estruturam o mercado de trabalho contemporâneo. Ao articular o referencial do design feminista às evidências empíricas coletadas por meio de questionários e entrevistas, a pesquisa evidenciou que as assimetrias históricas fundamentadas nas relações sexuais de poder não foram dissolvidas na modernidade; pelo contrário, elas se reconfiguraram em mecanismos sutis de subjugação e invisibilidade laboral.

A análise dos dados quantitativos e qualitativos revelou um descompasso latente entre a percepção de avanço numérico e a realidade estrutural do setor. Embora a maioria das participantes reconheça uma expansão da presença feminina no mercado de trabalho criativo — impulsionada pela crescente formação de mulheres no ensino superior —, os indicadores de remuneração e ocupação de cargos

de liderança revelam que o setor ainda opera de forma a restringir ou dificultar a ascensão dessas profissionais pelo simples viés de gênero

A pesquisa também sinaliza que a presença de designers mulheres no desenvolvimento de produtos gera abordagens focadas no bem-estar feminino, no conforto e na desobjetificação do corpo da mulher, validando a premissa de que as vivências de gênero no projetar são substancialmente distintas.

Por fim, conclui-se que documentar e debater as barreiras invisíveis enfrentadas pelas profissionais das áreas criativas, em especial do design, não se limita a um registro teórico, mas configura uma legítima intervenção prática no setor. Almeja-se que esta pesquisa sirva de estímulo para trabalhos futuros, os quais poderão expandir o número de participantes e adensar os recortes geracionais, raciais e socioeconômicos que atravessam a carreira dessas mulheres.

REFERÊNCIAS

ALVES, A. **Divisão sexual do trabalho**: a separação da produção do espaço reprodutivo da família. Trab. Educ. Saúde, Rio de Janeiro, v. 11 n. 2, p. 271-289, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tes/a/8nTGWJjrv7MsqfCmLvZhvVL/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 30 mai 2026

ALVES, A; FARIAS, M. **Reforma Trabalhista e direitos das mulheres**: vulnerabilidade e discriminação no mercado e no contrato de trabalho. Revista Jurídica Luso-Brasileira, ano 6, n. 4, p. 177-216, 2020. Disponível em: <https://www.cidp.pt/>

revistas/rjlb/2020/4/2020_04_0177_0216.pdf. Acesso em: 02 jun 2026

BANHAM, R. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. 1ª Ed. Tradução de Goldberger Coelho. Editora: Perspectiva. São Paulo, 2006.

BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). **Mercado de trabalho: conjuntura e análise**. No. 77. Brasília: Ipea, abr. 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br> Acesso em: 1 jun. 2026

BERCHT, A. M. **Teoria da objetificação: aplicabilidades no contexto brasileiro**. Dissertação. Mestrado em Ciências da Saúde. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

BUCKLEY, C. **Design no Patriarcado**. Coordenação: Nina Paim, Tereza Bettinari. Tradução: Mariana Delfini, Clube do Livro do Design. Bikini books. São Paulo. 2025

BUCKLEY, C. **Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design**. Design Issues, Vol. 3, No. 2, pp. 3-14. 1986

CAMPLI, I. **¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto**. Un estado de la cuestión. Diseño e historia. Tiempo lugar y discurso, México DF, Editorial Designio, 2010.

CASTILHO, M.P. **Reforma Trabalhista sob perspectiva de gênero: Os impactos da lei 13.467/17 no trabalho da mulher no Brasil**. XXV Jornada de Iniciação Científica. PET Direito. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2024. Disponível em: <https://petdireito.ufpr.br/wp-content/uploads/2024/09/>

Livro-XXV-Jornada-IC.pdf#page=61. Acesso em: 25 jun. 2026

CASTRO, A. B. C.; SANTOS, J. S. dos; SANTOS, J. S. dos. **Gênero, patriarcado, divisão sexual do trabalho e a força de trabalho feminina na sociabilidade capitalista**. VI Seminário Cetros: Crise e Mundo do trabalho no Brasil desafios para classe trabalhadora. Issn: 2446-8126. Universidade Estadual do Ceara. 2018. Disponível em: https://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anaais/trabalhos_completos/425-51197-29062018-084053.pdf. Acesso em: 28 mai. 2026.

COSTA, C.M.V. **O fortalecimento do patriarcado e a desvalorização do trabalho de cuidado no capitalismo**. 2023. Serv. Soc. Soc., São Paulo, v. 146, n.3, e-6628347, 2023.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/XCGYxbRQmzYHCnvVDwpHYrr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 mai. 2026

EUIPO. **Woman In Design**. European Union Intellectual Property Office. ISBN 978-92-9156-336-4 doi: 10.2814/1528842023. 2023

HARTMANN. H. The unhappy marriage of marxismo and feminism: Toward a more progressive union. **Capital & Class**. 1979. doi: 10.1177/030981687900800102.

LIRA, I.D.G. **Mulheres Nas Ciências Exatas: Um olhar sob a perspectiva de gênero, preconceito de gênero, invisibilidade e silenciamento no cotidiano do trabalho docente. Especialização. Curso de Especialização em Ensino de Ciências e Matemática do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba. Patos – PB. 202**

ROZA, K.R.; PIZZATTO, G.; POHLMANN.M. Design de produto e a relação com o bem-estar da mulher: Revisão de literatura. **Revista Foco**, v.17 n.12, p.01-15. 2024.

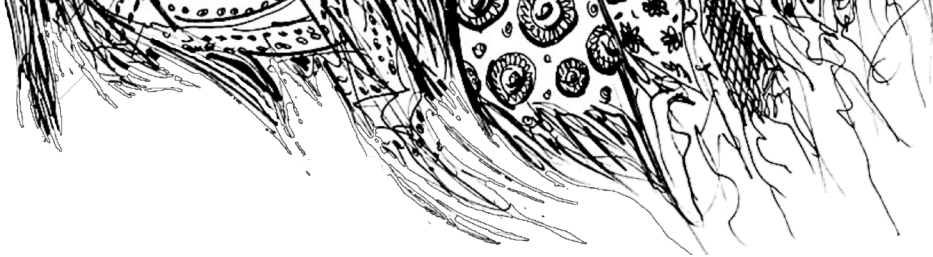
SILVA, Y.G; VAZ, D.V. Por que as ocupações “femininas” pagam menos? Um estudo longitudinal. **Revista Brasileira de Estudos de População**, [S. l.], v. 39, p. 1–28, 2022. DOI: 10.20947/S0102-3098a0212. Disponível em: <https://rebep.org.br/revista/article/view/2055>. Acesso em: 1 jun. 2026.

SOUTO. B. **Mulheres e ideias impressas: Projetos feministas de emancipação em periódicos do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1852-1855)**. Tese. Programa de Pós-graduação em História, Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG; 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/1839cc78-305a-48dd-ba9a-f26020e0f277/content>. Acesso em: maio 2018

SQUICCIARINI, M. O peso das palavras: A Linguagem de gênero e a participação e o posicionamento das mulheres no mercado de trabalho. In: Mercado de Trabalho conjuntura e análise. Ministério do Planejamento e Orçamento do Governo Federal. Ipea. 2024

ZANELLO, V. **A prateleira do amor sobre mulheres, homens e relações**. Curitiba: Appris Editora, 2022.

ZANELLO, V. **Saúde Mental, gênero e dispositivos**. 1ª Ed. Editora Appris. Curitiba. 2018.



TRAJETÓRIAS INVISÍVEIS: MULHERES QUE ENSINAM DESIGN NO AMAZONAS

Larissa Albuquerque de Alencar

1 INTRODUÇÃO

Na história do Design, sobretudo no campo profissional, os padrões de invisibilidade das mulheres têm sido paulatinamente rompidos à medida que elas avançam em suas carreiras, desenvolvem projetos e/ou produtos (tangíveis ou intangíveis) e se qualificam, desenvolvendo e divulgando suas pesquisas em congressos científicos e feiras, onde podem trocar experiências com outras pesquisadoras, além da busca pela qualificação formal, em níveis de especialização, mestrado e doutorado.

Embora na atualidade sejam conhecidas profissionais que atuam no setor e que vêm marcando uma forte presença no cenário nacional do Design nos últimos anos (Stephan, 2015), poucos registros são encontrados sobre sua contribuição, especialmente quando se trata do campo acadêmico, pois pouco se sabe de sua movimentação antes da década de 1960 (Safar; Dias, 2016). Essa problemática pode se relacionar ao fato de que para a construção de uma narrativa histórica é necessário que haja a seleção dos fatos e a avaliação da sua importância, e cabe a pessoa historiadora a tarefa delicada de interpretar os fatos e construir sua versão

da história, pois existe uma vasta riqueza de fontes de dados relacionadas a determinados assuntos.

A visão de exclusão feminina das narrativas históricas muitas vezes se dá pelo fato de que a atividade do Design brasileiro se constrói sobre uma base majoritariamente industrial e protagonizada pelo universo masculino. Nada diferente de outras áreas do conhecimento.

Além disso, até meados do século XIX, a atuação feminina na sociedade era restrita a esfera privada, cabendo-lhe as prendas domésticas, cuidados com filhos e marido, de modo que é natural que suas contribuições e produções nos diversos campos do conhecimento fossem consideradas de menor importância, sendo esquecidas ou ocultadas nas camadas da história ainda não relatadas.

Esse comportamento perdurou ao longo dos tempos, como no caso da Bauhaus, onde as mulheres eram encaminhadas ao ateliê de tecelagem, com cerâmica e encadernação como alternativas de especialização após a conclusão do curso preliminar - *Vorkurs* (Volpato, 2019; Droste, 2019). Após a dissolução da oficina de encadernação, em 1922, a direção da Escola decidiu relegá-las definitivamente à oficina de tecelagem - a aula das mulheres - considerada uma arte menor, uma vez que se acreditava que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas “mais exigentes” e não possuíam percepção tridimensional (Barbosa; Facca, 2019).

Essas e outras questões demonstram o quanto esses estereótipos de mulher dona do lar e cuidadora perduraram e foram reproduzidos ao longo dos anos. No Brasil, a situação era semelhante, uma vez que as possibilidades educacionais e profissionais relacionavam-se ao cuidado com alguém, tais

como “secretária, enfermeira ou recepcionista” (Ferreira, 1998, p. 50) ou ainda “parteira” (Almeida, 1998, p. 32). As funções de professora, enfermeira e parteira eram as que melhor associavam as qualidades inerentes às mulheres, exigindo doar-se com nobreza e resignação.

Dessa forma, percebe-se então a necessidade de discutir sobre gênero e design, especialmente quando se trata da questão feminina, de modo que se torna importante registrar sua “participação [...] no campo profissional e acadêmico do design”, conforme Safar e Dias (2016, p. 106), uma vez que suas contribuições no design estão ocultas em diversas camadas de história não relatadas, não apenas pelo fato de serem mulheres, mas também, devido aos interesses dos historiadores, aos métodos historiográficos utilizados, bem como à associação errônea do design com o industrial, o que fez com que boa parte do design desenvolvido por mulheres fosse enquadrado na categoria de arte ou artesanato.

Dessa forma, busca-se a partir desta pesquisa entender e discutir o *status quo* da pesquisa sobre o ensino do Design no Amazonas, com foco principal na identificação e mapeamento daquelas docentes que já atuaram ou ainda atuam no campo na atualidade.

2 O CURSO DE DESIGN DA UFAM

O curso de Desenho Industrial da UFAM foi idealizado com o intuito de promover o diálogo entre as várias áreas do conhecimento e os diversos setores da sociedade, refletidos nas indústrias transnacionais, instaladas no Distrito Industrial

de Manaus - DIM, em 1967, que necessitavam de mão de obra especializada, como os desenhistas industriais (Vaz, 2023).

A importância do Design no Amazonas, entretanto, foi percebida apenas em 1980, quando o professor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque aceitou o convite do superintendente da Suframa para trabalhar em Manaus, com a intenção de elaborar um Plano Estratégico de Educação, Ciência e Tecnologia para a Amazônia. Por ser conhecedor do papel do Design na indústria brasileira, Cavalcanti convidou Eduardo Barroso, profissional da área, articular a importância do tema junto à empresas e universidades locais, propondo a criação de um Núcleo de Design, com apoio da Fundação Centro de Análise, Pesquisa e Inovação Tecnológica - Fucapi (Braga; Ruschival; Mota, 2014).

Posteriormente, também foi convidado o profissional Alceu Castelo Branco, responsável por levar à Universidade Federal do Amazonas - UFAM e à Universidade de Tecnologia da Amazônia - UTAM, atual Universidade do Estado do Amazonas - UEA, a proposta de criação de um curso de graduação em Design. Entretanto, apenas a UFAM aceitou a ideia, criando o curso de Desenho Industrial em 1987, o primeiro do Amazonas.

O curso de Desenho Industrial da UFAM foi idealizado pelos professores e engenheiros Izabel Falcão do Rego Barros, líder do processo de criação e primeira coordenadora do curso, José Waldemar Gonçalves de Souza e Carlos Antônio de Sena, do extinto Departamento de Hidráulica e Saneamento da Faculdade de Tecnologia (FT), incorporado ao Departamento de Engenharia Civil (DEC) em 2012 (Braga; Ruschival; Mota, 2014).

Para compor o quadro docente, em seus primeiros anos, o curso contou com o apoio de outros departamentos, como o Departamento de Artes e o Departamento de Comunicação Social, ambos pertencentes ao Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), atual Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais (IFCHS), que ministraram disciplinas específicas de caráter provisório (Braga; Ruschival; Mota, 2014).

Apenas em 03 de janeiro de 1991 foi fundado o Departamento de Design e Expressão Gráfica (DEG), por intermédio da Resolução CONSUNI nº 001/1991 (1987), e teve como primeiro chefe de Departamento o professor José Waldemar Gonçalves de Souza. Neste mesmo ano, foi realizado o primeiro concurso público para contratação de docente efetivo, sem candidatos inscritos, o que levou à abertura de novo certame, no mesmo ano, porém divulgado a nível nacional e com provas realizadas também no Estado do Rio de Janeiro, culminando na aprovação da “carioca Vânia Maria Batalha Cardoso, primeira desenhista industrial a compor o quadro docente do curso” (Braga; Ruschival; Mota, 2014, p. 30).

Em 1992, com a intenção de preencher as vagas remanescentes do quadro permanente de docentes, foi realizado novo concurso, abrangendo diferentes áreas. Nesse certame foram admitidos os professores José Carlos Silva, Ernani Fernandes Barbosa Filho, Mariê Hatizuka Yoshida (Expressão Gráfica); Laecy Lacerda Usui e José Carlos Bonetti (Projeto de Produto); Antônio Carlos Rodrigues Silva, Regina Souza da Silva (Programação Visual) e Jefferson Pinheiro de Oliveira, que assumiu o lugar da professora Mariê Yoshida, que deixou a instituição no mesmo ano.

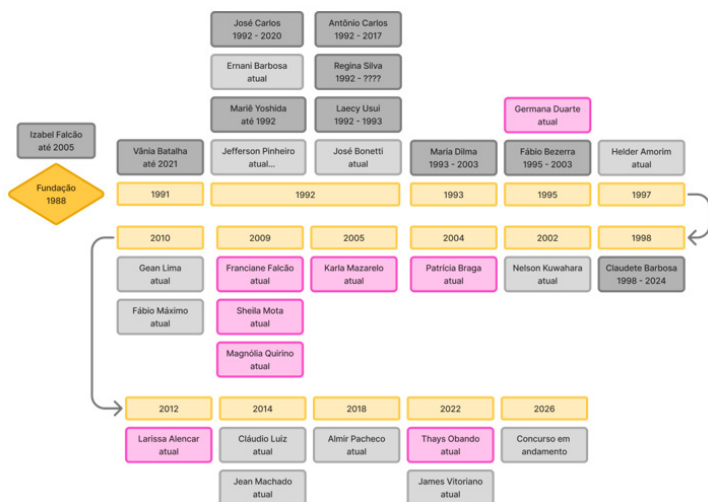
Em 1993 a professora Laecy Usui também deixa a instituição e a paraibana Maria Dilma de Lima, até então substituta, assume seu lugar, onde permaneceu até o ano de 2003 (Braga; Ruschival; Mota, 2014), em virtude de ter assumido cargo docente na Universidade Federal do Tocantins (UTF).

No mesmo ano, ocorreu a primeira colação de grau do curso, contando com apenas um discente, da turma de 1988, Raimundo Weber Negreiros Júnior, primeiro Bacharel em Desenho Industrial formado na região, habilitado em Programação Visual. A outra turma se formou apenas no ano de 1995, com três concluintes, habilitados em Projeto de Produto, dentre os quais se destaca a figura de Claudete Barbosa da Silva “a primeira aluna egressa a fazer parte do corpo docente do curso, além de ter sido a primeira mulher a se graduar” (Braga; Ruschival; Mota, 2014, p. 31).

No ano de 1995 é realizado novo concurso, sendo admitidos para a área de Projeto de Produto o professor Fábio Bezerra Cavalcanti e a professora Germana de Vasconcelos Duarte, ambos de origem paraibana. Dois anos mais tarde, em 1997, o professor Helder Amorim Pereira, também paraibano, é contratado para a área de Programação Visual.

Deste ponto em diante, novos concursos foram realizados e mais docentes foram admitidos para compor o quadro docente permanente do curso de Design. Atualmente, o Departamento de Design e Expressão Gráfica conta com 17 professores efetivos, dos quais oito são mulheres e nove são homens, e três professores substitutos, duas mulheres e um homem (Figura 01).

Figura 01 - Corpo docente do curso de Desenho Industrial (Design) UFAM desde sua fundação.



Fonte: elaborado pela autora (2026).

A figura 01 apresenta o total de docentes que passaram pelo corpo docente do curso de Desenho Industrial (Design) da UFAM desde sua fundação. Os(as) docentes sinalizados em cinza mais escuro são aqueles que foram desligados do curso por diversos motivos - redistribuição, aposentadoria, mudança de carreira, falecimento etc. As docentes que ainda estão em atividade foram sinalizadas na cor rosa para melhor visualização. As professoras substitutas não foram incluídas na figura, pois este levantamento ainda está em andamento.

Vale ressaltar que, a partir do ano de 1998, o corpo docente do curso passou a ser integrado por profissionais formados na região, dentre os quais se destaca a figura da Profa. Claudete Barbosa, primeira graduada em Design na UFAM.

3 O ESTADO DA PESQUISA SOBRE MULHERES NO DESIGN NO AMAZONAS

Para este levantamento foi realizada uma Revisão Sistemática de Literatura (RSL), utilizando-se das plataformas Google Scholar e Periódicos Capes, de modo a identificar a quantidade de publicações encontradas que tratam as protagonistas do ensino em design na região.

Inicialmente, foram buscados os termos de busca “design” ou “desenho industrial” e “mulher” e “amazonas” ou “norte”, “Manaus”, entretanto, não foram encontrados resultados em ambas as plataformas. Assim, os houve uma adaptação dos termos de busca para as seguintes *strings* “protagonismo feminino” ou “mulheres designers” ou “mulheres” e “design” e “brasil” ou “brasileiro”, sendo revelados 15 resultados, entre artigos, livros, capítulos de livros, Trabalhos de Conclusão de Curso - TCC e Dissertações de Mestrado na plataforma Google Scholar. A plataforma Periódicos CAPES, contudo, não retornou resultados.

Os materiais encontrados foram lidos integralmente e classificados conforme seu grau de importância para esta pesquisa, sendo separados por cores, onde vermelho representava que o material não trazia dados relevantes; laranja quando apresentou dados relevantes sobre gênero e design e/ou nomes de designers brasileiras; e verde sinalizava que apresentava conteúdo relevante além de citar designers brasileiras e/ou amazonenses. O resultado deste levantamento possibilitou a criação do quadro 01, de modo que apenas 03 artigos, dentre os 15 materiais identificados foram aproveitados.

Quadro 1 - Publicações sobre as protagonistas do ensino de Design no AM.

Nº	Autoria	Ano	Título
01	ALENCAR e ALMEIDA	2020	Protagonismo feminino no ensino superior de design no Brasil: um estudo em construção
02	ALENCAR e ALMEIDA	2023	Protagonistas de la educación superior pública en diseño en Brasil: profesores de la Universidad Estatal de Minas Gerais (UEMG) y de la Universidad Federal de Amazonas (UFAM)
03	ALENCAR e VAZ	2024	A representatividade feminina no design amazonense: as egressas do curso de Design da UFAM

Fonte: elaborado pela autora (2026).

Além das pesquisas apresentadas no quadro 1, é importante destacar o livro *Design UFAM: 25 anos*, pois conta a história dos 25 anos de curso, identificando as pessoas (Docentes e Técnicos Administrativos em Educação - TAE) que fizeram parte da construção da história do curso, inclusive as mulheres; e os vídeos de 20, 25 e 30 anos de Design UFAM, disponíveis no canal do youtube *Design UFAM*, que apresentam a história do curso por meio de relatos dos docentes.

4 AS DOCENTES QUE ENSINAM DESIGN NO AMAZONAS

Os materiais selecionados e apresentados no quadro 1 possibilitaram a identificação de 13 professoras que integram

a história do curso de Design da UFAM, desde a sua fundação, dentre elas uma professora substituta.

Das 13 docentes identificadas, seis permanecem em atividade, de modo a contribuir para a construção da história do curso e a formação de profissionais na área, dentre elas as futuras gerações de professoras. Além das professoras identificadas existem mais duas professoras de carreira que não foram mencionadas nas pesquisas, quais sejam Larissa Alencar e Thays Obando.

Dentre as docentes identificadas, apenas a professora Vânia Batalha foi responsável pela formação de todas as professoras em atividade no curso, exceto as professoras Germana Duarte e Magnólia Quirino, ambas graduadas na Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

A Profa. Claudete Barbosa, por sua vez, foi responsável pela formação das docentes que ingressaram no corpo docente a partir do ano de 2004. As professoras Patrícia Braga e Karla Mazarelo foram responsáveis pela formação das professoras que ingressaram no curso a partir de 2012, enquanto que as professoras Sheila Mota e Magnólia Quirino deram aulas apenas para a professora Larissa Alencar. A Profa. Franciane Falcão, contudo, estava afastada para cursar mestrado no período de formação das professoras Larissa Alencar e Thays Obando.

Ademais, cabe ressaltar que as docentes contribuíram para a formação de um total de 422 discentes, entre os anos de 1993 (primeira outorga de grau) e 2021 (ano de aposentadoria da Profa. Vânia Batalha), dos quais 242 mulheres e 180 homens (Alencar; Vaz, 2024), o que demonstra a sua contribuição para a consolidação do campo profissional do Design na região.

Além disso, destaca-se a naturalidade das docentes dos anos iniciais do curso, uma vez que a primeira docente formada no Amazonas integrou o corpo docente apenas no ano de 1998. Este dado é importante, pois contribui para o entendimento do Design na região Norte, que recebeu forte influência de profissionais dos estados do Rio de Janeiro e Paraíba.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento do Design no Amazonas remonta os anos 1967, pois a partir do surgimento da Zona Franca de Manaus, houve um aumento de demanda de mão de obra qualificada para atuar nas empresas que se instalaram na região, o que culminou na fundação de cursos para qualificação, dentre os quais se destaca o curso de Desenho Industrial da Universidade Federal do Amazonas, fundado em 1988.

Nos anos iniciais do curso, além da necessidade da contratação de professores substitutos e efetivos, buscando sanar as lacunas por profissionais qualificados em Desenho Industrial na região, foi necessária a colaboração de outros departamentos da universidade, como Hidráulica e Saneamento, Artes e Comunicação, além da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1992, que mediante convênio institucional oportunizou aos alunos do curso da UFAM a complementação de sua formação (Braga; Ruschival; Mota, 2014).

No ano de 1991 foi admitida a primeira docente efetiva do curso de Desenho Industrial, a carioca Vânia Batalha, responsável pela formação quase que integral de toda a

geração de docentes do curso da UFAM, exceto daquelas que foram admitidas entre os anos de 1992 e 1995 e das que vieram de outras regiões do país.

Em 1998 foi admitida a professora Claudete Barbosa, egressa do curso, sendo, portanto, a primeira designer formada no Amazonas a integrar o corpo docente. A professora foi responsável pela formação das professoras que ingressaram entre 2004 e 2024, exceto daquelas formadas em outras regiões.

As professoras Patrícia Braga, Karla Mazarelo, Sheila Mota e Magnólia Quirino foram responsáveis pela formação da professora Larissa Alencar, ingressante em 2012.

As docentes do curso de Design da UFAM contribuíram para a formação de cerca de 422 profissionais do campo atuantes na região, entre os anos de 1988 e 2021, entretanto, a abrangência de sua atuação acadêmica, por algum motivo, ainda não é devidamente reconhecida. Embora já existam esforços, tanto do governo federal, quanto do governo do estado para a valorização da participação feminina nas ciências nas últimas décadas, em contextos específicos como no Amazonas, ainda há a necessidade de se ampliar essas iniciativas, pois não foram encontradas pesquisas que contribuam para a visualização de mulheres na área, o que corrobora para a manutenção de apagamentos e ocultações.

Ademais, cabe ressaltar que, embora a situação feminina na atualidade seja diferente daquela do século XIX, dedicada à esfera privada e cuidados com o lar e família, alguns padrões de gênero ainda encontram-se enraizados na sociedade, de modo que é preciso a realização de iniciativas

para o reconhecimento e proteção das mulheres em diversos contextos.

Além disso, é fundamental que se construa a história a partir de diversos pontos de vista, identificando e reconhecendo o valor de cada um, especialmente, das mulheres que contribuíram para a construção do conhecimento e formação de profissionais nas áreas do saber, sobretudo do Design, que por muitos anos relegou às mulheres os fazeres manuais e decorativos, ocultando-as das páginas da história.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, L. A.; ALMEIDA, M. G. Protagonistas de la educación superior pública en diseño en Brasil: profesores de la Universidad Estatal de Minas Gerais. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación**. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi191.9546>. Acesso: 19 mai. 2026.

ALENCAR, L. A. de; VAZ, G. R. M. A representatividade feminina no design amazonense: as egressas do curso de Design da UFAM. In: BASQUEROTE, A. T.; SARAIVA, E. S.; CHIODINI, É. L. (Org.). **Reflexões sobre diversidade étnico-racial, de sexualidade e gênero na educação**. 1ed.Foz do Iguaçu: CLAE e-Books, 2024, v. , p. 16-28.

ALMEIDA, J. S. D. **Mulher e educação: a paixão pelo possível**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BARBOSA, A. M.; FACCA, C. A. A Bauhaus de John Dewey: questão de gênero e o legado de Marta Erps-Breuer. In: BARBOSA, A. M.; AMARAL, V. **Mulheres não devem ficar em**

silêncio: arte, design, educação. São Paulo: Cortez, 2019. p. 49-67.

BRAGA, P. D. A.; RUSCHIVAL, C. B.; MOTA, S. C. **Design UFAM: 25 anos.** Manaus: Reggo Edições, 2014.

CONSUNI. Conselho Universitário. **Resolução 020/1987.** Universidade Federal do Amazonas, 1987. Disponível em: <http://conselhos.ufam.edu.br/consuni/>. Acesso em: 9 abril 2020.

DROSTE, M. B. **Bauhaus 1919 - 1933.** Berlim: Bauhaus Archiv/Taschen, 2019.

FERREIRA, A. T. B. **A mulher e o magistério:** Razões da supremacia feminina (a profissão docente em uma perspectiva histórica). Tópicos Educacionais, Recife, v. 16, n. 1-3, 1998. ISSN 2448-0215. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/topicoseducacionais/article/view/22455>. Acesso em: 19 mai. 2026.

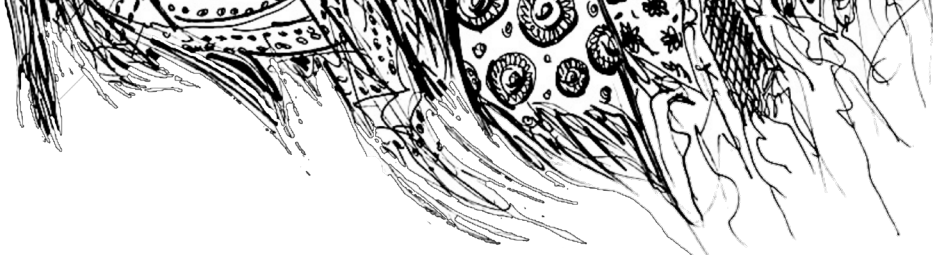
SAFAR, G. H.; DIAS, M. R. Á. C. Estudos de gênero e seu impacto na história do design. **Dimensões**, v. 36, p. 102-120, jan-jun 2016. ISSN 2179-8869.

STEPHAN, A. P. As mulheres e o design no Brasil. Uma breve reflexão para o estudo da contribuição feminina no design brasileiro. In: ALMEIDA, M. D. G. D. et al. **Caderno atempo.** Barbacena: EdUEMG, v. 2, 2015. Cap. 8, p. 109-115.

VAZ, G. R. M. **Design em Manaus:** estudo sobre a atuação do designer graduado pela Universidade Federal do Amazonas. Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Design. 2023. Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao>.

jsf?popup=true&id_trabalho=13184619. Acesso em: 27 de mai. 2026.

VOLPATTO, C. P. **As mulheres ocultas da Bauhaus**. XIV Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação - SEPesq, Porto Alegre, 26-29 novembro de 2019. 1-10. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos-trabalhos-2019-2/4-carllaportal-Volpatto-as-mulheres-ocultas-da-bauhaus.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2026.



PAULA REGO: SUBJETIVIDADE, O GROTESCO E A TRAMA CONTRA O PATRIARCADO

Patrícia Spindler
Ana Cleia Christovam Hoffman

1 INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, a arte produzida por mulheres tornou-se um importante espaço de contestação das formas pelas quais o patriarcado organizou a experiência feminina. Mais do que reivindicar visibilidade para artistas historicamente marginalizadas, essa produção passou a questionar os próprios regimes de representação responsáveis por naturalizar a domesticidade, a maternidade compulsória, a passividade e a objetificação do corpo feminino.

Maria Paula Figueiroa Rego (Lisboa, 1935 - Londres, 2022) foi uma das artistas portuguesas mais relevantes da arte contemporânea internacional. Sua trajetória foi marcada pelo trânsito entre Portugal e Inglaterra, país para onde se deslocou ainda jovem para estudar na *Slade School of Fine Art*, em Londres, entre 1952 e 1956, estabelecendo posteriormente sua carreira artística. Embora tenha vivido grande parte de sua vida na Inglaterra, sua obra permaneceu profundamente atravessada pelas memórias da infância em

Portugal, pelos contos populares, pelas tradições culturais portuguesas e pelo contexto político do regime autoritário do Estado Novo.

Nesse contexto, a obra da artista luso-britânica ocupa uma posição singular ao construir um universo imagético no qual mulheres deixam de ser objetos da narrativa para tornarem-se sujeitos de experiências marcadas por desejo, violência, ambivalência e resistência. Emergindo como um dos mais contundentes testemunhos visuais contra as estruturas opressivas do patriarcado, Rego dedicou sua trajetória artística a dismantlar a mística da domesticidade, revelando as complexas e brutais dinâmicas de poder que permeiam a organização familiar e social. Sua produção artística estabelece um diálogo vigoroso com as teorias feministas, desafiando o tradicional “olhar masculino” que historicamente objetifica a mulher na arte.

As imagens criadas pela artista produzem um deslocamento significativo em relação à tradição iconográfica ocidental, conforme o site *The Conversation* (2022). Em lugar de figuras idealizadas ou moralmente exemplares, surgem personagens que desafiam classificações estáveis. São mulheres que olham para o espectador, expressam raiva, desejo, medo ou crueldade e recusam qualquer identificação imediata com os modelos convencionais de feminilidade. Os corpos densos, pesados e psicologicamente complexos, rompem com a expectativa de transparência emocional e de disponibilidade visual que historicamente marcou a representação das mulheres na arte. Em consonância com Mulvey (1983), sua produção desloca as mulheres da condição de objeto do olhar para a de sujeitos complexos,

evidenciando experiências femininas atravessadas por relações de poder, violência, desejo e resistência.

Essa perspectiva estende-se aos procedimentos formais da artista, que incorpora além das linguagens pictóricas, também têxteis, ressignificando práticas historicamente associadas ao espaço doméstico e ao trabalho feminino, e ressalta o grotesco por meio de corpos híbridos, excessivos e em transformação. Em interlocução com Parker (1984), Bakhtin (2010) e Haraway (2009), essas escolhas configuram uma poética que desafia dicotomias entre humano e animal, natureza e cultura, fazendo da animalidade, da materialidade têxtil e da corporeidade instável dispositivos que problematizam as estruturas patriarcais, ampliando as possibilidades de existência e resistência das mulheres.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que Paula Rego constrói uma estética da insubordinação por meio da articulação entre três movimentos complementares: a recusa do olhar patriarcal, a ressignificação política das práticas têxteis e a produção de corpos híbridos e extravagantes. Esses elementos convergem para a elaboração de subjetividades femininas que desafiam os regimes normativos produzindo novas possibilidades de existência. Para desenvolver essa argumentação, serão analisadas algumas obras da artista, em especial às séries *Mulheres-cadela* (*Dog Woman*, 1994) e *Aborto* (1998), considerando que ela também trabalhou com bordados e tapeçaria industrial, produzida em teares automáticos de Jacquard na Bélgica. A análise se articula às contribuições de Mulvey (1983), Parker (1984), Bakhtin (2010) e Haraway (2009).

Defende-se que a potência da obra de Paula Rego não reside apenas na denúncia da violência patriarcal, mas na invenção de uma linguagem visual capaz de transformar aquilo que historicamente serviu à submissão das mulheres, como o olhar, o trabalho doméstico e o próprio corpo, em instrumentos de resistência e produção de subjetividade.

2 SUBJETIVIDADE FEMININA COMO PRÁTICA DE INSUBORDINAÇÃO

Longe de querer tratar a subjetividade feminina de modo universal e essencialista, aqui compreende-se ela como modos de constituição das experiências femininas, considerando as complexidades que abarcam as representações do corpo feminino situado histórica e culturalmente, isso por que um dos aspectos mais contundentes da obra de Paula Rego consiste na recusa em representar a mulher como categoria homogênea ou identidade estável.

Em seu universo imagético, não existem personagens femininas reduzidas a funções sociais previamente definidas, tampouco figuras construídas para corresponder aos ideais de delicadeza, docilidade ou virtude que historicamente organizaram os papéis sociais femininos no Ocidente. Suas protagonistas habitam um território marcado pela ambivalência que desejam, resistem, exercem poder, submetem-se, cuidam, agridem, sofrem e sobrevivem. Essa multiplicidade desloca a mulher do plano da essência para o da experiência, evidenciando que a subjetividade constitui

um processo aberto, permanentemente atravessado pelas relações de poder.

As personagens parecem sempre escapar ao papel que delas se esperam, tornando visível a instabilidade das identidades de gênero. Não há, em suas pinturas, a mãe inteiramente abnegada, a esposa obediente ou a jovem inocente que dominaram grande parte da tradição artística europeia, de acordo com matéria publicada no *The Guardian* (2022). Em vez disso, encontramos mulheres cuja presença desafia qualquer leitura moral simplificada. Elas ocupam a cena com uma intensidade física que impede sua redução a tipos psicológicos ou categorias sociais. O espectador não encontra modelos de feminilidade, mas existências que resistem às classificações convencionais.

Essa resistência manifesta-se também na maneira como Paula Rego reorganiza o olhar. Conforme argumenta Mulvey (1983), a cultura visual moderna estruturou-se a partir de uma assimetria fundamental: enquanto o homem ocupa a posição daquele que olha, a mulher é convertida em objeto privilegiado da contemplação. Essa lógica organiza não apenas a composição das imagens, mas também a distribuição do desejo e do poder. O corpo feminino torna-se superfície de inscrição sobre a qual se projetam fantasias masculinas, perdendo sua condição de sujeito da experiência.

Nas obras de Paula Rego, esse dispositivo é visível e continuamente desestabilizado. As personagens femininas não parecem interessadas em corresponder às expectativas do observador. Frequentemente desviam o olhar, sustentam expressões impenetráveis ou confrontam diretamente quem as contempla. Seus corpos tampouco obedecem aos padrões

de erotização que caracterizam grande parte da tradição pictórica. São corpos robustos, pesados, por vezes cansados, envelhecidos ou tensionados pelo esforço físico. A artista substitui a contemplação pelo desconforto. O espectador deixa de ocupar a posição de domínio para confrontar figuras cuja interioridade permanece inacessível.

Esse processo torna-se particularmente evidente nas séries produzidas a partir da década de 1990. De acordo com Simões (2014), em obras como *Mulheres-cadela* (1994) e, posteriormente, na série *Aborto* (1998), Paula Rego constrói cenas em que a narrativa permanece deliberadamente incompleta. Não existem explicações definitivas sobre as relações entre as personagens nem sobre os acontecimentos. A artista interrompe qualquer possibilidade de fechamento interpretativo, obrigando o observador a permanecer diante da complexidade da experiência feminina sem recorrer às categorias tranquilizadoras da moral.

Ao negar uma interpretação única, Paula Rego recusa a pretensão patriarcal de definir o que as mulheres são ou deveriam ser. Em vez de identidades concluídas, suas obras apresentam processos de subjetivação marcados pela contradição, pelo conflito e pela incompletude. A subjetividade emerge como espaço de negociação permanente entre normas sociais, desejos, memórias e experiências corporais.

É justamente essa condição aberta que permite compreender a potência política de suas personagens. A resistência não decorre de uma posição heróica nem da superação das estruturas de dominação. Pelo contrário, nasce da capacidade de habitar as fissuras produzidas pelas próprias

normas que procuram disciplinar os corpos. As mulheres de Paula Rego não escapam completamente ao patriarcado. Elas existem em seu interior, enfrentando-o por meio de gestos, afetos e formas de existência que desafiam continuamente suas expectativas. Nesse sentido, a artista desloca a resistência do plano dos grandes acontecimentos históricos para o cotidiano das relações familiares, da sexualidade, da maternidade e do trabalho doméstico, revelando que é precisamente nesses espaços aparentemente privados que a política do gênero se realiza com maior intensidade.

3 A POLÍTICA DA MATÉRIA: TÊXTEIS E A SUBVERSÃO DO TRABALHO FEMININO

A crítica ao patriarcado desenvolvida por Paula Rego não se restringe às personagens que representa, mas alcança também a materialidade que atravessa sua produção. Embora reconhecida sobretudo por seus desenhos, gravuras e pastéis, a artista dialoga com o universo têxtil por meio de tapeçarias, tecidos, vestimentas e objetos domésticos que ocupam lugar central em muitas de suas composições. Esses elementos deixam de funcionar como simples componentes cenográficos para tornar-se parte da construção simbólica das relações de poder que organizam a experiência feminina. Essa escolha adquire relevância quando considerada a história das práticas têxteis. Conforme demonstra Parker (1984), o bordado foi, durante séculos, associado à formação moral das mulheres e ao ideal de feminilidade construído pela sociedade ocidental. Identificado como expressão de delicadeza, paciência e virtude, tornou-se uma atividade

destinada ao espaço doméstico e, por essa razão, permaneceu à margem das belas-artes. Sua desvalorização não decorreu da complexidade técnica, mas da associação histórica entre o trabalho manual e o universo feminino.

Ao aproximar sua produção desse repertório de materiais, Paula Rego desloca o significado dessas práticas. Tecidos, roupas, tapeçarias e objetos domésticos deixam de remeter exclusivamente ao cuidado ou à estabilidade familiar para revelar as tensões, os conflitos e as formas de controle que atravessam o cotidiano das mulheres. O ambiente doméstico, frequentemente idealizado como espaço de proteção, transforma-se em cenário de disputas afetivas, violência e resistência. Assim, a materialidade têxtil deixa de funcionar como símbolo da docilidade feminina para participar da elaboração de narrativas marcadas pela memória, pelo trauma e pela afirmação da subjetividade.

Segundo Parker (1984), o bordado sempre ocupou uma posição ambígua. Ao mesmo tempo em que foi utilizado como instrumento de disciplinamento feminino, constituiu um espaço de transmissão de experiências, saberes e memórias entre mulheres. Paula Rego explora precisamente essa ambivalência ao transformar elementos tradicionalmente associados ao trabalho doméstico em linguagem artística. A matéria deixa de confirmar os papéis sociais atribuídos às mulheres para tornar-se suporte de histórias que o patriarcado procurou silenciar.

A dimensão política dessa escolha reside justamente na inversão dos valores historicamente atribuídos às práticas têxteis. Ao incorporar esse universo à arte contemporânea, Paula Rego questiona as hierarquias que separam arte e

artesanato, criação intelectual e trabalho manual, espaço público e espaço privado. Mais do que recuperar uma tradição feminina, a artista evidencia que aquilo que foi historicamente considerado secundário pode constituir um lugar privilegiado de produção de sentidos e de resistência. Desse modo, a crítica ao patriarcado não se realiza apenas por meio das personagens femininas, mas também através da própria matéria da obra.

4 O GROTESCO E A INVENÇÃO DE CORPOS INSUBORDINADOS: AS MULHERES-CADELA

A crítica ao patriarcado desenvolvida por Paula Rego alcança uma de suas expressões mais radicais na série *Mulheres-cadela* ou *Mulher-cão* (*Dog Women*), realizada em 1994, conforme o Wikiart. Nesses trabalhos, mulheres são representadas em posições corporais associadas ao comportamento animal agachando-se sobre quatro apoios, arqueando o corpo, rosnando, observando com intensidade ou permanecendo recolhidas em gestos que oscilam entre a vulnerabilidade e a agressividade. Tais imagens podem sugerir degradação ou submissão. No entanto, a artista produz justamente o inverso. A animalidade constitui a condição a partir da qual elas escapam às normas que historicamente organizaram a feminilidade. Nas próprias palavras, Paula diz “nessas pinturas, toda mulher é uma mulher-cão, não oprimida, mas poderosa. Ser bestial é bom. É físico. Comer, rosnar, todas as atividades relacionadas à sensação são positivas. Imaginar uma mulher como um cão é totalmente plausível.” (Wikiart, 1994).

Essa estética pode ser compreendida a partir da noção de grotesco elaborada por Bakhtin (2010). Em sua análise da cultura popular medieval e renascentista, o autor descreve o corpo grotesco como um corpo aberto, inacabado e permanentemente atravessado por processos de transformação. Diferentemente do corpo clássico, marcado pela proporção, pelo equilíbrio e pelo acabamento, o corpo grotesco rompe fronteiras, enfatiza a materialidade da existência e afirma a vida como movimento contínuo. Trata-se de uma corporeidade que rejeita a perfeição e a estabilidade, expondo a condição dinâmica e relacional dos sujeitos.

Bakhtin (2010) desenvolve essa reflexão a partir da literatura de François Rabelais, mas sua formulação auxilia na compreensão da produção de Paula Rego. As mulheres representadas pela artista recusam precisamente a imagem clássica da feminilidade construída pela tradição ocidental. Seus corpos são pesados, musculosos, arqueados e frequentemente tensionados pelo esforço físico. Não existe qualquer tentativa de idealização anatômica ou de adequação aos padrões de beleza que transformaram o corpo feminino em objeto privilegiado da contemplação. Ao contrário, Paula Rego evidencia músculos, dobras, peso e intensidade corporal, devolvendo à figura feminina uma materialidade que durante séculos foi ocultada por representações idealizadas.

Entretanto, o grotesco presente nas *Mulheres-cadela* não pode ser compreendido apenas como deformação formal. Seu sentido político reside na ruptura das fronteiras que sustentam a ordem patriarcal. A animalidade introduzida pela artista dissolve as distinções rígidas entre humano e animal,

razão e instinto, delicadeza e força, revelando que essas categorias não possuem o caráter natural frequentemente atribuído a elas. O corpo feminino deixa de funcionar como suporte de identidades estáveis para tornar-se território de experimentação, conflito e transformação.

Haraway (2009), ao propor a figura do ciborgue questiona os dualismos que estruturaram o pensamento ocidental moderno: natureza e cultura, humano e animal, organismo e máquina, masculino e feminino. Para a autora, essas oposições sustentam sistemas de dominação ao estabelecer identidades puras e fronteiras rígidas entre os sujeitos. A potência política do ciborgue não reside em sua dimensão tecnológica, mas na recusa de qualquer essência capaz de definir definitivamente o que significa ser humano, mulher ou natureza.

Embora as figuras criadas por Paula Rego não sejam ciborgues, elas compartilham essa lógica de hibridação. As *Mulheres-cadela* não representam mulheres que imitam cães nem animais humanizados. Elas ocupam uma zona intermediária em que categorias tradicionalmente separadas deixam de operar como princípios organizadores da experiência. A animalidade aparece menos como identidade do que como estratégia de desestabilização das normas. Ao aproximar mulher e animal, Paula Rego não reafirma discursos históricos que utilizaram a animalização para inferiorizar as mulheres. Ao contrário, subverte essa tradição ao transformar aquilo que foi empregado como mecanismo de exclusão em fonte de potência política.

Essa inversão modifica profundamente o significado da animalidade. Durante séculos, comparar mulheres a

animais constituiu uma estratégia recorrente para justificar sua suposta inferioridade racional e sua proximidade com a natureza. Essa associação perde seu caráter depreciativo nas obras de Paula Rego. A cadela não simboliza submissão, mas vigilância, força, instinto de sobrevivência e capacidade de resistência. Seus corpos recusam a contenção disciplinar que caracterizou a feminilidade burguesa, afirmando uma presença física que escapa ao controle do olhar masculino.

A resistência manifesta-se igualmente na postura das personagens. Mesmo quando ajoelhadas ou apoiadas sobre quatro membros, elas jamais assumem a posição de quem implora ou se oferece. Há uma tensão constante entre vulnerabilidade e potência. Seus gestos sugerem prontidão, atenção e autonomia, produzindo uma corporeidade que não pode ser reduzida nem ao domínio masculino nem ao ideal de emancipação heroica. O corpo permanece ambíguo, instável e imprevisível. O grotesco é uma política de recusa das formas acabadas que sustentam as hierarquias patriarcais. Os corpos criados por Rego permanecem abertos à transformação, à mistura e à invenção, afirmando uma subjetividade que não se deixa capturar pelas categorias tradicionais da feminilidade. Trata-se de corpos que resistem precisamente porque recusam ser plenamente inteligíveis dentro das normas que historicamente regulam a experiência das mulheres.

Se nas *Mulheres-cadela* a artista rompe as fronteiras entre humano e animal para afirmar uma subjetividade insurgente, em *Aborto* ela desloca essa discussão para a materialidade do corpo feminino submetido ao controle jurídico, religioso e moral. A insubordinação confronta diretamente um dos

principais dispositivos de poder do patriarcado que é a regulamentação da reprodução e da autonomia corporal das mulheres.

5 A SÉRIE *ABORTO*: O CORPO FEMININO COMO TERRITÓRIO DE AUTONOMIA

Se nas *Mulheres-cadela* (1994) Paula Rego rompe com as fronteiras que delimitam a feminilidade normativa, na série *Aborto* (1998) essa insubordinação assume um caráter explicitamente político. Produzida após o referendo realizado em Portugal, em que a proposta de descriminalização da interrupção voluntária da gravidez foi rejeitada, uma matéria no site do jornal *The Guardian* (2022) ressalta que a série desloca o debate sobre o aborto do campo abstrato da moral e da legislação para a experiência concreta das mulheres. Em vez do tema aparecer por meio de alegorias ou narrativas edificantes, a artista concentra-se nos corpos, nas expressões e na materialidade da dor, tornando visível uma realidade que permanecia socialmente silenciada.

As figuras retratadas por Paula Rego não correspondem às imagens frequentemente mobilizadas pelos discursos públicos sobre o aborto. De acordo com o *The Guardian* (2022), não são personagens idealizadas, nem vítimas passivas ou figuras moralmente condenadas. São mulheres comuns, representadas em ambientes cotidianos, sentadas ou deitadas, frequentemente sozinhas, sustentando em seus corpos o peso físico e emocional da experiência. Essa escolha desloca a discussão para o campo da subjetividade, afirmando que a interrupção da gravidez não pode ser reduzida a um

problema jurídico ou religioso, pois envolve histórias, condições sociais e decisões inscritas na experiência singular de cada mulher.

Embora a série seja marcada por uma intensa carga dramática, Paula Rego evita qualquer tratamento espetacular da dor. Não há sangue em excesso, teatralização ou recurso ao choque como estratégia narrativa. A violência manifesta-se na tensão dos corpos, nas expressões contidas, na solidão das personagens e na atmosfera de recolhimento que atravessa as composições. É precisamente essa contenção que confere às obras sua força política. Ao representar mulheres que enfrentam as consequências da clandestinidade sem recorrer ao sentimentalismo, a artista rompe com imagens estereotipadas da maternidade e evidencia o custo humano das políticas que negam às mulheres o direito de decidir sobre seus próprios corpos.

Também nesta série o grotesco permanece presente, embora de maneira mais silenciosa. Em diálogo com Bakhtin (2010), o corpo aparece como realidade material, vulnerável e atravessada por processos de transformação, recusando a idealização que tradicionalmente caracterizou a representação da maternidade. A corporeidade feminina deixa de ser concebida como espaço de pureza ou sacralidade para afirmar-se como território de conflito, dor e resistência. Ao mesmo tempo, a leitura de Haraway (2009) permite compreender que essas figuras desafiam as fronteiras normativas impostas pelo patriarcado, reivindicando o direito das mulheres de definir os sentidos de sua própria existência corporal.

Assim, a série *Aborto* sintetiza os diferentes movimentos desenvolvidos ao longo da obra de Paula Rego. A recusa do olhar objetificante, a valorização das experiências femininas, a subversão dos imaginários associados ao espaço doméstico e a afirmação de corpos que escapam às classificações normativas convergem para uma mesma operação estética e política. Mais do que denunciar a violência patriarcal, a artista produz imagens que restituem às mulheres sua condição de sujeitos, tornando visível aquilo que durante muito tempo permaneceu interditado pela cultura: a complexidade de suas experiências, a legitimidade de suas escolhas e a potência de suas formas de resistência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Paula Rego evidencia que a arte pode constituir um espaço privilegiado de elaboração crítica das relações de poder que atravessam a experiência das mulheres. Ao longo de sua produção, a artista desloca imaginários consolidados sobre feminilidade, maternidade, domesticidade e sexualidade, construindo uma linguagem visual que desafia as normas patriarcais sem recorrer a discursos panfletários ou soluções narrativas simplificadoras. A potência de seu trabalho reside justamente na capacidade de produzir imagens que permanecem abertas à ambiguidade, recusando identidades fixas e interpretações unívocas.

Mais do que denunciar diferentes formas de violência, Paula Rego cria uma poética da insubordinação. Sua produção desloca materiais, corpos e narrativas de seus

lugares historicamente estabelecidos, produzindo fissuras nas certezas que organizaram a cultura patriarcal. Nesse processo, a arte deixa de ser apenas um espaço de crítica para tornar-se um campo de invenção de novas possibilidades de existência. Ao afirmar subjetividades abertas, corpos híbridos e experiências que escapam às classificações normativas, Paula Rego amplia o horizonte do pensamento feminista e demonstra que a criação artística pode constituir uma prática de resistência capaz de transformar não apenas o modo como vemos as mulheres, mas também o modo como imaginamos suas formas de viver, criar e existir.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

PARKER, R. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. London: The Women's Press, 1984.

REGO, P. Série Mulher-Cão. (**Dog Woman**). Pastel sobre tela/papel, 1994

REGO, P. Série Aborto. Pastel sobre papel/gravuras, 1998.

SIMÕES, M. de O. P. **A figura feminina na obra de Paula Rego**: da pintura narrativa à narrativa visual. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

THE CONVERSATION. **Paula Rego**: why the Portuguese artist's work remains relevant in the fight for abortion rights. 10 jun. 2022. Disponível em: <https://theconversation.com/paula-rego-why-the-portuguese-artists-work-remains-relevant-in-the-fight-for-abortion-rights-184817>. Acesso em: 28 jun. 2026.

THE GUARDIAN. **'These women are not victims' – Paula Rego's extraordinary Abortion series**. 9 jun. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/09/women-not-victims-paula-rego-extraordinary-abortion-series>. Acesso em: 28 jun. 2026.

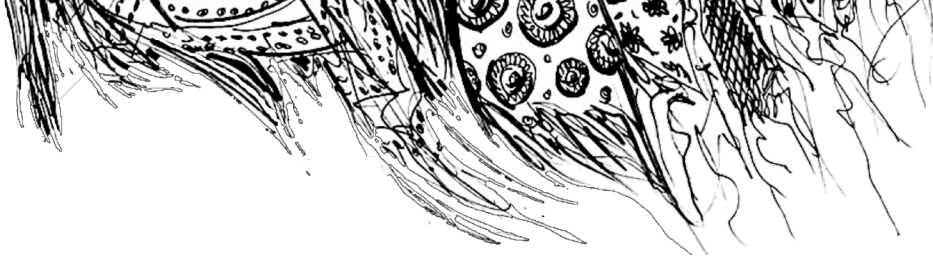
WIKIART. **Dog Woman**, 1994. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/paula-rego/dog-woman-1994>. Acesso em: 28 jun. 2026.



Parte III

Corpo, Performance, Imagem e Contracultura





CORPO COMO RESISTÊNCIA: A PORTA-BANDEIRA NEGRA NO CARNAVAL DE PORTO ALEGRE - RS

Eliane da Rosa
Ana Cleia Christovam Hoffmann

1 INTRODUÇÃO

O carnaval brasileiro, longe de se restringir ao campo da celebração ou da mera folia, configura-se como um espaço de disputas simbólicas, no qual normas sociais são simultaneamente tensionadas e reafirmadas (DaMatta, 1997; Queiroz, 1994). Trata-se, portanto, de um campo privilegiado para a análise das relações de poder que estruturam a sociedade, especialmente no que concerne às hierarquias de gênero, raça e classe. É nesse cenário que se insere a figura da porta-bandeira, personagem central das escolas de samba, responsável por conduzir o pavilhão: símbolo máximo da agremiação. Sua atuação, marcada pela técnica, disciplina e expressividade, ultrapassa a dimensão meramente estética, configurando-se como uma prática cultural que mobiliza sentidos profundos de pertencimento e representação coletiva. Mais do que uma figura ornamental, a porta-bandeira pode ser compreendida como um corpo em evidência, cuja presença na avenida tensiona as estruturas que historicamente subalternizaram as mulheres negras.

Este artigo investiga como o corpo e o traje da porta-bandeira negra, no carnaval de Porto Alegre (RS), tensionam o patriarcado e o racismo estrutural. Parte-se da compreensão de que as experiências das mulheres negras são atravessadas por múltiplos e indissociáveis sistemas de opressão - racismo e sexismo atuando de forma concomitante e específica. Para desvendar essa dinâmica, o referencial teórico ancora-se em três eixos fundamentais. Primeiro, a crítica de Gonzalez (2020) à construção dos estereótipos da “mulata”, da “doméstica” e da “mãe preta” como formas de captura e controle do corpo da mulher negra na cultura brasileira. Segundo, as análises de Kilomba (2019) sobre os mecanismos psíquicos e sociais do racismo - a “máscara do silenciamento”, a “membrana” de segregação racial e a metáfora das “luvas brancas” que impediam o contato do corpo negro com o privilégio branco. Terceiro, o conceito de “amor comunitário” de hooks (2021), entendido como prática ético-política de cuidado, compromisso e responsabilidade coletiva, fundamental para sustentar redes de resistência em contextos de precariedade. A essas vozes soma-se a perspectiva de Foucault (1987) sobre o corpo como alvo de poder disciplinar, bem como as reflexões de DaMatta (1997) e Queiroz (1994) sobre o carnaval como espaço de inversão e, simultaneamente, de reprodução das hierarquias sociais.

A hipótese que orienta a análise é a de que vestimenta, postura e o saber corporal que as entrevistadas denominam “fundamento” constituem formas de resistência interseccional, quais sejam, estratégias estético-corporais por meio das quais essas mulheres ressignificam seus corpos, historicamente objetificados pelo olhar colonial e patriarcal,

em emblemas de autoridade, dignidade e pertencimento coletivo. Nesse sentido, o estudo tem como objetivo analisar como o corpo e o traje da porta-bandeira negra produzem sentidos de resistência no contexto do carnaval, investigando as relações entre corpo, vestuário e construção de identidade, bem como as tensões entre reconhecimento simbólico e precariedade material vivenciadas por essas mulheres.

Metodologicamente, a pesquisa caracteriza-se como Qualitativa, articulando revisão Bibliográfica e análise de entrevistas semiestruturadas (Prodanov; Freitas, 2013; Gil, 2002/2008; Goldenberg, 1997) realizadas com cinco porta-bandeiras da região metropolitana de Porto Alegre: Lígia Ivana Flores (Bambas da Orgia e Império da Zona Norte), Simone Ribeiro (Protegidos da Princesa Isabel), Daniela da Rosa Pompeu e Nathiele Padilha Cruz (Imperadores do Samba) e Tairine Guterres Machado (Império do Sol). Ao privilegiar a escuta dessas mulheres, busca-se compreender como suas práticas corporais e escolhas estéticas operam como formas de enfrentamento às violências simbólicas historicamente impostas aos corpos negros femininos.

O artigo está organizado em duas seções: a primeira, intitulada “O corpo negro feminino como território de disputa”, recuperamos os fundamentos teóricos que explicam porque o corpo da mulher negra foi, e ainda é, um campo de batalha simbólico e material, articulando as análises de Gonzalez (2020) e Kilomba (2019) à insurgência corporal da porta-bandeira, e a segunda: “As múltiplas faces da resistência da Porta-bandeira negra”, analisamos como a fantasia “bem tapada”, a performance ancorada no “fundamento” do samba e as redes de cuidado construídas entre essas

mulheres constituem um repertório de resistência que opera nas dimensões estética, corporal e material. Por fim, nas considerações finais, retomamos a tese central e discutimos o paradoxo que define a experiência dessas mulheres: a realza simbólica conquistada na avenida contrasta com a persistente subalternidade social no cotidiano, revelando os limites e a potência de sua insurgência.

2 O CORPO NEGRO FEMININO COMO TERRITÓRIO DE DISPUTA

A construção histórica do corpo da mulher negra no Brasil é profundamente atravessada por processos de racialização que o associam à subalternidade e à disponibilidade sexual. Longe de constituir uma condição natural ou universal, essa representação resulta de uma produção simbólica ancorada nas heranças coloniais e nas dinâmicas de poder que estruturam a sociedade brasileira. Não se trata, portanto, de uma opressão genérica ou meramente somatória: racismo e sexismo atuam de maneira indissociável, produzindo violências singulares que recaem sobre as mulheres negras de forma intensa (Gonzalez, 2020).

Gonzalez (2020) oferece um instrumental analítico fundamental para desvendar essa dinâmica. A autora demonstra como a cultura brasileira estruturou representações racializadas e generificadas que fixam as mulheres negras em três figuras principais: a mulata, a doméstica e a mãe preta. A “mulata”, figura tão celebrada no imaginário carnavalesco, é por ela interpretada não como uma categoria étnica, mas como uma “profissão”, um produto da

exploração sexual cujas raízes remontam ao período colonial. Durante o carnaval, essa figura é endeusada como “deusa do samba”, seu corpo transformado em fetiche e “produto de exportação” devorado pelo olhar branco. Paralelamente, a mesma mulher negra que na avenida é exaltada como ícone erótico é, no cotidiano, confinada ao trabalho doméstico, à função de faxineira ou cozinheira, a “mucama permitida” que sustenta a economia do lar alheio. A “mãe preta”, por sua vez, é ressignificada por Gonzalez (2020) como a verdadeira matriz simbólica da cultura brasileira: foi por meio dela que a língua - o “pretuguês” - e os valores africanos se inseriram no imaginário nacional, ainda que essa contribuição fundante seja sistematicamente apagada. Essa tríplice visão do corpo da mulher negra, como objeto sexual, como força de trabalho e como ama de leite anônima que alimentou e criou os filhos da elite branca, constitui a história sobre a qual a porta-bandeira negra se move. É precisamente contra essa herança colonial que sua presença na avenida adquire potência contestatória.

A esse respeito, Kilomba (2019) demonstra como a desumanização dos corpos negros se manifesta também por meio do silenciamento e da exclusão simbólica, evidenciando que o racismo não se restringe às relações sociais, mas atravessa os regimes de representação e produção de conhecimento. A autora introduz a metáfora da “máscara do silenciamento” - instrumento de metal colocado na boca de pessoas escravizadas para impedi-las de falar e de comer - como símbolo do projeto colonial de dominação. Essa máscara não é apenas um artefato histórico; ela representa a tentativa sistemática de calar a voz negra, de interditar sua narrativa,

de negar sua humanidade falante. Romper esse silêncio, para Kilomba (2019), é um ato político radical. A autora também descreve a existência de uma “membrana” ou fronteira invisível que separa o mundo dos considerados superiores do mundo dos inferiores racialmente. Essa separação materializa-se em práticas cotidianas de segregação, como as “luvas brancas” que pessoas negras eram forçadas a usar para tocar objetos ou pessoas brancas, um dispositivo higienista que expressava o medo da contaminação racial. A lógica é a da projeção: o sujeito branco projeta no corpo negro tudo aquilo que rejeita em si mesmo - a animalidade, a violência, a sujeira, a ameaça -, transformando o oprimido em ameaça e o opressor em vítima. É nesse mecanismo perverso que se ancora a naturalização das desigualdades raciais no Brasil.

Em diálogo com essa perspectiva, hooks (2021) destaca o papel da cultura visual na reprodução dessas violências, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de resistência por meio da reapropriação estética e do que denomina “amor comunitário”, que é uma prática ético-política de cuidado, compromisso e responsabilidade coletiva, fundamental para sustentar redes de resistência em contextos de precariedade. Nesse cenário, a regulação do corpo pode ser compreendida, conforme Foucault (1987), como efeito de dispositivos que produzem normas e disciplinam condutas. O poder disciplinar não se exerce apenas pela repressão explícita, mas também pela produção de saberes, gestos e subjetividades que se tornam naturalizados. Contudo, no caso das mulheres negras, tais dispositivos se articulam ao racismo e ao sexismo de forma específica, produzindo corpos que são simultaneamente hipervisíveis (como alvo do

olhar voyeurístico) e invisibilizados (como sujeitos de direito e reconhecimento).

É nesse entrelaçamento entre opressão estrutural, silenciamento sistemático e possibilidade de reapropriação estética que a atuação da porta-bandeira negra se torna compreensível como prática política e corporal. Ao ocupar o centro da avenida (espaço de máxima visibilidade do desfile) com seu corpo negro expressando elegância, força e domínio técnico, ela realiza um gesto que desafia frontalmente a lógica da “membrana” segregacionista. O ato de tocar o pavilhão da escola com as mãos nuas é particularmente significativo nesse sentido. Contra a metáfora das “luvas brancas” que impediam o contato do corpo negro com os símbolos e privilégios do mundo branco, a porta-bandeira segura o mastro do estandarte, objeto máximo de reverência da comunidade, com as próprias mãos, sem mediação, sem proteção, sem vergonha. Não há luvas que a separem daquele símbolo. Ela o conduz, o protege, o exhibe. Seu toque é um ato de apropriação e de afirmação.

Além disso, sua própria postura, ereta, digna, controlada, inscreve-se como contraposição ao estereótipo da mulher negra hipersexualizada ou servil. Como relata Daniela da Rosa Pompeu, uma das entrevistadas, carregar o pavilhão significa representar “todas as mulheres negras, guerreiras, que lutam, que procuram o seu lugar”. Diferentemente da “mulata” que dança para o olhar voyeurístico, a porta-bandeira dança com o olhar fixo no pavilhão, com uma expressão facial que Tairine Guterres Machado chama de “carão”, que pode ser entendida como uma máscara de autoridade que não pede permissão para existir. Diferentemente da doméstica

que serve às mesas alheias, a porta-bandeira ocupa o lugar de destaque, servida por sua comunidade e reverenciada por seu povo. Assim, o corpo da porta-bandeira negra, longe de ser uma superfície passiva onde se inscrevem as marcas da opressão, revela-se como um campo de batalha ativo, um território onde a resistência se dá pelo gesto, pela postura, pela vestimenta, pela recusa silenciosa, mas eloquente, de aceitar o lugar que a tradição lhe reservou. Cada giro na avenida é, nesse sentido, um ato de reexistência: uma reivindicação, pelo próprio corpo, de um lugar de dignidade que o racismo estrutural insiste em negar.

3 AS MÚLTIPLAS FACES DA RESISTÊNCIA DA PORTA-BANDEIRA NEGRA

Se o corpo da porta-bandeira negra é, como vimos, um território historicamente marcado por opressões interseccionais, é também por meio dele, e de sua vestimenta, de sua dança e de suas estratégias cotidianas de sobrevivência, que se obtêm respostas potentes de enfrentamento. Neste capítulo, analiso como a indumentária “bem tapada”, a performance ancorada no “fundamento” do samba e as redes de cuidado construídas entre essas mulheres constituem, em conjunto, um repertório de resistência que opera simultaneamente nas dimensões estética, corporal e material.

A estratégia mais imediatamente visível de enfrentamento à hipersexualização está na escolha consciente da vestimenta. Daniela da Rosa Pompeu e Tairine Guterres Machado descrevem o figurino da porta-bandeira

como algo “mais fechado, mais tapado”, uma vestimenta que cobre o corpo e, com isso, o protege do olhar. Longe de ser um mero recato ou uma imposição externa, essa escolha estética é apresentada por elas como uma estratégia política: ao vestir-se de forma a cobrir o corpo, a porta-bandeira desloca o foco da atenção do espectador do erotismo para a técnica, da carne para o símbolo. Sua dança não é um convite à cobiça, mas uma exibição de domínio, força e pertencimento. O pavilhão que ela carrega, não seu corpo desnudo, é o centro da atenção. Essa “política da respeitabilidade”, no entanto, não é isenta de ambiguidades. Simone Ribeiro levanta uma questão fundamental: o respeito conquistado pela porta-bandeira não estaria, em alguma medida, atrelado a uma norma patriarcal de feminilidade recatada? O respeito que a porta-bandeira conquista pode ser, simultaneamente, uma vitória contra a objetificação e uma reinscrição de controles patriarcais sobre o corpo feminino. Essa ambiguidade não anula a potência da resistência, mas a torna mais complexa.

Há, contudo, uma outra dimensão da afirmação estética que escapa a essa armadilha: a invenção. Lígia Ivana Flores, pioneira em Porto Alegre/RS, relata ter criado a saia de plumas - um elemento que não fazia parte do figurino tradicional das porta-bandeiras locais. Esse gesto de inovação pode ser lido como um ato de “soberania estética”, uma forma de afirmar a dignidade e a potência do corpo negro. Contra a associação histórica da negritude ao “sujo”, ao “feio” e ao “inferior”, Lígia responde com elegância insurgente. Sua saia de plumas não é apenas um adorno; é uma declaração de que o corpo negro pode, sim, ocupar o lugar do esplendor, da inventividade e da majestade.

Se a vestimenta protege o corpo do olhar que o reduz, a dança da porta-bandeira afirma, pelo movimento, uma epistemologia do corpo negro que resiste à padronização. Tairine Guterres Machado oferece uma formulação particularmente poderosa ao definir sua atuação como um “lugar de fala, sem fala”. Nessa expressão, ela captura a essência da performance como comunicação não-verbal: seu corpo em movimento, seus giros precisos, sua relação com o pavilhão, constitui uma mensagem que dispensa palavras. É a ancestralidade que fala através do gesto. Como analisa Sodré (1998), o samba é o “dono do corpo”, uma manifestação cultural na qual a memória da diáspora africana se inscreve na musculatura, no equilíbrio, no ritmo. O chamado “fundamento” do samba, tão valorizado por Tairine, é exatamente esse saber corporal que não se aprende em livros nem se reduz a uma técnica padronizada; ele se herda na roda, na comunidade, na repetição gestual que conecta o presente a uma linhagem de resistência.

Essa herança, no entanto, está sob pressão. Daniela, Tairine e Nathiele Padilha Cruz compartilham uma crítica contundente aos processos de padronização estética e coreográfica que vêm homogeneizando o carnaval, especialmente no Sul do país. O modelo “engessado” importado do eixo Rio-São Paulo, avaliam, privilegia uma estética inspirada no balé clássico europeu em detrimento da ginga, da malandragem e da expressividade que caracterizam o samba de raiz. Tairine diagnostica um fenômeno preocupante: “são corpos que executam, não são corpos que dançam”. Contra a padronização, Nathiele defende seus “cacoetes” - marcas pessoais de sua dança que podem não

se encaixar nos critérios técnicos dos jurados, mas que são a expressão de sua singularidade e de sua história corporal. A defesa desses “cacoetes” é, a um só tempo, uma afirmação da autonomia artística e uma resistência à homogeneização cultural.

Essa luta estética e corporal se dá em condições materiais profundamente adversas. O esplendor da avenida contrasta com a precariedade dos bastidores. As porta-bandeiras descrevem uma realidade de tripla jornada, onde conciliam trabalho formal, maternidade e os exaustivos ensaios da escola de samba, sem qualquer suporte institucional. As fantasias são bancadas com recursos próprios, não há personal trainers, nutricionistas ou preparadores físicos à disposição. A concorrência com casais contratados do eixo Rio-São Paulo aprofunda ainda mais a desigualdade de condições. É nesse contexto de abandono institucional que emerge uma forma de resistência que hooks (2021) denomina “amor comunitário”: uma prática ético-política de cuidado, compromisso e responsabilidade coletiva. Daniela descreve essa rede de apoio: “a gente trabalha o nosso psicológico entre nós”. A cumplicidade entre as porta-bandeiras, o compartilhamento de experiências, o ombro amigo nos momentos de cansaço, constitui uma forma de sobrevivência que a precariedade impõe e que a comunidade inventa para si. Lígia, hoje aposentada, é reverenciada como “mãe de todo mundo”, uma figura de referência que acolhe as mais jovens e transmite os saberes que aprendeu em décadas de avenida. Esse amor praticado é a contrapartida afetiva da luta política: o que permite que a resistência não se esgote na exaustão.

Assim, vestimenta, performance e precariedade entrelaçam-se na experiência da porta-bandeira negra: contra a hipersexualização, ela veste uma armadura simbólica; contra a padronização, ela dança seu “fundamento” e seus “cacoetes”; contra o abandono institucional, ela constrói laços de amor comunitário e, assim, cada desfile é um ato múltiplo de resistência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada ao longo deste artigo permitiu compreender a porta-bandeira negra não como uma figura meramente decorativa ou folclórica, mas como um corpo político em movimento. No interior das disputas simbólicas que estruturam o carnaval, essas mulheres produzem, por meio de sua presença, de sua vestimenta e de sua dança, significados que tensionam as hierarquias de gênero e raça que historicamente as subalternizaram. O estudo confirma a hipótese inicial de que as estratégias estéticas e corporais apresentadas pelas porta-bandeiras, compostas por vestimentas que cobrem o corpo e a postura pautada pela disciplina e pela dignidade, configuram-se como formas de enfrentamento à hipersexualização e à desumanização. Ao ocuparem o centro da avenida com autoridade e autocontrole, essas mulheres ressignificam seus corpos, deslocando-os de um regime de visibilidade associado à objetificação para uma posição marcada pelo pertencimento coletivo e pela honra de representar sua comunidade.

Dois gestos específicos, narrados pelas entrevistadas, sintetizam essa insurgência cotidiana. A invenção da saia de plumas, um gesto de ousadia estética que transformou o figurino local; a defesa dos gestos pessoais, daquilo que não se encaixa nos padrões impostos, como expressão legítima de uma dança viva e autêntica. São exemplos de como a criatividade e a memória corporal podem operar como ferramentas de afirmação diante da padronização e do apagamento. A pesquisa também evidenciou que essa resistência não é pura nem isenta de contradições. O respeito conquistado na avenida pode vir acompanhado de normas implícitas de recato e feminilidade, revelando que mesmo as práticas de enfrentamento negociam com as estruturas que pretendem contestar. Mais do que um problema, essa ambiguidade é parte constitutiva da experiência de quem resiste de dentro da tradição.

Outro limite estrutural permanece: a precariedade material. O esplendor do desfile contrasta com a tripla jornada, o investimento financeiro próprio e a ausência de suporte institucional. A centralidade simbólica ocupada por essas mulheres não se traduz em condições sociais mais amplas. É justamente entre a realeza na avenida e a subalternidade no cotidiano, que se revela tanto a potência quanto a fragilidade de sua luta. Por fim, a palavra escolhida por Nathiele Padilha Cruz para definir o lugar das mulheres negras no carnaval - “Existência” - talvez seja a síntese mais precisa de toda esta investigação. Em uma sociedade que sistematicamente tenta invisibilizá-las, ocupar o centro da avenida com autoridade, técnica e graça é, em si, um ato radical de afirmação. Que os

giros dessas mulheres continuem a escrever uma história de luta e resistência.

REFERÊNCIAS

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288 p. Disponível em: <https://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/VIGIAR%20E%20PUNIR.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2025.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/mauriciofacanha/ensino-superior/redacao-cientifica/livros/gil-a.-c.-como-elaborar-projetos-de-pesquisa.-sao-paulo-atlas-2002./view>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 2008. 6. ed. São Paulo: Atlas. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6598370/mod_resource/content/1/Livro%20Gil%2C%20Antonio%20Carlos.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. Disponível em: <https://www.unirio.br/cchs/ess/Members/lobelia.faceira/ensino/programa-de-pos-graduacao-em-memoria-social/seminario-de-pesquisa->

doutorado-memoria-social/textos/goldenberg-a-arte-de-pesquisar/view. Acesso em: 05 mai. 2025.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Disponível em: <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2025.

HOOKS, b. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/64678e9a8c89c82dc2d6ee59/t/6553771d50db4c43d684f934/1699968801081/tudo-sobre-o-amor-bell-hooks.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2025.

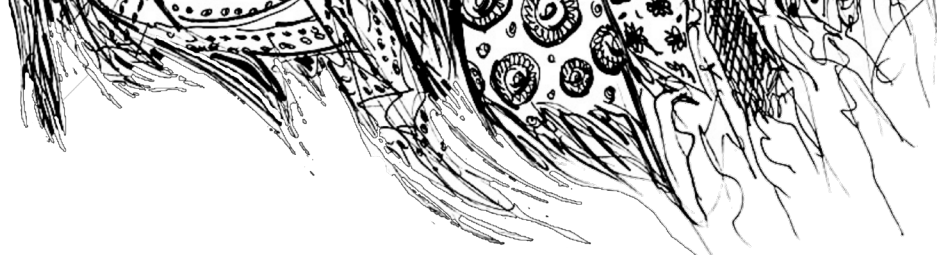
KILOMBA, G. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 244 p. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/MEMORIAS_DA_PLANTACAO_-_EPISODIOS_DE_RAC_1_GRADA.pdf. Acesso em: 24 jul. 2025.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale. 2013. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/ebook-metodologia-do-trabalho-cientificoprodanovfreitaspdf/255734987>. Acesso em: 29 jun. 2024.

QUEIROZ, M. I. P. de. A ordem carnavalesca. **Tempo Social**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1/2, p. 27–45, 1994. DOI: 10.1590/

ts.v6i1/2.84999. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/article/view/84999>. Acesso em: 24 dez. 2025.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Disponível em: <https://www.passeio.pt/wp-content/uploads/2021/04/Samba-o-Dono-do-Corpo.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.



NOTAS SOBRE POLÍTICAS-ESTÉTICAS NO CORPO FEMININO: ENTRE PERFORMANCES COMO ARTE DE RESISTÊNCIA E O CORPO MIDIÁTICO-INSTITUÍDO

Ana Carolina Acom
Geraldine Regino Castro

1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CORPO A PARTIR DE UMA ANTROPOLOGIA ESTÉTICA

O corpo constitui a matéria-prima através da qual interagimos com o mundo. Embora o corpo possa ser definido por sua concepção biológica, ele é um corpo social: as relações sociais moldam os corpos de acordo com uma série de valores estéticos e de produção. Em diferentes culturas, o corpo humano se constitui junto aos artefatos que o completam (Acom, 2023), como roupas ou próteses, ou intervenção químicas e cirúrgicas, que reconfiguram a naturalidade dos corpos. Simmel (2008) diz que o adorno produz o alargamento do “Eu”. Da mesma forma, podemos refletir sobre as imagens propagadas em redes sociais ou espaços de artes, também observados como tecnologias de expansão corporal. Na contemporaneidade, essas relações sobre um corpo feminino, exigido, enaltecido ou fustigado (Colling; Acom, 2019), clama por investigações transdisciplinares sobre os sentidos emanados e atribuídos

a este corpo. Devemos pensar o corpo tornado social ou socializado? Um corpo individual ou compartilhado?

O estudo do corpo se refere ao modo de habitar-mos o mundo. Investigamos como se passam as trocas, a fabricação de artefatos, e os diferentes modos de experimentarmos o sensível. “Um formigamento de existência emerge deste universo sensível: um acúmulo de impressões, de gestos e de produções impondo o alimento, o frio, o odor, as mobilidades ou o mal, em outros tantos quadros físicos primários” (Corbin; Courtine; Vigarello, 2008, p. 7).

Vigarello (2003) apresenta três modos de nos referirmos ao corpo e de habitá-lo: a capacidade humana de ação sobre os objetos, como a habilidades dos trabalhadores manuais e movimentos cotidianos; o princípio de identidade, manifestando uma interiorização por meio do corpo; e o princípio de propriedade, a posse de meu corpo, território totalmente pessoal. “[...] apropriação do ser no mais íntimo de si, nos limites de sua dimensão biológica [...] os lugares a partir dos quais se definem as violências e os atentados físicos.” (Vigarello, 2003, p. 22).

Por meio de uma antropologização das “técnicas do corpo”, Mauss (2003) se refere aos modos pelas quais cada sociedade serve-se de seus corpos, os utiliza. Segundo o autor, o corpo é o primeiro e mais natural instrumento. O corpo é o primeiro objeto técnico e meio técnico humano. No entanto, deste corpo faz parte uma adaptação constante aos objetos físicos, tecnológicos e químicos, produzidos pelos indivíduos e com os quais ele interage.

Outra importante abordagem do corpo está nos estudos antropológicos de Le Breton (2007). Ao definir uma

“sociologia do corpo”, o autor dedicou-se à compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural. A condição corporal humana é tecida em uma trama de vida quotidiana, cujo inventário serve ao entendimento de lógicas culturais. Le Breton (2007) cita as inscrições e interferências corporais presentes em diferentes culturas, na maior parte das vezes inseridas na pele, como exemplos de materializações que variam em significados e funções a cada sociedade. Como aquelas praticadas como remoção de matéria orgânica, deformação ou acréscimo. Le Breton (2007, p. 59) cita as tatuagens, maquiagens, uso de joias e adereços, alongamento do pescoço ou lábios, e mesmo, tratamento capilares. “[...] modificações da forma do corpo, alongamento do crânio ou do pescoço pelo procedimento de contenção, deformação dos pés, constrição do ventre por bandagem apertada, ‘engorda’ ou emagrecimento, alongamento do lóbulo das orelhas [...]”. Da mesma forma, Malysse (2002), aponta para artificialidade dos corpos, construída em práticas de consumo como musculação, uso anabolizantes e intervenções cirúrgicas.

2 PERFORM(ATIVIDADES)

Este artigo apresenta algumas mulheres que trabalham seu próprio corpo como alternativa ou experimentação de outros modos de habitar um corpo feminino. As performances criam um contraste com a contemporaneidade de uma sociedade comercial da imagem. Para além de Debord (1997), trata-se de uma sociedade que transformou a imagem

em espetáculo e este espetáculo em produto: o corpo sofre uma massificação no uso de redes sociais e essa projeção em número de visualizações e interações se transforma em lucro.

O conceito de Butler (2009) sobre a performatividade de gênero incide em como os corpos são constantemente colocados na cena social, resultando em adaptações para cumprir com os padrões exigidos. A arte rompe, muitas vezes, com as normas e padrões nas relações com o corpo, buscando justamente o descumprimento, a desobediência estética e epistêmica (Mignolo, 2010).

Para diferentes autores, a importância atualmente atribuída à imagem reside na busca pelo olhar, corpos que desejam ser vistos para reafirmar seu lugar e se destacar socialmente. As relações sociais entre pessoas estão mediadas por imagens (Soto-Calderón, 2020). Sibilia (2008) analisa como as redes sociais e outras plataformas de imagens, contribuem para a mercantilização do corpo através da construção de uma imagem pública: voluntariamente, os indivíduos mostram, narram e se constroem como personagens visíveis no espetáculo global. Contudo, este espetáculo do corpo está submetido a lógicas hedonistas, de consumo e exibição, que condicionam modos de ser e parecer, visando uma vida que produza imagens monetizáveis. Sob outra perspectiva, a comparação constante com corpos idealizados causa danos na autoestima de muitas pessoas, especialmente mulheres, que tendem a comparar suas vidas e corpos a estes modos de vida recriados na web, muitas vezes irrealis.

Entre as redes sociais que enfatizamos, destacamos o uso do Instagram: dada a predominância da imagem nesta plataforma e sua relação com o fenômeno dos *influencers* na

contemporaneidade. Ademais, o mundo assiste a uma inusitada proliferação de imagens de diferentes registros, construindo um contexto no qual o olhar se transformou em uma espécie de patologia, uma afecção que ataca com fúria (Soto-Calderón, 2020). Os efeitos sobre o corpo, da massiva presença de imagens sendo geradas, o tempo todo, derivam da “necessidade” de seguirmos observando: o olho não cessa de buscar, sem sequer saber o que procura.

Paradoxalmente, é nesse espaço virtual de culto ao corpo que mais se nega o próprio corpo. Esta seria a busca pelo corpo utópico, como coloca Foucault (2013, p. 8): “um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado”. Os códigos éticos e estéticos de representação do Eu, que aparecem nesses espaços, não respondem apenas à possibilidade de exposição pública, mas também a profundas transformações sociais, mudanças nos modos de produção e em novas formas de dominação. Martínez-Barreiro (2004) identifica alguns processos que dão forma a essas representações: o pensamento feminista, que questiona o determinismo do corpo sexuado e a discriminação em termos de gênero; a cultura consumista, na qual o corpo se transforma em mercadoria, mas é simultaneamente meio de produção e distribuição; a mudança demográfica, que produz novas esferas de corporificação ligadas à redefinição da doença e do envelhecimento; e, finalmente, a crise da modernidade, na qual o corpo se torna central, uma vez que adquire, de modo mais evidente, uma dimensão política.

Le Breton (2011) enfatiza o avanço do individualismo enquanto estrutura social, que rompe com as tradições populares em torno do corpo e com a ideia de um “corpo coletivo”. Dentro desse individualismo exacerbado cresce a ideia de que o sucesso pessoal é alcançável por si mesmo, por meio do trabalho árduo. Para Wigdor e Magallanes (2021), as imagens publicadas no *Instagram* constituiriam uma dessas estratégias para alcançar o sucesso pessoal e um êxito social, na medida em que permitem captar o olhar, convertível em seguidores, *likes* e monetização. Os usuários entram em uma lógica de autopromoção e autoexploração que os impele a registrar constantemente fotos e vídeos que, embora pessoais, são considerados “publicáveis”, a ponto de se converterem em “catálogos on-line”, “tecno-biografias” na era do capitalismo tecnificado.

3 CORPOS QUE RESISTEM

A compressão das performatividades de gênero (Butler, 2009) nos conduz a investigações político-estéticas, que trazem o corpo subvertendo a hegemonia da imagem instituída nas redes sociais. A imagem, no contemporâneo, não se reduz ao padrão massificado dessas plataformas. Não podemos ignorar o desconforto que as mídias nos causam, mas podemos apresentar instâncias de resistência, em manifestações artísticas e leituras teóricas, que ampliam os “modos de ver”, geram inclusão social e combate às vulnerabilidades. Alguns exemplos como: a teoria *queer*

(Louro, 2016), a abordagem feminista-socialista desde a tecnologia (Haraway, 2009), gênero e colonialidade (Lugones, 2008; Segato, 2011), o feminismo comunitário (Paredes; Guzmán, 2014), e a interseccionalidade (hooks, 2000; Crenshaw, 2002; Gonzalez, 2018); estes são modos de pensar epistemologias para o estudo de gênero, das artes e feminismos, com o intuito de trazer luz às simbioses entre estruturas patriarcais junto às esferas de racismo, capitalismo e colonialidade. Desta forma, é possível elucidar e combater o *modus operandi* de instituições que reproduzem violências, desigualdades raciais, sexistas, de classes, entre outras.

Assim, as identidades de gênero, as relações étnico-raciais e as pluriversalidades, instituem dimensões éticas nas artes. Este estudo apresenta uma investigação ético-estética em manifestações políticas do feminismo, ou melhor, dos feminismos, com ênfase latino-americana. A pesquisa identifica manifestações artísticas, com destaque para a performance, como estratégias de luta e resistência: modos de lidar com a violência de gênero, que tornam o combate cotidiano ao patriarcado um pouco mais leve e solidária no coletivo.

A partir da máxima “você não está sozinha”, a arte como manifestação política e os protestos que se tornaram potentes *performances*, como “A marcha das vadias (*SlutWalk*)” (Acom; Colling, 2019) ou “*Un violador en tu camino*” do coletivo chileno LASTESIS¹, transformam o sofrimento de cada uma em coletivo; e o sentimento de acolhimento procura fortalecer o enfrentamento das violências em suas muitas instâncias.

¹ Disponível em: www.colectivolastesis.com. Acesso em: 24 jul. 2026.

Lugones (2008), ao buscar um “feminismo descolonial”, propõe um pensamento em intersecção de raça, classe, gênero e sexualidade. Esta teoria é influenciada pelo conceito de “interseccionalidade” tematizado por Crenshaw (2002). A abordagem apresenta a necessidade de compreendermos gênero e raça como categorias de análises fundamentalmente subjetivas, que são entrecruzadas nas esferas de desigualdades, pesando outros fardos sobre o ombro de mulheres racializadas e não brancas. Desse modo, Lugones (2008) coloca as mulheres como sujeitas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade de gênero. Para a autora o “sistema moderno-colonial de gênero” impôs normas de gêneros binárias em culturas onde elas não existiam ou eram diferentes, desestabilizando as estruturas sociais dos povos originários e facilitando a dominação colonial. Lugones usa o conceito de “colonialidade de gênero” para descrever desigualdades de “gênero”, como relações moldadas pelo colonialismo: conceitos e práticas inventados após a “conquista”. Já a teórica Segato (2011) defende que o gênero já existia antes da intervenção do homem branco nas colônias, mas, seria a modernidade que capta e amplia as hierarquias. Segato (2016) aborda a violência sexual, o feminicídio e outras formas de violência de gênero, desmistificando a ideia de que essas expressões de violência seriam atos isolados. Ela apresenta estes temas como resultado da estrutura patriarcal enraizada na cultura e instituições sociais. A violência sexual carrega uma função simbólica e social para além da agressão física e da vontade, mas é assumida como estratégia de dominação, desde os

primórdios coloniais, em que as mulheres são “marcadas” como posição subalterna dentro das hierarquias de gênero.

Desse modo, pretendemos analisar formas de artes na América Latina que tematizem a violência contra mulheres, ou apenas, sirvam de renovação criativa, justamente por romper com ciclos de violências. Pesquisar as manifestações feministas na América Latina e Caribe é pensar a partir dos feminicídios que marcam nossa sociedade. Movidas pelo desejo de um “basta” de feminicídios e com a frase de ordem “*Ni una menos. Vivas nos queremos*”, o coletivo “Ni una a menos”² atua na Argentina: “*nació ante el hartazgo por la violencia machista, que tiene su punto más cruel en el femicidio*”. Os lenços verdes, símbolo das campanhas pelo aborto legal na Argentina, marcaram a estética de manifestações históricas que tomaram, ao longo dos anos, a Plaza de Mayo em Buenos Aires e outros espaços do país. O coletivo reconhece os movimentos das “*Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*” como mulheres revolucionárias, no qual herdaram e deram seguimento aos levantes insurgentes.

Outro coletivo emblemático que destacamos é: “LASTESIS”³, do Chile. O grupo se descreve como um coletivo artístico interdisciplinar: se dedicam a difundir teses e demandas feministas através de performances e poesias, combinando artes cênicas, visuais, sonoras e demais atuações incisivas com filosofia e ciências sociais. LASTESIS ficou mundialmente reconhecido quando o vídeo com a manifestação “*Un violador en tu camino*” viralizou no

² Disponível em: niunamenos.org.ar. Acesso em: 24 jul. 2026.

³ Disponível em: colectivolastesis.com. Acesso em: 24 jul. 2026.

mundo todo, e enormes grupos de mulheres, de mais de 50 países, reproduziram a coreografia e traduziram para muitos idiomas, divulgando em vídeos, a canção que diz: “*Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía / El violador eras tú*”. LASTESIS organizou esta intervenção de rua em Valparaíso, em novembro de 2019, no contexto do levante popular chileno, que denunciava violências sexuais políticas e institucionais contra mulheres. O nome do coletivo incorpora o interesse do grupo em promover as teorias (teses) de importantes pensadores feministas, como Silvia Federici e Rita Segato em suas *performances*, que manifestam uma arte anti-patriarcal.

Segato (2016) nos provoca o pensamento sobre uma colonialidade do corpo, no qual o corpo das mulheres, e especialmente o corpo das mulheres racializadas, é visto como território a ser dominado, controlado e explorado. Essa perspectiva denuncia como os corpos das mulheres têm sido historicamente objeto de uma violência que reforça a subordinação e a exploração, e como isso está diretamente relacionado com os processos coloniais que continuam a afetar as relações sociais e de poder. A violência sexual contra as mulheres é pensada pela autora como uma manifestação brutal dessa territorialidade, onde o corpo feminino é subjugado e marcado pela violência masculina. O estupro, portanto, é compreendido como um ato de poder que visa minar a potência de subversão das mulheres, reforçando a hierarquia de gênero e a dominação masculina.

Neste sentido, ao trazer para arte, podemos abordar a prática do estupro como um tema recorrente e tradicional desde às artes clássicas europeias (Acom; Bosak, 2022), onde as “ninfas” (Didi-Huberman, 2016) eram violadas e assim

se construíam naturalmente mitos de origens e histórias de conquistas. Alguns exemplos podem ser vistos em *O Estupro da Sabina* (1574 – 1582), de Giambologna, *O Estupro de Proserpina* (1621 – 1622), de Bernini, *O Estupro de Polixena* (1866), de Pio Fedi, e *Tarquínio e Lucrecia* (1578 – 1580), de Tintoretto – todas essas obras, que apresentam cenas de atrocidades, narradas pelos farrapos de roupas, pérolas e cabelos arrastados, são retratadas em forma de violência coreografada. Essas obras encontram-se espalhadas pela Europa, em museus e praças públicas, como alvos de apreciação estética e admiração pelo apuro técnico.

Na contemporaneidade, temos nos corpos de mulheres desnudos em público um gênero de *performance* que sequer precisa pronunciar palavras para ser um registro político anti-violação. O corpo feminino carrega ampla carga simbólica, potencializada por fardos violentos, mas também, por afetos e memórias. Essas potências corporais são traduzidas em algumas *performances*, que transformam o corpo nu em “máquina de guerra” (Deleuze, 2008).

Sehn (2014) trabalha com a “sutilização” do corpo, entre ações performáticas e terapêuticas, possui uma série de exposições públicas de seu corpo nu. Nessas *performances*, ela coloca em xeque os clichês de representações corporais e propõe o corpo nu ausente de representações e como agente de um modo particular de existência (Sehn, 2014). Outra importante *performer* é a paraense Berna Reale, cuja obra dialoga diretamente com a violência e iminência do perigo. Berna é perita criminal e artista visual, destacamos a obra *Quando todos calam* (2009): uma mulher nua deitada e coberta de carne crua e vísceras com urubus a sobrevoando,

explicitando a fragilidade de sua pele diante de aves carniceiras (Acom; Colling, 2019). Já Rubiane Maia, uma referência em performance no Brasil, atualmente, integra um coletivo internacional de artistas, que questionam, em suas obras, a identidade de instituições para além de serem reduzidas pelo histórico de violência, segmentação e extração dos territórios. Esses exemplos configuram obras singulares, assinadas por mulheres que traduzem o próprio corpo como arte contemporânea, subversiva por excelência, já que o corpo feminino exposto, ademais de uma posição de erotismo é, muitas vezes, tido com transgressor ou desprezível.

De acordo com Bidaseca (2018), pensar um projeto feminista decolonial, anticolonial, antipatriarcal e antirracista, enunciado a partir do Sul, requer uma crítica profunda ao modo dominante de política global e à “*colonialidade do poder/conhecimento/gênero*”. Desse modo, a autora lembra das obras da artista cubana, Ana Mendieta (1948 – 1985) que residia nos Estados Unidos. Mendieta tematizava sobre a violência sexual feminina, em lentas e perturbadoras performances com sangue e simulações de cenas de abusos, além disso, tornou-se referência sua série de obras “Las Siluetas”. Nestas obras ela recriava silhuetas femininas na natureza – na lama, areia e plantas – sempre com materiais naturais que vão desde folhas e galhos até sangue – diálogos entre paisagens e o corpo feminino (sua própria silhueta). Ana Mendieta foi supostamente vítima de feminicídio por seu companheiro e também artista Carl André. O corpo feminino, em sua paradoxal ausência/presença, foi abordado em forma de protesto, com o questionamento: Onde está

Ana Mendieta? Essa frase convocou uma manifestação de mulheres pertencentes à Coalizão de Ação Feminina (WAC) e ao coletivo *Guerrilla Girls* em frente ao Museu Guggenheim durante a inauguração da obra de Carl André. As faixas diziam: “Carl André está no Guggenheim. Onde está Ana Mendieta?” *“Porque fue hallada muerta. Su cuerpo pulverizado y su obra desvalorizada son, así, recuperados del olvido. Estéticas poscoloniales presentes en las Siluetas de Ana Mendieta, la conducen a interrogarse: ¿Pueden nuestras disciplinas agrietar horizontes discursivos de justicia simbólica?”* (Bidaseca, 2018, p. 87).

O exercício da *performance*, que coloca o corpo em cena, produz um abalo no olhar, um retorno à observação consciente e à curiosidade, rompendo a hegemonia da produção de imagens massivas e uniformes. Em meio à uma realidade que se impõe como única, padronizada; a *performance* amplia os modos de ver até outras realidades possíveis, restaurando as possibilidades do aparecer. Essas aparições, em geral, não se conformam aos significados dominantes, mas, estabelecem novas potências, opostas ou paralelas à lógica do capital.

Desse modo, emergem diversos exercícios de resistência e de retorno à corporalidade não-utópica. Um exemplo é o perfil de *Instagram* “@lamirada_autofigurada_”, da artista Perla Ibarra, que propõe um exercício de intimidade sem a pretensão de ocultar emoções consideradas “negativas”, uma vez que registra seus momentos de maior vulnerabilidade, expondo o corpo cotidiano e ressignificando a noção estética do que é “instagramável”. Consideramos essa prática artística uma fronteira entre o fazer corporal que performa para o outro — em busca de maior visibilidade e

adequação às demandas sociais — e a formulação de outras lógicas da imagem corporal, articuladas de maneira radical pelas artistas da *performance*. Pois, enquanto a produção de imagens homogêneas promove a uniformização da população e, simultaneamente, exclui corpos e identidades não hegemônicas, a *performance* confere dignidade e potencial político a corpos dissidentes.

Frequentemente presente na *performance* está a temática do tempo, sobretudo, pensada a partir da desaceleração do ritmo da vida e convite a introspecção. Nessa perspectiva, destacam-se as performances de María Teresa Hincapié: “*Una cosa es una cosa*”, “*Hacia lo sagrado*”, “*Si este fuera un principio de infinito*” e “*El espacio se mueve despacio*”, entre outras. Essas obras têm como fundamento o trabalho sobre a própria vida, elevada à categoria de arte por meio da ritualização dos atos cotidianos e da lentidão do fazer. Para a artista, é essa dimensão do tempo e movimento que distingue a atividade doméstica ordinária da poética artística. María Teresa faleceu em 2008, dois anos antes do lançamento do *Instagram*, mas já manifestava preocupação em produzir uma arte que não pudesse ser facilmente fotografada. Seu objetivo era criar uma arte que resistisse ao consumo, tal como se consome a enorme quantidade de produtos midiáticos, cotidianamente impostos (Gutiérrez-Castañeda, 2017).

Sua discípula, María José Arjona, também se dedicou à arte da *performance*, explorando a noção do “tempo do acontecer”. Em uma sociedade que atribui grande relevância à construção da imagem, sua busca consiste em revelar a expressão do outro em sua forma mais pura: não por meio dos olhos, mas por meio do espírito (Ovalle, 2011). O exemplo mais

representativo dessa busca é a *performance* Espíritu (2014). Nesta, através do uso de uma substância química, a artista priva-se temporariamente da visão, enquanto interage com os participantes, ativando os demais sentidos: em aproximações pelo olfato e pelo toque. Na era da hiperindividualização (Lipovetsky, 2004), essa ação procura recuperar um princípio comunitário perdido, desfazendo os limites do corpo e interrompendo o que naturalizamos como fronteira entre nós e os outros (Ovalle, 2011).

Algumas vezes, a *performance* transita, diretamente, por atos políticos e abjetos (Restrepo, 2011), em abordagens mais explícitas da experiência do conflito e da violência vivida: entornando sobre o próprio corpo dos artistas, como crítica às estruturas sociais condescendentes com tais violências. Nessa direção, podemos citar outras obras de María José Arjona, como *All the Others in Me* (2012) e *Justo en el centro* (2011), nas quais situações de violência contra a mulher são transformadas em ações impactantes que buscam desestabilizar o espectador. Na primeira, a artista permanece enrolada, da cabeça aos pés, em um manto negro, dentro do qual se despe, com a intenção de questionar estereótipos sobre o corpo feminino e sua percepção em sociedades ocidentais e não ocidentais.

Já em *Justo en el centro*, Arjona retoma um episódio de violência cometido pelo grupo guerrilheiro FARC, na Colômbia, e o traduz em uma ação em que seu próprio corpo é exposto (e disposto) a encarnar a ferida da violência. A artista posiciona várias lâminas a três milímetros de seu pescoço e permanece vulnerável ao corte durante jornadas de oito horas. Dessa forma, corporifica o medo, a dor e o perigo

constante que convivia grande parte da população colombiana residente em zonas de conflito. Denuncia, igualmente, a impossibilidade de falar ou expor os perpetradores dessa violência, bem como a falta de instrumentos disponíveis ao cidadão comum para enfrentar tais situações.

Regina José Galindo, performer guatemalteca, também aborda temas como: violência contra a mulher, segregação étnica, xenofobia e a violência que marcou seu país, durante os anos da ditadura. Suas performances são, constantemente, classificadas como “agressivas”, por envolverem intervenções sobre o próprio corpo. Entre suas obras, podemos citar: *Perra* (2005), na qual grava essa palavra em sua perna, cortando a pele com uma faca (Bidaseca, 2018); *Himenoplastia* (2004), que consiste em uma real cirurgia de reconstrução de seu próprio hímen; *Presencia* (2017), em que veste roupas pertencentes a vítimas de violência sexual (Lima, 2023). Estas performances, além de denunciar, buscam contestar o lugar tradicionalmente imposto às mulheres pela lógica machista e heteropatriarcal.

Em trabalhos como *Estoy viva* (2021), *Suelo común* (2013) e *Necromonas* (2012), Galindo expõe o público uma experiência do corpo como morto, algo recorrente na memória coletiva de gerações anteriores da Guatemala. A artista constrói uma experiência sensorial que ultrapassa a visão e envolve o corpo em sua totalidade, mobilizando todos os sentidos, ao mesmo tempo que “obriga” o espectador a encarnar aqueles corpos, cuja liberdade fora negada e foram corpos violentados.

4 COSTURAS FINAIS

Embora possamos ver conteúdos políticos nas redes sociais, e, muitas vezes, um potencial eficaz de denúncia, devemos destacar que esse não é o conteúdo predominante nessas plataformas. Além disso, algumas contas de grupos e coletivos que utilizam esses espaços para dar voz a determinadas problemáticas, frequentemente, são censuradas e excluídas de um ambiente concebido para sustentar diferentes utopias, ao mesmo tempo em que limita a capacidade crítica de seus usuários.

A partir da comparação entre o corpo performado nas redes sociais e o corpo que habita a performance artística, podemos ver que, embora em ambos seja mobilizadas estratégias para capturar o olhar, as funções são distintas, quando não opostas. Os indivíduos continuam alimentando algoritmos em busca de admiração, de status e da ilusão de comunidade proporcionada pelo ato de mostrar-se; entretanto, na lógica do capital, esses atos inconscientes resultam em maior consumo e menos questionamento sobre o que, efetivamente, está por trás dessas atividades.

Por outro lado, o *performer* instiga no espectador a um memento sobre as potências corporais em atravessamentos: artísticos, políticos, sexuais e espirituais, que transbordam subjetividades e liberdades individuais, desempenhando um papel fundamental no combate à conformada homogeneização social. O corpo torna-se espaço de resistência frente a uma ordem estabelecida que procuramos subverter. Rompe com a “normalidade” socialmente aceita e instaura uma interrogação, um problema para o espectador

(Oliveras, 2007), reconduzindo-o ao seu próprio corpo e à sua própria narrativa, ao mesmo tempo que convida à reparação de um corpo coletivo construído em torno de elementos comuns, sem apagar a diferença e a singularidade de cada um desses corpos.

Pensar as relações do corpo, em seu debate antropológico, visando a apresentação deste lugar contemporâneo e midiático, nos levou até a arte da performance: as performances do corpo feminino, como aquele que oferece respostas alternativas para habitar o corpo, reações aos modos do auto-cuidado (Foucault, 2013), assim como pensamento crítico e resistência política. A *performance*, entendida como a encenação do corpo e uma ação pensada e planejada, produz novos modos de ver, um retorno à observação consciente, o “olhar” que rompe a hegemonia de imagens homogêneas. Permite abrir a mirada para outras realidades possíveis e restaura a possibilidade de aparecer, desafiando significações dominantes.

REFERÊNCIAS

ACOM, A. C. **O ser e a moda: A metafísica do vestir**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

ACOM, A. C.; BOSAK, J. Da Ninfa ao Trapeiro: o panejamento caído, entre restos de moda e rastros de Arte. In: **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, n. 36, p. 77–95, 2022.

BIDASECA, K. Para leer el feminismo descolonial: violencia sexual potlatch y derechos humanos: Ensayo sobre el exilio del mundo. In: LÓPEZ, N. (coord.). **De lo poscolonial**

a la descolonización: Genealogías latinoamericanas. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM: México, 2018.

BUTLER, J. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *In: Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4. Madrid, 2009.

COLLING, A. M.; ACOM, A. C. Corpo feminino, corpo político: de fustigado à devorador do instituído. *In: Revista Práxis*, Novo Hamburgo, ano 16, nº. 2, mai./ago. 2019.

CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. Prefácio à História do corpo. *In: VIGARELLO, G. (org.). História do corpo: (Vol. 1) Da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRENSHAW, K. **Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero**. Estudos Feministas, n. 10, pp. 171-188, 2002.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído**. Lisboa: KKYM, 2016.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico: As heterotopías**. São Paulo: n-1, 2013.

GONZALEZ, L. Primavera para as Rosas Negras (entrevista). *In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). Primavera para as Rosas Negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GUTIÉRREZ-CASTAÑEDA, D. María Teresa Hincapié (2000-2008). In: Restitución - El Ornitorrinco Tachado. **Revista De Artes Visuales**, n. 3, México, 2017.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOOKS, b. **Feminism Is for Everybody: Passionate Politics**. South End Press: Cambridge, 2000.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, R. S. **A Memória e Poética da Roupa em narrativas artísticas contemporâneas**. Dissertação de Mestrado. Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal De São João del-Rei (UFSD). São João del-Rei, 2023.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LUGONES, M. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, W.; LUGONES, M.; JIMÉNEZ-LUCENA, I.; TLOSTANOVA, M. **Género y Descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.

MALYSSE, S. (H)altères-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDENBERG, M. et al. (Org.). **Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARTÍNEZ-BARREIRO, A. La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. In: **Papers 73, Revista de Sociologia**, v. 73, p. 127, 1 may. 2004.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIGNOLO, W. Aiesthesis decolonial. In: **Calle 14**. V. 4, n. 4. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, jan./jun. 2010.

OLIVERAS, E. **Estética – La Cuestión Del Arte**. Buenos Aires; Emecé Editores, 2007.

OVALLE, G. Vires, un proyecto de María José Arjona. In: **NC arte de Bogotá, Colombia**. Disponible em: <https://nc-arte.com/vires-un-proyecto-de-maria-jose-arjona/>. Acceso em: 24 jun. 2026.

PAREDES, J.; GUZMÁN, A. **¿Qué es el feminismo comunitario?** La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

RESTREPO, N. Performance en Colombia. In: **Artes La Revista**, Universidad de Antioquia, v. 11, n. 18, 2015.

SEGATO, R. L. Género y colonialidad: en buscas de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In: BIDASECA, K.; VÁZQUEZ, L. (Eds.). **Feminismos y poscolonialidad**. Buenos Aires: Godot, 2011.

SEGATO, R. L. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SEHN, C. **Um corpo performático para romper com a representação**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação (FACED/UFRGS). Porto Alegre, 2014.

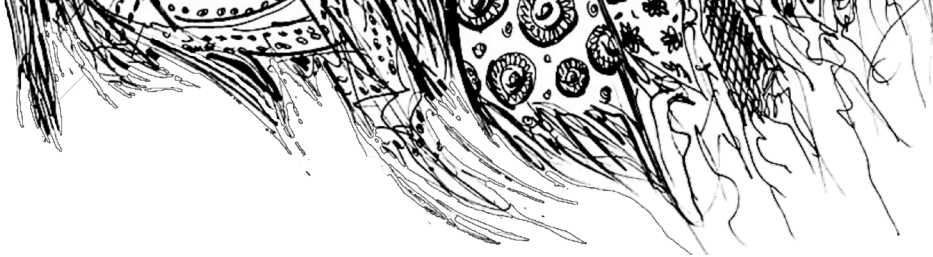
SIBILIA, P. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica, 2008.

SIMMEL, G. **Filosofia da Moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SOTO-CALDERÓN, A. **La performatividad de las imágenes**. Santiago De Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

VIGARELLO, G. A história e os modelos do corpo. In: **Proposições**, v. 14, n. 2 (41), maio/ago. 2003.

WIGDOR, G. B.; MAGALLANES, M. L. **Instagram: La búsqueda de la felicidad desde la autopromoción de la imagen**. Culturales, v. 9, p. 1–29, 25 mar. 2021.



VIOLÊNCIAS E INSCRIÇÕES CULTURAIS: PERFORMANCE-INSTALAÇÃO QUERELA DE MULHERES E O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA

Ana Hoffman

1 INTRODUÇÃO

Este artigo aborda questões relacionadas à violência de gênero a partir da criação da performance-instalação *Querela de Mulheres*, realizada pela artista, professora e pesquisadora Ana Hoffman, em setembro de 2023, na Biblioteca Paulo Sérgio Gusmão, durante IV CIDI (Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares), na Universidade Feevale. A proposta parte de uma vivência estética e crítica, tendo como objetivo lançar luz sobre esse problema social da violência de gênero, a partir de uma experiência poética que atua também como gesto político.

A performance *Querela de Mulheres* toma como referência o livro *La Cité des Dames*¹, escrito por Christine de Pizan (1363–1430), considerado um dos primeiros textos protofeministas da história. Embora o termo “feminismo”

¹ A Cidade das Mulheres, em sua tradução mais recente publicada no Brasil pela Editora 34

seja uma categoria política e teórica posterior, a obra de Pizan (2024) pode ser compreendida como uma intervenção crítica nos debates sobre a condição das mulheres em seu tempo, sobretudo no que diz respeito à sua dignidade intelectual, moral e social. Qualquer aproximação entre a obra de Pizan (2024) e os feminismos contemporâneos exige cautela metodológica, uma vez que tais categorias não integravam o horizonte conceitual do século XV. Ainda assim, a autora oferece elementos que permitem estabelecer diálogos críticos com debates atuais, desde que considerados seus limites históricos.

A Cidade das Mulheres é uma obra de caráter utópico na qual Pizan (2024) imagina uma cidade ideal construída por e para mulheres, em resposta à misoginia predominante em sua época. Inspirada nessa querela histórica e literária, a performance Querela de Mulheres propõe um dispositivo sensível de escuta, memória e denúncia. Entre os elementos que compunham a cena da performance, havia uma urna e nela uma mensagem: “Na urna disponível, registre sua querela anonimamente”. Tratava-se de um convite que permitia ao público compartilhar relatos íntimos sem a necessidade de identificação, ativando uma rede de afetos e de enunciação coletiva.

Em adição, a performance se desenvolveu por meio de elementos pictóricos e visuais que operaram no campo do sensível: cenografia, figurinos, cores, gestos e objetos de cena produziam efeitos sinestésicos, abrindo um espaço de subjetivação e criação para quem participa e observa. As visualidades da instalação assumem formas mutáveis, evocando um purgar simbólico das dores inscritas nos corpos femininos, dores que são pessoais, mas também políticas.

Este artigo propõe, assim, uma reflexão sobre como a *Querela de Mulheres* opera como dispositivo de subjetivação (Foucault, 1984), mobilizando afetos e memórias a partir da arte. A performance é compreendida como prática que articula criação e crítica, corpo e linguagem, estética e política. O diálogo com autoras e autores como, Butler (2015/2022), Federici (2017/ 2019), Lerner (2019) Foucault (1984) e a própria Pizan (2000/2024), junto a descrição visual da performance, permitem observar como práticas artísticas podem tensionar os modos de subjetivação dominantes e criar brechas para outras formas de existir, resistir e narrar.

Ao ativar experiências concretas de dor e silenciamento, a performance se inscreve no campo da arte contemporânea como gesto de resistência à violência de gênero. Mais do que representar, a *Querela de Mulheres* propõe uma vivência, um espaço em que a arte, ao mesmo tempo poética e política, transforma a dor em enunciação, e o corpo da mulher em lugar de denúncia e criação.

2 A QUERELA DE MULHERES EM CHRISTINE DE PIZAN E AS QUERELAS HOJE

A *Querela das Mulheres* (*Querelle des Femmes*, em francês) foi um debate literário, filosófico e cultural que se desenvolveu na Europa durante o Renascimento, especialmente nos séculos XV e XVI, com destaque para a França e a Itália. O termo “querela” deriva do latim *querela*, que significa “queixa” ou “lamentação”. A gênese desse movimento crítico é frequentemente associada à *Épître au Dieu d'Amour*, poema no qual Pizan (1886–1896) denuncia a difusão de narrativas

que difamam as mulheres e reivindica uma revisão ética e simbólica dessas representações. Nesse texto inaugural, a autora já delineia uma postura argumentativa que articula experiência vivida, erudição e crítica moral, posicionando-se contra a autoridade de textos amplamente legitimados que sustentavam a inferiorização feminina.

Assim, as duas obras da autora, tanto a *Épître au Dieu d'Amour* (1886–1896) quanto a *La Cité des Dames*, podem ser compreendidas como dispositivos discursivos que inauguram uma linhagem de pensamento protofeminista antes mesmo da formulação moderna do termo, instaurando uma batalha pelo regime de verdade sobre o feminino, sobretudo quando considerada à luz do contexto histórico em que foi escrita, no início do século XV. No interior da *Querelle de femmes*, essas obras não apenas respondem a textos misóginos, mas produzem um deslocamento epistemológico ao reivindicar a autoridade intelectual das mulheres e ao propor novas formas de inscrição do feminino na cultura letrada. A intervenção intelectual de Christine de Pizan (1380–1405) se configura, portanto, de um gesto fundacional que articula escrita, política e imaginação como práticas de resistência e reconfiguração simbólica.

La Cité des Dames teve sua primeira tradução no Brasil em 2006, sob o título *A cidade das Mulheres*. Posteriormente, em 2012, foi publicada uma edição intitulada *A Cidade das Damas*, pela Editora Mulheres. Desde então, muitas pesquisas foram desenvolvidas sobre a obra. Ao longo dela, Pizan (2024) denuncia, de modo sistemático, as desigualdades de gênero e as injustiças dirigidas às mulheres, tensionando discursos misóginos consolidados e reivindicando a legitimidade

intelectual, moral e social das experiências femininas. As questões por ela levantadas antecipam debates que viriam a ocupar lugar central no pensamento feminista moderno. Na introdução da edição brasileira mais recente, Eric Hicks e Thérèse Moreau afirmam:

Do fundo dos séculos, essas palavras se dirigem às mulheres, relegadas pela misoginia comum à imperfeição de seus corpos e seus espíritos. A exemplo do poeta Horácio, Christine de Pizan acreditava erguer um monumento mais duradouro que o bronze, e como a Cidade de Santo Agostinho, este monumento é uma fortaleza, uma forma de combate erguida contra a heresia, a barbárie que era para ela a sorte reservada às mulheres (Pizan, 2024, p. 7).

A capa da edição brasileira traz uma iluminura do manuscrito francês *La Cité des Dames* (1410). Embora mencione a autoria atribuída a Christine de Pizan (1886-1896), que traz a notícia sobre o manuscrito Francês 607, atualmente preservado na Biblioteca Nacional da França, foi um copista do ateliê supervisionado pela autora quem produziu a iluminura. Suas miniaturas sendo de autoria do chamado “Mestre da Cidade das Damas”, um iluminador que fez várias das ilustrações contidas nas obras de Christine. Ainda assim, claro, sabemos que Christine tanto escreveu quanto ilustrou alguns de seus manuscritos. Entre os principais argumentos defendidos por Pizan (2024) destacam-se a afirmação da igualdade intelectual e moral entre mulheres e homens, a crítica à educação desigual e às formas de subalternização feminina na sociedade, assim como a defesa da liberdade e da autonomia das mulheres. Esses discursos constituíram um

dos principais eixos de redefinição ideológica das relações de gênero durante a transição para o capitalismo.

Como a nova divisão sexual do trabalho reconfigurou as relações entre homens e mulheres é algo que se pode ver a partir do amplo debate que foi travado na literatura erudita e popular acerca da natureza das virtudes e dos vícios femininos, um dos principais caminhos para a redefinição ideológica das relações de gênero na transição para o capitalismo. Conhecido desde muito antes como “la querelle des femmes”, o que resulta deste debate é uma curiosidade renovada pela questão, o que indica que as velhas normas estavam se desmembrando e o público estava se dando conta de que os elementos básicos da política sexual estavam sendo reconstruídos (Federici, 2017, p. 182-183).

A referência à *querelle des femmes* evidencia que o debate em torno da condição feminina não se limitava a disputas pontuais, mas configurava um campo discursivo amplo, no qual normas sociais, morais e políticas relativas ao gênero eram colocadas em questão. A “curiosidade renovada” mencionada no excerto sinaliza um momento de instabilidade normativa, em que os pressupostos tradicionais sobre as relações entre homens e mulheres começavam a se desagregar. Nesse sentido, o debate não apenas refletia transformações em curso, mas também atuava ativamente na reorganização dos fundamentos da política sexual, tornando visível que tais normas não eram naturais ou imutáveis, mas historicamente construídas e passíveis de contestação, marcando a divisão entre os sexos e estabelecendo “que as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens

– excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar – e tinham que ser colocadas sob o controle masculino. as diferenças entre homens e mulheres” (Federici, 2017, p. 183).

Deste modo, ao reivindicar a igualdade intelectual e moral entre mulheres e homens, bem como a autonomia feminina, Pizan (2024) inaugura um gesto político que se atualiza, hoje, em metodologias educativas e processos criativos que valorizam a experiência, a materialidade e a produção simbólica como modos de resistência. No campo da arte e da educação, práticas que integram corpo, matéria e narrativa, tais como a criação têxtil, as artes da cena e os dispositivos pedagógicos baseados no fazer, podem ser compreendidas como desdobramentos desse mesmo impulso: produzir conhecimento a partir da experiência situada, tensionando hierarquias históricas entre saberes considerados legítimos e aqueles tradicionalmente relegados à margem.

Nascida em Veneza e radicada na França, Christine de Pizan, embora ocupasse uma posição privilegiada em razão de sua classe social e de ter recebido uma educação refinada na corte de Carlos V, reconheceu desde cedo que sua condição constituía uma exceção em relação à maioria das mulheres de sua época. Essa consciência permitiu-lhe perceber com nitidez as inúmeras injustiças às quais as mulheres eram historicamente submetidas. De acordo com Schmidt (2021, p. 256) “Essas informações biográficas inserem Pizan em um meio que favorece imensamente seu acesso aos livros. De fato, um rápido sobrevoosobre seus títulos mais conhecidos

nos permite constatar que Pizan frequentou os nomes mais importantes do humanismo nascente”.

Schmidt (2021) propõe situar Christine de Pizan (1886–1896) no contexto intelectual do humanismo francês do início do século XV e discute uma dificuldade recorrente nos estudos sobre a filosofia medieval: a tendência a restringir a atividade filosófica à produção escolástica, majoritariamente vinculada ao meio clerical. Como mulher, Pizan (2024) era necessariamente laica, e sua obra desenvolveu-se fora das instituições que tradicionalmente legitimaram o pensamento filosófico medieval. Tal condição contribuiu para que sua produção literária e filosófica permanecesse à margem dos estudos historiográficos, apesar de sua relevância intelectual (Schmidt, 2021).

A obra *A cidade das Mulheres* relata a visita alegórica de três figuras femininas ao aposento de Pizan (2024): Razão, Retidão e Justiça, personificações das virtudes que orientam o discurso da autora. Essas entidades anunciam a edificação simbólica da *Cidade das Mulheres*, cuja construção seria conduzida por Pizan. Esse espaço, idealizado como um refúgio seguro, estaria isento das calúnias e violências historicamente perpetradas pelos homens, configurando-se como um ambiente propício ao reconhecimento, à valorização e ao pleno desenvolvimento das mulheres.

Ao recorrer à mitologia e à história, *A Cidade das Mulheres* resgata figuras femininas de diferentes épocas: guerreiras, artistas, sábias, amantes e santas, evidenciando como essas mulheres se constituíram como representações culturais de sabedoria, virtude e resistência. Em contraste, a autora apresenta figuras masculinas históricas associadas a

práticas tirânicas, como forma de refutar as calúnias dirigidas às mulheres (Pizan, 2024).

Ainda que se configure como uma proposta utópica, a *Cidade das Mulheres* não está isenta de limites. A vida social das mulheres, a denúncia da violência de gênero e o questionamento das estruturas patriarcais continuam a ecoar nas discussões contemporâneas. Questões como misoginia, estupro, igualdade de gênero, acesso à educação e autonomia feminina são tratadas na obra de maneira surpreendentemente atual. Em síntese, as subjetividades femininas, ontem e hoje, seguem atravessadas por múltiplos dispositivos de poder que incidem sobre os corpos das mulheres de forma complexa e persistente.

Nesse sentido, quando se questiona quais subjetivações atravessam o corpo das mulheres, não se trata de essencializar uma subjetividade feminina fixa ou natural, o que poderia, inclusive, reforçar estigmas e preconceitos. Falar de subjetividade feminina, portanto, é um exercício crítico que busca compreender como o gênero é produzido e regulado historicamente, e quais possibilidades existem para desestabilizar e reconfigurar os dispositivos de poder que atuam sobre os corpos das mulheres. É nesse contexto que se torna urgente a formulação de novas políticas de identidade, capazes de refletir novos estilos de vida e concepções plurais de corpo e existência.

Nós somos donas de casa, prostitutas, enfermeiras, psiquiatras; essa é a essência da esposa “heroica” celebrada no Dia das Mães. Nós dizemos: parem de celebrar nossa exploração, nosso suposto heroísmo. De agora em diante, nós queremos dinheiro por cada

um desses momentos, para que possamos recusar alguns deles e, ao final, todos eles (Federici, 2019, p. 49).

Ao afirmar que “nossas virtudes femininas já possuem um valor econômico calculável”, Federici (2019, p.49) desloca a narrativa da abnegação para uma crítica materialista e política que reivindica a valorização do trabalho das mulheres contra o capital e a favor de sua própria autonomia. A autora também contribui para a compreensão histórica da violência de gênero como um pilar da modernidade capitalista.

3 CRIAR COM: CORPO E OBRA COMO CONTRA-DISPOSITIVOS POÉTICO E POLÍTICO

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que, no Brasil, sete em cada dez pessoas diagnosticadas com depressão e ansiedade são mulheres (Folha do Estado, 2023). Essa estatística não pode ser explicada apenas por fatores biológicos; é fundamental considerar os determinantes sociais e estruturais que impactam a saúde mental feminina. Entre os principais fatores estão a desigualdade salarial, a sobrecarga de trabalho, tanto no âmbito profissional quanto no doméstico, e as múltiplas violências que incidem sobre os corpos das mulheres. Dentre essas, as desvantagens associadas ao gênero, como a responsabilização quase exclusiva pelos cuidados familiares, a violência doméstica e sexual, além da limitação no acesso à educação e à inserção no mercado de trabalho.

Se Pizan (2024), em seu contexto, respondia à misoginia letrada e reivindicava o valor intelectual e moral das mulheres,

hoje a querela se atualiza diante de dados alarmantes de violência de gênero, que revelam a persistência de agressões físicas, simbólicas e institucionais. Soma-se a esse cenário o crescente esgotamento mental das mulheres, resultado da sobreposição de violências cotidianas e da naturalização da crise do cuidado, ainda majoritariamente atribuída a elas. A querela, portanto, não se encerra como debate histórico, mas reaparece como campo de batalha política e ética, no qual se confrontam narrativas que sustentam desigualdades e práticas que reivindicam outras formas de viver, cuidar e existir.

É importante destacar que são as mulheres, em sua maioria, as principais responsáveis financeiras pelos lares brasileiros. Essa realidade acarreta uma sobrecarga significativa e contribui para um estado constante de estafa mental, o que nos leva a compreender que a chamada *crise do cuidado* é, fundamentalmente, uma questão de gênero (Federici, 2019). Trata-se de um mecanismo estrutural que naturaliza o trabalho doméstico como uma atribuição feminina, sustentando um mito funcional ao processo de acumulação capitalista e à exploração cotidiana no âmbito da casa, da família e do cuidado.

Apesar da crescente mercantilização do trabalho de cuidado, a maior parte dessa atividade ainda é desempenhada por mulheres, muitas vezes de forma não remunerada e invisibilizada. Essa condição as exclui de qualquer forma de seguridade social, como aposentadorias ou pensões. Como aponta Federici (2019, p. 272), “quanto mais as mulheres cuidam de outrem, menos cuidado elas recebem em troca”, evidenciando o paradoxo cruel que estrutura esse sistema de desigualdade.

Somado às questões acima, o feminicídio é reconhecido pela ONU Mulheres (2023) como uma das expressões mais extremas da violência de gênero, produzindo impactos duradouros na sociedade. Em relatório divulgado no Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres, a ONU e o UNODC (Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime) alertam para a persistência global dos assassinatos de mulheres e meninas motivados por gênero, ressaltando a urgência de sistemas de justiça criminal eficazes, capazes de responsabilizar os agressores e assegurar às sobreviventes acesso a mecanismos seguros e confiáveis de denúncia (Onu Mulheres, 2023).

No que diz respeito à violência de gênero consumada, dados do Laboratório de Estudos de Feminicídios (LESFEM), por meio do Monitor de Feminicídios no Brasil (MFB), registram, os números alarmantes de feminicídios consumados e tentados nos últimos anos. Esses dados evidenciam a persistência e a gravidade da violência letal contra as mulheres no país, revelando a urgência de políticas públicas efetivas de prevenção, proteção e responsabilização.

O feminicídio é o desfecho cruel de um continuum de violências que se dirigem às mulheres. É uma morte atravessada por intencionalidades e, portanto, passível de ser evitada. No âmbito jurídico, a Lei nº 13.104/2015 classifica o feminicídio como crime hediondo, configurando-se como o homicídio cometido “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino”. A lei prevê duas circunstâncias para a classificação do que se entende por “razões da condição de sexo feminino”: “I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (LESFEM, 2024, p. 5).

De acordo com o levantamento, em 2023, “foram identificados 2.301 casos envolvendo mulheres vítimas de feminicídio no país, dos quais 1.491 resultaram em mortes e 810 corresponderam a tentativas, com mulheres sobreviventes” (LESFEM, 2024, p. 7). No ano seguinte, os números permaneceram alarmantes, com o registro de 1.859 feminicídios consumados e 2.286 tentados. Já o boletim de 2025, referente ao período de janeiro a outubro, aponta um total de 5.582 casos de feminicídios consumados e tentados, agravando ainda mais esse cenário (LESFEM, [2026]). Em 2026, de janeiro a março, foram registrados 1753 feminicídios consumados e tentados no Brasil. Assim, o relatório pontua que “o avanço de +1,6% sobre o mesmo período de 2025 indica estabilização em patamar historicamente elevado: desde 2023, o aumento acumulado chega a 59,1%” (LESFEM, 2026, p. 1).

Os dados acima, são compreendidos como uma expressão estrutural das relações de gênero forjadas no interior do patriarcado, que historicamente produzem a desvalorização, o controle e a vulnerabilização dos corpos femininos, até o seu extermínio. Nesse sentido, a atualidade desses números recoloca, sob novas formas, a *Querela de Mulheres* inaugurada por Pizan (2024) no século XV: a batalha simbólica e política em torno da dignidade, da voz e da legitimidade das mulheres em uma ordem social que insiste em naturalizar sua subalternização.

A performance-instalação *Querela de Mulheres* atualiza essas violências históricas ao reunir experiências fragmentadas que revelam sua permanência estrutural. A intervenção recupera o corpo como campo de batalha,

onde se inscrevem as marcas da dominação, mas também como espaço de invenção, onde é possível produzir outras narrativas e práticas de liberdade.

As reflexões acima tiveram por objetivo apresentar a origem e a potência da expressão *Querela de Mulheres*. A performance-instalação homônima se inspira nesse termo, oriundo de uma tradição literária utópica que projeta um mundo ideal para as mulheres e o ressignifica como espaço de denúncia, contestação e expressão sensível. Na obra performática, essa querela se manifesta por meio de cores e formas que evocam dor, resistência e transformação. Trata-se de uma explosão pictórica de sensações, um purgar simbólico que revela figuras mutáveis ao olhar do espectador, compondo uma mistura ótica.

Querela de Mulheres é uma performance-instalação que se estrutura como um espaço sensível de escuta e presença. Realizada em setembro de 2023, na Biblioteca Paulo Sérgio Gusmão, durante IV CIDI (Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares), na Universidade Feevale, a proposta integrava as atividades culturais e artísticas do evento. Com referências visuais que dialogam com a moda, o teatro e as artes visuais, a obra mobiliza elementos simbólicos e materiais, tais como tecidos, vozes, relatos e gestos para construir a estratégia estética de enfrentamento e um ambiente imersivo de denúncia e evocação.

À luz de Foucault (1984), compreende-se o dispositivo como um conjunto heterogêneo de discursos, práticas, instituições e saberes que operam sobre os corpos, produzindo inscrições culturais que moldam as subjetividades e produzem regimes de verdade. No caso da violência de gênero, esse dispositivo atua de forma difusa e persistente,

normalizando silenciamentos, hierarquias e formas de controle visíveis e invisíveis sobre os corpos femininos. Na performance-instalação *Querela de Mulheres* pode ser compreendida como um contra-dispositivo na medida em que tensiona essas lógicas, interrompendo a naturalização da violência e reinscrevendo o corpo feminino como lugar de fala, memória e resistência, no campo da arte.

A performance dialoga com diversos dispositivos sociais que regulam a vida das mulheres, em especial os da violência, ocasionada pelos altos índices de feminicídio, mas também a violência simbólica que se instaura no trabalho e no cuidado, que podem se sobrepor ou manifestar-se de forma independente. De acordo com Butler (2015, p. 16), “o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como às exigências de sociabilidade, incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo (...)”. Nesse sentido, o dispositivo do trabalho, por sua vez, entrelaça-se ao do cuidado, revelando as complexas interseções entre essas dimensões da experiência feminina, como discutido anteriormente.

Ao trazer à cena relatos, dores e símbolos que desestabilizam a feminilidade imposta, a performance reencena o gênero de forma insurgente. A performance transforma a dor em presença, o silêncio em discurso, o apagamento em visibilidade. De acordo com Butler (2022), as normas que nos constituem são também aquelas que podem ser reapropriadas, subvertidas e é nesse movimento que se abrem possibilidades de subjetivação desviante, de criação de outros modos de viver e habitar o corpo e o espaço.

Signos culturais ajudam na construção da cena performática, que se inicia com o corpo da performer

ajoelhado, cercado por manequins que se assemelham a estátuas, cobertos por tecidos drapeados, compondo uma atmosfera etérea e silenciosa. A performer segura panos brancos espalhados ao seu redor e começa a lavá-los em um gomil de ágata branco (Figura 1). À medida que o movimento se repete, os panos vão progressivamente se tingindo de vermelho, e o que se inscreve naquele gesto ritualístico de purificação, é, paradoxalmente, a violência, a dor, o trauma.

Figura 1 – Inscrições de violência



Fonte: Fotografia de Izadora Hoffmann (2023).

Essa imagem remete à figura da lavadeira e aos lavadouros coletivos, comuns na Europa do século XIX. Segundo Perrot (2017), esses espaços, majoritariamente femininos, eram não apenas locais de trabalho, mas também de sociabilidade, conflitos, confidências e organização política. Nesses ambientes, as mulheres encontravam um espaço de encontro e construção coletiva, onde o cotidiano do cuidado se misturava à partilha da experiência e à elaboração de estratégias de resistência.

É que o lavadouro é para elas muito mais do que um lugar funcional onde se lava a roupa: um centro de encontro onde se trocam as novidades do bairro, os bons endereços, receitas e remédios, informações de todos os tipos. Cadinhos do empirismo popular, os lavadouros são também uma sociedade aberta de assistência mútua: se uma mulher está num “atoleiro”, acolhem-na, fazem uma coleta para ela. A mulher abandonada pelo seu homem merece no lavadouro, onde a presença masculina se reduz a meninos importunos, uma simpatia especial. [...] Os lavadouros são locais de feminismo prático (Perrot, 2017, p. 185).

As escolhas estéticas que orientam a construção da cena e do figurino na performance *Querela de Mulheres* revelam em um plano simbólico e sensível que as estátuas que circundam a performer representam as mulheres silenciadas e invisibilizadas ao longo da história. Os tecidos drapeados sobre esses corpos aludem à forma como as mulheres são sistematicamente ocultadas e veladas social e simbolicamente. As manchas de sangue que surgem sobre os panos durante a ação performática remetem à violência e

ao trauma que atravessam a experiência feminina, ontem e hoje. Os tecidos suspensos (Figura 2), por sua vez, dobram-se como esculturas têxteis, às vezes remetendo a formas corporais. Eles parecem flutuar no espaço, suspensos entre a vida e a morte, evocando uma presença espectral.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2016) contribui com a noção de *sobrevivência das imagens*, especialmente por meio da figura da *ninfa caída*. Segundo o autor, “com a queda da ninfa, o panejamento torna-se, pois, extensão, intensidade e inerência da própria morte” (Didi-Huberman, 2016, p. 111). O termo *panejamento* refere-se à representação artística do vestuário nas artes figurativas, sobretudo quando este se acomoda no corpo em pregas que remetem às dobras das esculturas clássicas. Como lembram Hoffman e Zordan (2022, p. 87), trata-se de “panos úmidos, como os sugeridos na escultura de Fídias, e que foram imitados nas artes medievais e no classicismo barroco”.

Figura 2 – Esculturas têxteis



Fonte: Fotografia de Izadora Hoffmann (2023).

É relevante destacar que todos os tecidos utilizados na performance são resíduos têxteis doados pelas indústrias de vestuário. Assim, ao modo de Didi-Huberman (2016), os drapeados presentes na obra são construídos a partir da *memória dos trapos*. São trapos sobreviventes que, ressignificados como recurso poético, imprimem movimento, memória e identidade à cena performática. Os panos caídos no chão remetem tanto à degradação dos corpos quanto à violência a eles dirigida. Ao mesmo tempo, evocam o que Campos (2015, p. 223) identifica como “as aparições desta ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas” semelhante às mulheres evocadas por Christine de Pizan, foram sistematicamente apagadas pela narrativa oficial da história, apesar de seus feitos marcantes.

Por fim, o canto da performer emerge como um tipo de mantra, uma repetição de sons e palavras aparentemente desprovidas de significado semântico direto, mas carregadas de uma expressividade visceral. Trata-se de um canto sofrido, áspero, quase dilacerante e não planejado, como se a performer buscasse comunicar uma dor que excede a linguagem articulada, uma ferida que não pode ser plenamente nomeada. Essa vocalização cria uma atmosfera sonora que ressoa com o gesto corporal e visual da performance, intensificando a dimensão afetiva da obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se constrói na visualidade da performance, não é apenas uma imagem, nem uma citação histórica, mas uma

reativação material da *Querelle de femmes* no presente. A performance-instalação *Querela de mulheres* se inscreve numa linha que remonta a Christine de Pizan, especialmente às obras *La Cité des Dames* e *Épître au Dieu d'Amour* (1886–1896), nas quais a autora medieval confronta os discursos misóginos que produziam a mulher como figura inferior, perigosa ou moralmente falha. No século XV, essa disputa se dava no campo da escrita, da retórica e da autoridade intelectual, uma batalha simbólica pela verdade sobre o feminino. Na obra em questão, essa disputa se desloca do texto para o corpo, da palavra para a matéria.

O branco dos tecidos, historicamente associado à pureza, à feminilidade normativa, à docilidade, aparece tensionado por manchas vermelhas que evocam sangue, ferida, violência. Não há aqui idealização: há inscrição. Os corpos ausentes, sugeridos pelos volumes e drapeados, operam como presenças espectrais, mulheres que foram silenciadas, apagadas ou reduzidas à condição de objeto. Ao mesmo tempo, a presença encarnada do corpo que, ajoelhado, em gesto de ação (lavar, tocar, manipular o tecido), desloca essa passividade: não representa a vítima, mas intervém no regime de visibilidade da violência.

Se em Pizan (2024) a estratégia era construir uma cidade alegórica onde as mulheres pudessem existir fora da difamação, aqui a “cidade” se torna instalação, um espaço têxtil, precário, quase ritualístico, onde a violência de gênero não é negada, mas exposta ao público universitário como estrutura histórica persistente. A performance revela que a *Querelle* não terminou: ela apenas mudou de forma.

Há também um outro ponto crucial: enquanto a autora medieval operava dentro de um horizonte moral cristão e aristocrático, propondo virtudes como resposta à misoginia, a *Querela de Mulheres* recusa a pedagogia normativa. Em vez de ensinar como a mulher deve ser, evidencia o que é feito aos corpos femininos. Isso desloca a discussão da moral para a política, da representação para a experiência sensível.

Nesse sentido, a *Querela de mulheres* pode ser compreendida como um contra-dispositivo de subjetivação: ela rompe com imagens estabilizadas do feminino, produzindo um campo de afecção onde o espectador é convocado não a contemplar, mas a confrontar. O tecido deixa de ser ornamento e torna-se superfície de inscrição da violência; o corpo deixa de ser objeto e torna-se operador crítico.

Por fim, entre o século XV e o presente, o que persiste não é apenas a misoginia, mas a necessidade de disputar seus regimes de verdade. Se Pizan escreveu contra, o meu corpo encena contra. E, ao fazê-lo, reinscreve a *Querelle de femmes* como prática viva, não mais apenas literária, mas corporal, espacial e sensível.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

CAMPOS, D. Q. A ninfa, uma criatura da sobrevivência. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [S. l.], v. 27, n. 1, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/29869>. Acesso em: 8 out. 2024.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna**: Ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.

FEDERICI, S. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

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

FOLHA DO ESTADO. **Depressão e ansiedade: mulheres são maioria dos casos diagnosticados** Disponível: <https://www.folhadoestado.com.br/mulher/depressao-e-ansiedade-mulheres-sao-maioria-dos-casos-diagnosticados/558672>. Acesso em: 30 set. 2023.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HOFFMANN, A. C. C.; ZORDAN, P. B. M. B. Performance Sulcos: Poéticas para um pensar-drapear-performático. **Revista Práxis**, 2023, 1, 83–98. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/3161> Acesso em: 28 abr 2025.

LABORATÓRIO DE ESTUDOS DE FEMINICÍDIOS (LESFEM). **Informe feminicídios no Brasil: janeiro a junho de 2024**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2024. Disponível em: <https://sites.uel.br/lesfem/wp-content/uploads/2025/07/Monitor-de-Feminicidios-no-Brasil-2024-1.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2025.

LABORATÓRIO DE ESTUDOS DE FEMINICÍDIOS (LESFEM). **Feminicídios no Brasil – 1º trimestre de 2026 – janeiro a março**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2026. Disponível em: https://sites.uel.br/lesfem/wp-content/uploads/2026/07/MFB-1otrim2026_resumo_publicacao.pdf. Acesso em: 25 abr. 2026.

LERNER, G. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LESFEM. **Relatório Semestral: feminicídios consumados no Brasil**. Universidade Estadual de Londrina, 2025. Disponível em: <https://sites.uel.br/lesfem/monitor-brasil/>. Acesso em: 28 jan 2025.

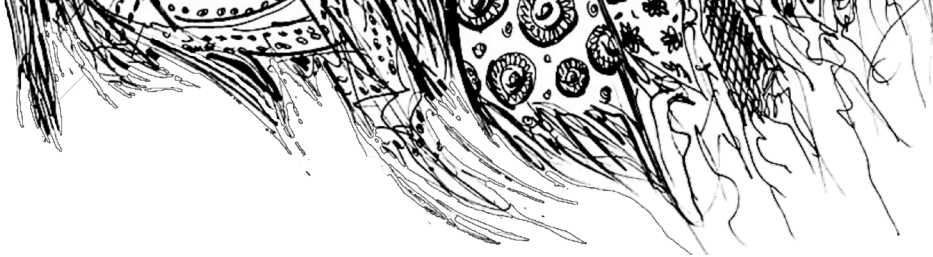
ONU MULHERES. **Uma mulher ou menina é morta a cada 10 minutos por seu parceiro íntimo ou outro membro da família**. Brasília: ONU Mulheres Brasil, 22 nov. 2023. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/uma-mulher-ou-menina-e-morta-a-cada-10-minutos-porseuparceiro-intimo-ou-outro-membro-da-familia/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

PERROT, M. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução Denise Bottmann. 7ª ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2017.

PIZAN, C. de. *Épître au Dieu d'Amour*. In: ROY, Maurice (org.). **Oeuvres poétiques de Christine de Pisan**. Paris: Firmin Didot, 1886–1896.

PIZAN, C. de. **A cidade das mulheres**. Tradução de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Editora 34, 2024.

SCHMIDT, A. R. Christine de Pizan e o humanismo francês: elementos para contextualização histórica. **DoisPontos**, [S. l.], v. 18, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/71979>. Acesso em: 19 jan. 2026.



SER MULHER NO PUNK É COMO SER MULHER EM QUALQUER LUGAR: ESTÉTICA, LOUCURA E RESISTÊNCIA NO *RIOT GRRRL*

Muriel Rodrigues de Freitas
Yasmin D'Avila

Esse texto insere-se no campo da História das Mulheres, com enfoque na trajetória das mulheres punks no tempo presente. O objetivo é analisar como o *Riot Grrrl* — coletivos organizados de mulheres vinculados à segunda onda do punk (Goldman, 2025; Gelain, 2021) desenvolve estratégias de resistência ao patriarcado por meio da autodefesa artística e intelectual, tomando como objeto de análise a performance da banda *Charlotte Matou um Cara* no festival Lollapalooza de 2025, bem como postagens em seu perfil oficial (@charlottematouumcara) e parte de sua produção musical. Entendemos o *Riot Grrrl* como um movimento profundamente conectado às lutas feministas, que amplia o punk para além de suas sonoridades ao incorporar uma epistemologia contestadora e uma estética do confronto. As *riot grrrls* utilizaram o corpo, a moda e a performance como formas de enfrentamento às normas de gênero (Gelain, 2021). A customização de roupas, o uso de patches, rebites e tatuagens, a transposição de peças consideradas masculinas e a afirmação de sexualidades dissidentes operam como formas de contestação aos padrões de feminilidade impostos

socialmente. Dialogando com Wolf (1991), argumentamos que tais práticas confrontam a noção de “feminilidade bem-sucedida” e a constante reatualização dos mitos da beleza feminina, hoje visíveis em fenômenos contemporâneos como as *clean girls* e as *tradwives*.

O movimento *Riot Grrrl*¹ surgiu na década de 1990 em Olympia, Estados Unidos, a partir de reivindicações de mulheres dentro da cultura punk. No Brasil, o movimento se organizou a partir de 1995 com bandas como Dominatrix, TPM (Trabalhar Para Morrer), Cosmogonias, Bulimia, Kolica, Cínica, Frida Punk Rock, Pulso, Kaos Klitoriano etc. Com forte contestação feminista, as *riot grrrls* tensionavam as relações de gênero dentro do próprio punk e os papéis sociais reservados às mulheres (Gelain, 2021; Castro; Castro; Oliveira, 2015).

Assim, o movimento não pode ser expresso como um simples subgênero musical ou uma estética específica, mas como uma prática política feminista que deslocou o eixo da crítica punk para as violências produzidas pelas relações de gênero (Goldman, 2025; Gelain, 2021). Sua emergência expressou a recusa das mulheres em permanecerem como sujeitos periféricos dentro da cena punk/hardcore e colocou em circulação novas formas de elaboração coletiva das

¹ O movimento Riot Grrrl se originou nos Estados Unidos na década de 1990. Formado inicialmente em Olympia, por jovens como Kathleen Hanna, Tobi Vail e Kathi Wilcox, o Riot Grrrl ultrapassou a constituição de bandas e consolidou-se como um movimento político-cultural feminista fundamentado na autogestão, na produção independente e na construção de redes de apoio entre mulheres (Castro; Castro; Oliveira, 2015; Gelain, 2021)

experiências das mulheres e pessoas de gênero dissidentes, aproximando produção artística, militância política e cotidiano.

Todas as garotas são incentivadas e convidadas a produzirem e se expressarem, estimulando-se a rebeldia e a libertação do corpo da mulher a partir do trabalho em produções independentes. O Movimento contesta o ideal de beleza estimulado por revistas teens, como dicas para emagrecer, para se tornar uma jovem bonita e para atrair rapazes. As garotas *riot* contestavam toda e qualquer opressão do corpo, pois se vestiam conforme gostavam (Castro; Castro; Oliveira, 2015, p. 28).

Ao problematizar temas como violência sexual, controle sobre os corpos, sexualidade, aborto, padrões de beleza e desigualdades de gênero, o movimento ampliou os horizontes políticos do punk, demonstrando que a crítica ao capitalismo e ao autoritarismo estatal permanecia insuficiente quando dissociada da crítica ao patriarcado.

A elaboração de uma maneira própria de vestir, que incentiva a criatividade e a autonomia sobre o seu próprio corpo, representa também um signo de identificação coletiva. Além disso, tal estética transgressora é comumente vista como agressiva, promíscua ou degradante, o que provoca um deslocamento na passividade, homogeneidade e higienização social. Assim, a estética da rebeldia promovida pelas *riot grrrls* pode ser compreendida como uma prática de resistência que transforma o corpo em território de disputa simbólica e política. Conforme assinala Bittencourt (2022), a violência cotidiana produzida pelo Estado e

pelas políticas de austeridade encontrou na estética punk como um todo, uma forma de elaboração coletiva do descontentamento, convertendo a aparência em denúncia e a visibilidade em confronto. O choque estético, portanto, não apenas possibilitava o reconhecimento entre sujeitos que compartilhavam experiências de marginalização e pertencimento à cena, mas operava como uma ruptura deliberada com os regimes de normalização que sustentam o capitalismo, o patriarcado e a colonialidade.

O *Riot Grrrl* não se limitou à reivindicação de maior participação feminina na música. As mulheres criaram sua própria cena, recusando o convite exclusivo para dançar na festa patriarcal, como ironiza Goldman (2025). A potência do movimento residiu (e reside) na construção de uma cultura política fundamentada na autonomia, na horizontalidade e na produção coletiva de saberes, mobilizando a filosofia do *faça você mesma* como estratégia de enfrentamento às estruturas tradicionais de legitimação das desigualdades. A circulação de fanzines, festivais independentes, selos, redes de correspondência e coletivos feministas evidencia a constituição de uma pedagogia política na qual mulheres passaram a produzir narrativas sobre si mesmas, compartilhando experiências historicamente relegadas ao silêncio e produzindo identificações capazes de tensionar os limites do próprio feminismo e do movimento punk (Gelain, 2021).

É nesse contexto que compreendemos o *Riot Grrrl* como uma prática de autodefesa artística e intelectual. Artística porque transforma música, estética, performance, moda e produção cultural em instrumentos de enfrentamento

às violências de gênero e aos regimes de normalização dos corpos. Intelectual porque reivindica para as próprias mulheres a produção de narrativas sobre suas experiências, recusando interpretações produzidas exclusivamente por instituições historicamente masculinas, como a medicina, a academia ou a grande imprensa. A produção de zines, a organização de festivais independentes, a circulação de saberes e a construção de redes de apoio constituem, nesse sentido, estratégias coletivas de proteção, elaboração e resistência frente às diferentes formas de silenciamento impostas pelo patriarcado.

Para discorrermos sobre a trajetória das mulheres no punk, precisamos compreender o movimento como um espaço de permanente negociação entre reprodução e contestação das normas sociais. Se o punk produziu rupturas importantes nas formas de viver a juventude, a música e a política, foram as experiências das mulheres que evidenciaram os limites dessas rupturas e impulsionaram novos deslocamentos, inscrevendo no interior da cena práticas feministas que transformaram profundamente seus modos de organização, suas linguagens e suas possibilidades de existência.

Uma das maneiras de demonstrar descontentamento com a norma social utilizada pelas *riot grrrls* foi o corpo e a

estética². Consideramos que a manutenção das estruturas de poder no capitalismo e na colonialidade incidem na produção de corpos dóceis e úteis. O corpo constitui um dos principais alvos das estratégias de regulação social, sendo permanentemente atravessado por dispositivos que disciplinam gestos, aparências, comportamentos e modos de existir. Nessa perspectiva, Oyěwùmí (2021, p. 28) observa que “o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada”, razão pela qual permanece constantemente submetido a um olhar classificatório e diferenciador que produz hierarquias e naturaliza desigualdades. O controle sobre os corpos, especialmente daqueles historicamente marginalizados, revela-se, portanto, como uma dimensão central das formas contemporâneas de dominação.

É justamente nesse terreno que a corporeidade no movimento *Riot Grrrl* adquire densidade política. Longe de constituir apenas uma escolha estética, o corpo punk converte-se em superfície de inscrição da dissidência, recusando os códigos de respeitabilidade impostos pela

² Compreendemos a estética não apenas como uma forma de utilizar roupas, maquiagens e acessórios, mas também como uma maneira de expressão, linguagem e dissidência, de forma que “a roupa pode ser uma manifestação de pensamentos íntimos, uma língua, um símbolo” (Gradin, 2004, p. 6). Entendemos que quando analisamos nuances de um movimento tão plural e expressivo como o *Rio Grrrl* ou, ainda, a própria diversidade do punk, se ater apenas a estética é uma limitação das possibilidades políticas e subjetivas do movimento. Para esse texto, utilizaremos um recorte específico que dialoga com a estética punk ou *Riot Grrrl*, contudo, afirmamos que tais coletividades se expressam também por meio de sonoridades, de organizações coletivas e políticas, de forma intelectual por meio de zines etc.

moral burguesa, cisheteropatriarcal e pela racionalidade produtivista. As *riot grrrls* elaboraram uma estética própria ao utilizar cabelos coloridos, curtos, espetados, raspados; roupas rasgadas, manchadas, desfiadas; uso de acessórios como alfinetes, rebites, spikes, patches, bottons; partes do corpo consideradas “vulgares” a mostra ou a transgressão de uma estética considerada “masculina”; inscrições em jaquetas e camisetas; utilização de piercings, tatuagens e outras modificações corporais. Elementos que funcionam não apenas como marcadores coletivos, mas como signos de enfrentamento que tornam visível uma recusa radical às normatividades sociais, principalmente às mulheres, em que seus corpos são frequentemente sexualizados, objetificados e mercantilizados.

A banda punk, feminista e raivosa³ *Charlotte Matou um Cara*⁴, foi formada em 2015 por Andrea Dip (“Déa”) - vocalista, Nina Veloso - guitarrista, Camila Brandão (“Camis”) - baixista e Dori Onnez - baterista. Além de uma série de shows e entrevistas, a banda lançou o álbum autointitulado em 2017 e em 2021, *Atentas* - ambos de forma independente e com auxílio dos fãs. De acordo com as integrantes da banda

Nosso som é um punk mais cru, gritado, bem rápido.
E as nossas letras, elas têm muito do que a gente vive,
mas não só o que a gente vive. Tem muito do que a
gente vê também, o que outras pessoas vivenciam

³ Definição dada por Dori Onnez, baterista da banda, no programa 1234 Rec apresenta: Charlotte Matou um Cara (2025).

⁴ Charlotte explica, em entrevista à revista AzMina (2016), que o nome da banda faz referência à francesa Charlotte Corday (1768-1793).

e a gente acaba absorvendo porque acaba fazendo parte da nossa vida também. E as nossas maiores referências são Bikini Kill, Bulimia, L7 (Nina). (...) A Charlotte surgiu em um show das Mercenárias. Elas sempre foram e sempre vão ser uma referência muito grande (Déa).⁵

Em março de 2025, *Charlotte* se apresentou no festival Lollapalooza, no Palco Mike's Ice. Demonstrando a importância das redes colaborativas no punk de mulheres, *Charlotte Matou um Cara* homenageou Ratas Rabiosas, Dominatrix, Mercenárias, Sapataria, Gulabi, Bioma, In Vênus, Bertha Lutz e Anti-Corpos ao modificar a letra da música *Festa Punk* (banda Os Replicantes), além da participação no show de Sandra Coutinha, das Mercenárias. Déa, vocalista da banda, subiu ao palco vestindo uma camisa de força rosa, utilizando-se do próprio corpo e da estética como forma de problematizar dinâmicas sociais que disseminam os estereótipos da loucura feminina. Nesse sentido, é fundamental lembrar que, no século XIX, ginecologistas, obstetras e psiquiatras mobilizaram a chamada Teoria da Ação Reflexa para sustentar que as mulheres eram governadas por seus órgãos sexuais e reprodutivos, o que as tornaria naturalmente incapazes de exercer responsabilidades para além dos âmbitos familiar e materno. As mulheres independentes, portadoras de saberes tradicionais sobre doenças e suas curas e que, no medievo, haviam sido chamadas de bruxas, passaram a ser consideradas insanas, de modo que qualquer desvio daquilo

⁵ Entrevista concedida ao programa 1234 Rec apresenta: Charlotte Matou um Cara (2025).

que se consolidou como inerentemente feminino poderia ser interpretado como loucura. Tal associação possuía raízes mais antigas: desde a Antiguidade grega, acreditava-se que o útero agia de forma independente, “como um animal”, incontrolável e dominante.

Séculos depois, as transformações operadas pela mentalidade iluminista e pela consolidação da sociedade burguesa exigiram a disciplinarização dos corpos e das mentes em conformidade com as necessidades do capital e dos ideais de ordem e progresso. O alvo dessas intervenções foram, sobretudo, grupos identificados como ameaças à ordem social, entre eles as mulheres. Nesse contexto, a medicina — e especialidades como a ginecologia e a psiquiatria — converteu-se em importante instrumento de controle sobre seus corpos e sua sexualidade, contribuindo para a consolidação de uma rígida hierarquização entre os sexos, mesmo em um período que proclamava, ao menos retoricamente, os ideais de igualdade.

Concepções acerca de como mulheres devem parecer e como devem se comportar para que sejam legitimadas como boas filhas, esposas, mães e até amantes foram mudando ao longo da jornada patriarcal, mas nunca deixaram de exigir modelos inalcançáveis para a grande maioria delas, agindo como instrumentos de controle e submissão. Àquelas que insistiram em desobedecer aos padrões – seja por vontade ou revolta, seja pela impossibilidade de alcançá-los – foram atribuídos estigmas, estereótipos e sintomas que as denominam como “mal amadas”, “bruxas”, “traíçoeiras” e, claro, “histéricas” (Freitas, 2023, p. 86).

A apresentação da *Charlotte Matou um Cara* no Lollapalooza permite compreender que, no interior da cena punk feminista, a performance não se restringe à música ou às letras, mas envolve também o corpo, a estética e a ocupação do espaço público como formas de intervenção política. O palco converte-se em um espaço de disputa simbólica no qual roupas, gestos, sonoridades e imagens passam a operar como linguagens de enfrentamento às normas de gênero e às expectativas sociais dirigidas às mulheres. Nesse sentido, a estética deixa de ocupar um lugar de acessório para constituir parte fundamental da elaboração política produzida pelas artistas.

A camisa de força rosa utilizada por Déa durante a apresentação evidencia essa dimensão performática da estética punk feminista. Mais do que um figurino, trata-se da mobilização de um símbolo historicamente associado ao confinamento, ao silenciamento e à patologização das mulheres consideradas excessivas, perigosas ou desviantes. Ao deslocar esse objeto para o palco de um dos maiores festivais do país, a banda produz uma inversão simbólica afirmando que aquilo que durante séculos serviu para controlar e deslegitimar mulheres transforma-se, além de denúncia, em memória e resistência.

Figura 1 - *Charlotte Matou um Cara* no Lollapalooza 2025



Fonte: Fotografia de Tatiane Silvestroni⁶

Em sua estética, as integrantes da *Charlotte Matou um Cara* expressam símbolos e signos de uma feminilidade “mal-sucedida”, expressão adaptada para referenciar

6 Disponível em: https://www.instagram.com/p/DH92gflsELJ/?img_index=1. Acesso em: 31 jul. 2026.

comportamentos que confrontam os requisitos que Naomi Wolf chamou de “feminilidade bem-sucedida” (Wolf, 1991, p.27). Esta feminilidade é composta pelo trinômio beleza, jovialidade e comportamento e não querer ser bela ou não cuidar da beleza ainda hoje é sinônimo de falta de feminilidade, pois a beleza é encarada como uma obrigação das mulheres. A aparência e o comportamento femininos também foram fatores imprescindíveis durante o processo de Caça às Bruxas (séculos XVI – XVIII) já que, dentre outras delimitações do período, “a ‘bruxa’ era uma mulher de ‘má reputação’, que na juventude apresentara comportamento ‘libertino’, ‘promíscuo’”. (Federici, 2019, p. 53). O *Malleus Maleficarum* fez uma longa compilação dos comportamentos insolentes, atrevidos, maliciosos e traiçoeiros que elas carregam pela própria natureza do seu ser (sic), habilmente selecionados entre escrituras bíblicas e filosóficas, justificando o fato de um número infinitamente maior delas serem escolhidas pelo Diabo para a copulação.

Então, quando a baixista Camis, por exemplo, veste meia calça arrastão com alguns rasgos, tênis, short preto curto, blusa de renda preta transparente com seu sutiã, também preto, à mostra, expressa um conjunto de regras e determinações que está enfrentando. Além disso, em seu corpo estão visíveis inúmeras tatuagens, bem como uma maquiagem com lábios vermelhos. O fato da maioria das integrantes da banda estarem utilizando batom vermelho é bastante importante para analisarmos sua estética da rebeldia. O batom vermelho, na cultura patriarcal, é visto como símbolo de afronta ao sistema e expressa uma

sexualidade feminina desviante, como pode ser interpretado pela música *Cara de Puta* (2017), da Charlotte

*Tira esse batom
Ce tá com cara de puta Tira essa roupa curta
Se
respeita Me respeita
Depois você reclama
Não diz que eu não avisei
Não!*

*Não tira o batom vermelho Puta não tem cara
Puta não tem cara
Puta não tem cara não tem cara de puta
Usa a roupa que quiser
Anda pelada
Ninguém pode te encostar
Isso não é desculpa
Puta não tem cara
Puta não tem cara não tem cara de puta*

Nina Veloso, guitarrista, tocou de óculos escuros, blusa preta “mostrando o umbigo”, short curto e tênis. Se sobressai o uso de *bottons* em sua correia estampada com as cores da bandeira LGBTQIAPN+, além de um boné vermelho inscrito “velcro livre”. Ou seja, por meio da estética, Nina demarca sua posição nas sexualidades dissidentes. Dori está com os braços à mostra em uma regata da banda *Super Heat*, em que é vocalista. A baterista Dori também utilizava boné, short curto e batom vermelho.

As estéticas expressas por tais mulheres podem ser lidas como provocativas no sentido contestador que utiliza a sensualidade não como uma forma de agradar os desejos cisheteropatriarcais, mas de demonstrar autonomia sobre seu corpo e forma de vestir. Ao marcarem o corpo com tatuagens e usar batom vermelho, as mulheres afrontam o ideal de docilidade feminina e dialogam com a vivência de Devir Cachorra, proposta por Ziga (2021) e contrariando a lógica patriarcal que reafirma que o corpo e a sexualidade das mulheres devem estar a serviço da procriação e do prazer masculino e qualquer desvio pode ser considerado distúrbio mental.

Que conste que eu não falo de uma feminilidade doce e autocomplacente, nem perto disso. Não reivindico a feminilidade das boas moças, mas a das cachorras bravas. Uma feminilidade extrema, radical, subversiva, espetacular, insurgente, explosiva, paródica, suja, nunca impecável, feminista, política, precária, combativa, incômoda, raivosa, descabelada, de rímel borrado, bastarda, defasada, perdida, emprestada, roubada, extraviada, excessiva, exaltada, surtada, canalha, porra-louca, da quebrada, impostora (Ziga, 2021, p. 56).

Como discurso de dominação, a ideia de que mulheres são inaptas ao mundo político parte, dentre outros pontos, da concepção de que elas são “naturalmente” instáveis. A partir das origens de uma certa concepção de sexualidade, atualizada, no século XIX, pelas práticas discursivas da medicina moderna, a feminilidade e a loucura se imbricaram de tal forma que até o século XXI seguem sendo referenciadas como quase sinônimos. Ao transformar a

estética em linguagem política, bandas como *Charlotte Matou um Cara* demonstram que a disputa contra o patriarcado também se trava no terreno das aparências, dos corpos e das sensibilidades. A camisa de força rosa, o batom vermelho, as tatuagens, os rasgos, os bottons e os corpos que recusam a docilidade não constituem apenas escolhas individuais ou marcas de pertencimento a uma cena musical, mas formas de enfrentamento às tecnologias históricas de disciplinarização das mulheres. Se durante séculos a medicina, a religião e o Estado associaram feminilidade e loucura como estratégias de controle sobre aquelas que recusavam os lugares que lhes eram destinados, a performance da *Charlotte Matou um Cara* evidencia que aquilo que historicamente serviu para silenciar mulheres pode ser reapropriado como linguagem estética e ferramenta de insurgência política.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, J. B. M. AS CIDADES DOS PUNKS. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 23, n.63, p.70-96, dez. 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/125905/87477>. Acesso em: 10 jun. 2026.

CASTRO, K. L. de; CASTRO, J. L. de; OLIVERA, A. N. de. A moda como objeto de informação: o caso do Movimento Feminista Punk Riot Grrrl. **Revista AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento**, v. 4, n. 1, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/atoz/article/view/41762/26140>. Acesso em: 29 jun. 2026.

CHARLOTTE MATOU UM CARA. **Cara de Puta**. Youtube. 20 fev. 2017. 44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=V0HE5CM_WiM&list=RDV0HE5CM_WiM&start_radio=1. Acesso em: 29 jun. 2026.

FEDERICI, S. **O Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FREITAS, M. R. de. **Irmã, por que há sangue saindo da sua cabeça?** Discursos sobre a loucura feminina nos filmes *O que terá acontecido a Baby Jane?*, *O bebê de Rosemary* e *O exorcista*. 2023. 235 f. Tese (Doutorado em História) — Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

GELAIN, G. C. Memórias da cena Riot Grrrl no Brasil: releituras de mulheres no punk feminista contemporâneo. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, v.10, n.5, p.1-20, dez., 2021. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/pt_BR/article/view/12630/8805. Acesso em: 06 mai. 2026.

GOLDMAN, V. **A vingança das punks: uma história feminista da música, de Poly Styrene ao Pussy Riot**. Tradução de Emanuela Siqueira. Editora Barbante, 2025.

GRADIN, C. R. B. **A moda é punk: o estilo punk e sua apropriação pela moda**. 2004. Monografia (Graduação em Moda) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

HARD GRRRLS. “Charlotte Matou um Cara” quer destruir o machismo no grito - e na música. **Revista AzMina**, 2016. Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/charlotte-matou-um-cara-quer-destruir-o-patriarcado-no-grito-e-na-musica/>. Acesso em: 29 jun. 2026.

OYĖWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**.

Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WOLF, N. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2018.

ZIGA, I. **Devir Cachorra**. Tradução de Be RGB e Maria Barbara Florez Valdez. São Paulo: Crocodilo, 2021.

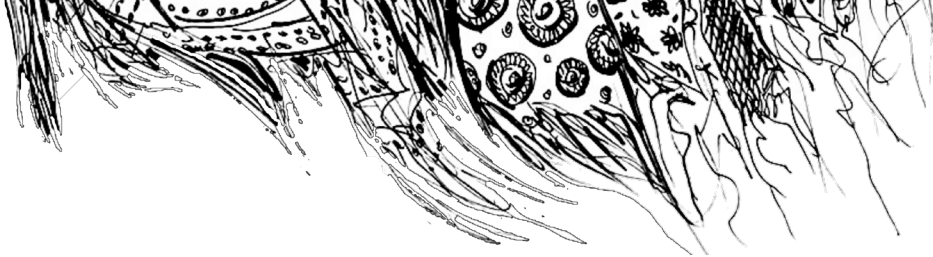
1234 ESTÚDIO. **1234 REC APRESENTA: CHARLOTTE MATOU UM CARA**. Youtube. 16 abr. 2025. 15min44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ky13loB22gk>. Acesso em: 29 jun. 2026.





Parte IV

**Educação Insurgente,
Infâncias e Práticas
Sociais de Resistência**



MODOS INSURGENTES DE EDUCAR CONTRA O PATRIARCADO: OFICINAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS NA EDUCAÇÃO PRISIONAL

*Carla Rosângela Jacinto
Martha Giudice Narvaz*

1 INTRODUÇÃO

As violências contra mulheres e meninas configuram-se como um dos problemas sociais mais persistentes e complexos da contemporaneidade no Brasil e no mundo. Apesar dos avanços legislativos, como a Lei Maria da Penha - Lei nº 11.340/2006 (Brasil, 2006), mulheres e meninas, sobretudo jovens e negras, são as principais vítimas das violências de gênero (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025).

A produção da violência contra as mulheres está diretamente ligada ao patriarcado, que organiza as relações sociais com base na superioridade masculina e na subordinação feminina (Lerner, 2019). Nesse sistema, a violência aparece como agressão física, controle, humilhação, desigualdade econômica, restrição da autonomia e naturalização da obediência feminina. O patriarcado cria uma cultura em que as masculinidades estão associadas à

virilidade, à dominação e à negação da sensibilidade (Segato, 2025), ou seja, homens são socializados para exercer poder e mulheres, para obedecer, o que contribui na reprodução de violências. A violência contra as mulheres é histórica, estrutural e sustentada por padrões de gênero secretados pelo patriarcado que legitimam o domínio masculino (Narvaz; Koller, 2006).

Tendo por objetivo a despatriarcalização dos saberes junto a homens privados de liberdade na direção da desconstrução de estereótipos de gênero – produtores de violências contra as mulheres, desenvolvemos a pesquisa intitulada *Conceição Evaristo e Rosana Paulino visitam as celas de aula: oficinas pedagógico-feministas com homens privados de liberdade* (Jacinto, 2025), a partir da qual são tecidas as considerações do presente trabalho. Foram cartografadas práticas artístico-literárias realizadas no contexto da educação prisional. A aposta foi na potência da experiência estética, da escrita, da leitura e da criação artística como modos de desestabilizar o patriarcado ao tensionar estereótipos de gênero acerca das feminilidades e masculinidades. Tendo como disparadoras alguns contos e poemas de Conceição Evaristo e de obras de artes visuais de Rosana Paulino, buscou-se inventar modos outros de fazer educação nas chamadas “celas de aula”. Compreendendo a educação como direito humano e possibilidade de transformação social e subjetiva (Jacinto; Narvaz, 2026; Onofre, 2020), as oficinas foram realizadas com estudantes privados de liberdade, tendo como foco a problematização das violências contra as mulheres, crimes pelos quais muitos destes estudantes cumprem pena.

Como desdobramento da pesquisa, foi elaborado um Produto Educacional – dado que a pesquisa se insere no contexto de um Mestrado Profissional em Educação -, intitulado *Conceição Evaristo e Rosana Paulino visitam as Celas de Aula: oficinas pedagógico-feministas com homens privados de liberdade* (Jacinto; Narvaz, 2025). Tal produto configura-se como tessitura do percurso investigativo na forma de e-book, no qual são apresentadas as oficinas realizadas, seus objetivos, fundamentos teóricos- metodológicos e referências literárias e artísticas. Compõem também o e-book textos poéticos, colagens, desenhos e produções visuais da pesquisadora e dos participantes. Não se trata de material didático, mas de um dispositivo pedagógico-ético-estético-político, no qual teoria, prática e criação se produzem de forma indissociável. A pesquisa (Jacinto, 2025) e o e-book (Jacinto; Narvaz, 2025) estão disponíveis no Repositório Institucional da Uergs.

2 PATRIARCADO E SUBJETIVAÇÃO: GÊNERO E PRODUÇÃO DE MASCULINIDADES VIOLENTAS

O patriarcado é entendido como sistema histórico e político que organiza as relações sociais a partir da supremacia masculina, legitimando a subordinação das mulheres e a violência como forma de regulação social (Lerner, 2019). Tal sistema não afeta apenas as mulheres, mas também produz masculinidades atravessadas por mandatos de virilidade, dominação e negação da sensibilidade (Segato, 2025).

O patriarcado produz subjetividades e estereótipos de gênero, organizando a sociedade a partir da hierarquia entre masculino e feminino, atribuindo ao homem o lugar

de poder, racionalidade e autoridade, e à mulher o lugar de submissão, cuidado e passividade. Nesse processo, os estereótipos não surgem como algo natural, mas como construções culturais que o próprio patriarcado reforça para manter a desigualdade de gênero e limitar as possibilidades de identidade e atuação social de mulheres e homens. Assim, a cultura patriarcal produz e normaliza imagens fixas do que seria “ser homem” e “ser mulher”, associando masculinidade à força, domínio e virilidade, e feminilidade à fragilidade, emotividade e obediência. Esses estereótipos sustentam práticas de exclusão, controle da sexualidade feminina e divisão sexual do trabalho, além de legitimar violências simbólicas e materiais contra quem desvia dessas normas. Pode-se afirmar que o patriarcado funciona como uma estrutura de produção e reprodução de estereótipos de gênero, porque transforma diferenças socialmente construídas em papéis aparentemente naturais, dificultando a ruptura com relações desiguais de poder (Lerner, 2019; Narvaz; Koller, 2006; Narvaz, 2021).

Gênero é um conceito polissêmico, havendo muitas bases epistemológicas para sua definição. Neste trabalho, gênero é tomado como construção social, relacional e política que tensiona identidades fixas e estáveis, embora advogue pela importância de pensar mulheres como sujeitos da ação política (Narvaz, 2021). Ao pensar gênero como construções históricas, afastando-se de qualquer noção essencialista e determinista, experiências educativas permitem repensar e reconfigurar feminilidades e masculinidades historicamente naturalizadas e estereotipadas.

3 EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS CONTRA O PATRIARCADO

Epistemologias feministas são formas insurgentes de produzir conhecimento que desafiam a autoridade do saber patriarcal, eurocêntrico e colonial, valorizando experiências, vozes e teorias historicamente silenciadas, especialmente de mulheres, pessoas negras, indígenas e dissidências sexuais. Em vez de aceitar o patriarcado como filtro do que conta como verdade, elas partem da resistência e da desobediência epistemológica para afirmar outros modos de ver, nomear e interpretar o mundo. Ao afirmarem que todo conhecimento é situado, essas epistemologias recusam a neutralidade científica e reconhecem a implicação ética e política das pesquisas (Narvaz; Koller, 2006). Na literatura feminista negra e decolonial, isso aparece como despatriarcalização e também como crítica à colonialidade do saber, do poder e do gênero (Carneiro, 2011; Lugones, 2020; Segato, 2025).

O feminismo negro ocupa lugar central neste estudo como epistemologia insurgente ao trazer para a cela de aula experiências historicamente silenciadas de opressão das mulheres negras. Gonzalez (1984) e Carneiro (2011) sustentam a análise da articulação entre racismo, sexismo e produção de subjetividades subalternizadas, fundamentando a leitura das representações do feminino negro e dos efeitos do racismo estrutural nas experiências narradas e visualizadas. Evaristo (2018, 2021) opera simultaneamente como corpus estético-literário e como produção de conhecimento situada, cuja escrevivência mobiliza memória, afeto e reconfiguração subjetiva. A escrevivência, conceito formulado por Evaristo (2020), é uma escrita que nasce da

experiência vivida e que transforma a memória em gesto político, ético e estético. Rosana Paulino (1994, 1997, 2013, 2017), por sua vez, fundamenta a análise das imagens como dispositivos estético-políticos que tensionam regimes de visibilidade colonial e racializados, incidindo sobre os modos de ver, sentir e significar os corpos femininos e, por extensão, as posições subjetivas masculinas.

4 CARTOGRAFIA E MODOS DE FAZER PESQUISA FEMINISTA NO CÁRCERE

Rolnik (2016) entende a cartografia como uma ferramenta de pesquisa que não apenas descreve territórios, mas acompanha processos, tanto de subjetivação quanto de transformação social. Ela enfatiza que a cartografia não é uma representação da realidade, mas sim um mapeamento das forças ali presentes, que atravessam os corpos e os espaços: “A cartografia é uma prática de pesquisa que se orienta por uma ética do encontro, uma política da escuta e uma estética da existência” (Rolnik, 2016, p. 25). A pesquisa foi se fazendo no encontro, tecida na dobra entre o que se vive e o que se escreve, gesto ético de escuta. É quando o corpo da pesquisadora se dispõe a ser atravessado, a sentir o que pulsa, o que silencia, o que resiste. Não se trata de mapear territórios fixos, e sim acompanhar os movimentos do desejo, as linhas de fuga, os traços de dor e de criação que emergem dos encontros. Cartografar é estar em estado de atenção, é deixar que o campo reverbere e escrever com o corpo, desde o corpo.

5 TERRITÓRIO-CÁRCERE, TERRITÓRIO-AULA: QUEM ENTRA NO MAPA E COM QUE MARCAS

O estudo foi realizado na Penitenciária Modulada Estadual de Osório/RS, por meio do Núcleo Estadual de Educação de Jovens e Adultos – NEEJA Novos Ventos. Participaram aproximadamente 60 homens privados de liberdade, com idades entre 18 e 70 anos, majoritariamente brancos, cumprindo pena por diversos crimes, inclusive, por violência contra as mulheres. Foram cartografadas 22 oficinas realizadas ao longo dos anos de 2024 e 2025, com duração média de 90 minutos, coordenada pela pesquisadora que é também docente na instituição. As oficinas foram organizadas em três diferentes grupos, cada um composto por cerca de 20 estudantes: um grupo de estudos literários - constituído de estudantes egressos da educação regular, que participavam das oficinas de forma voluntária; e dois grupos de estudantes que cursavam aulas regulares de Língua Portuguesa.

As oficinas envolveram a leitura de contos e poemas de Conceição Evaristo: 1) *Olhos d'água* (2018), reúne 15 contos de Evaristo (2018), como “*Duzu-Querença*” e “*Maria*”, trabalhados nas oficinas. “*Maria*” retrata a vida de uma mulher negra atingida por violência urbana, articulando a exposição da violência, a condição de pobreza e a negação de dignidade social, enquanto registra em tom poético a existência e a escrevivência da personagem; “*Duzu-Querença*” - personagem marcada pela pobreza e pela prostituição, mostra as múltiplas formas de opressão (de classe, gênero e raça), as violências e modos de resistência que atravessam seu cotidiano; e, 2) *Poemas da recordação e outros movimentos* (2021), composto por 65 poemas que falam de memória,

ancestralidade, identidade negra, vivências da mulher negra, pobreza, dor social e resistência. Foram trabalhados os poemas “*Eu-mulher*” e “*Da calma ao silêncio*”, que abordam, respectivamente, a potência do corpo feminino negro e a escuta poética do silêncio, da memória e da interioridade.

A leitura destes textos foi articulada ao encontro-fruição com imagens de obras de Rosana Paulino, tais como *Paredes da memória* (1994), *Bastidores* (1997), *Assentamento* (2013) e *Atlântico Vermelho* (2017), que articulam memória, ancestralidade, violência histórica e crítica ao racismo estrutural. *Parede da memória* trabalha a memória familiar e coletiva por meio de fotografias, tecidos e costura, evocando rastros, ancestrais e identidades negras apagadas; *Bastidores* usa bastidores de bordado e imagens de mulheres negras para discutir o lugar social da mulher negra, a violência simbólica e o silenciamento; *Assentamento* retoma corpo, território e costura para pensar reconstrução identitária e afirmação de presença negra; e *Atlântico Vermelho* aborda a diáspora africana, a escravidão e suas continuidades violentas, com forte crítica histórica e política. Em conjunto, elas denunciam os efeitos da escravidão, da diáspora africana e da objetificação dos corpos negros, especialmente dos corpos femininos, ao mesmo tempo em que reivindicam visibilidade, reparação e pertencimento.

Foram discutidos também aspectos conceituais sobre questões de gênero, raça e classe social, bem como a legislação vigente acerca da violência contra as mulheres, com destaque para a Lei Maria da Penha (Brasil, 2006). As oficinas foram desenvolvidas por meio de rodas de conversa e partilha de impressões e experiências, bem como pela realização de

produções artísticas individuais e coletivas, tais como escrita de poemas, cartas, colagens e desenhos. O *corpus* da pesquisa constituiu-se de registros escritos, produções artísticas, falas dos participantes e diário de campo da pesquisadora, cartografados ao longo do processo.

6 ONDE A VIOLÊNCIA PARECIA DESTINO: CARTOGRAFIAS DA DESPATRIARCALIZAÇÃO

Nas oficinas realizadas, a cartografia se fez presente nos olhares desviados, nas palavras engasgadas, nos gestos que diziam mais que palavras. Os poemas autorais que atravessam esta pesquisa são também efeitos, de dores, de desejos, de alegrias, de denúncia, afetamentos produzidos em mim que, enquanto professora-pesquisadora, mergulhei no território. Fez-se aqui um trajeto cartográfico permeado de afetamentos de sensibilidades não só dos estudantes, mas também da pesquisadora.

Observou-se que a leitura dos contos e poemas de Conceição Evaristo (2018/2021) junto à fruição das obras visuais de Rosana Paulino (1994/1997/2013/2017) tensionaram as injunções patriarcais inscritas nas representações naturalizadas sobre gênero, raça e violência. O acesso sensível a narrativas marcadas por silenciamento, dor e resistência oportunizaram processos de identificação e deslocamento, incidindo tanto sobre os modos de ver e significar o feminino, o masculino e as relações de gênero. As narrativas de Evaristo e obras visuais de Paulino promoveram aproximações com experiências de corpos historicamente subalternizados, produzindo reverberações afetivas, para

além do cognitivo-racional. Os afetamentos e a indignação diante da inscrição histórica da violência nos corpos (femininos) negros desnaturalizaram a dor, o silenciamento e a desumanização, operando fissuras nas representações estereotipadas acerca das mulheres e dos corpos racializados.

A leitura dos textos e das imagens operou como experiência estética e formativa, não como algo que se ensina ou se explica, mas como aquilo que acontece ao sujeito, que o atravessa e o modifica (Larrosa, 2014). A experiência instaurou um tempo outro no cotidiano prisional (Onofre, 2020), abrindo espaço para a escuta, o silêncio, o estranhamento e a inquietação. Ler e fruir obras significou deixar-se afetar pelas narrativas, tanto das obras literárias quanto visuais, permitindo que elas mobilizassem memórias, sensações e questionamentos sobre as próprias trajetórias e posições nas relações de gênero. As obras literárias e visuais mobilizadas nas oficinas operaram como forças capazes de afetar os corpos e as subjetividades, produzindo deslocamentos nas formas de (se)perceber homens e mulheres, o que contribuiu ao questionamento das relações de gênero e à produção das violências, não só contra as mulheres.

Ao longo das oficinas, muitos estudantes reconheceram violências e silenciamentos naturalizados em suas histórias pessoais e familiares. Isso evidencia a potência da experiência estética como dispositivo de subjetivação, entendido aqui como produção histórica e relacional de modos de existência, em que novas maneiras de sentir e narrar a si mesmo se tornam possíveis (Rolnik, 2016). Esses encontros atuaram como intercessores ao colocarem os estudantes em contato com forças que desorganizam narrativas identitárias cristalizadas

- secretadas pelo patriarcado - e instauram movimentos outros (Deleuze; Guattari, 2011). Assim, a reconfiguração subjetiva observada pode ser compreendida como variações micropolíticas nos modos de sentir, pensar e se posicionar nas relações de gênero. Nesse cenário, a educação prisional emerge como espaço paradoxal: ao mesmo tempo em que está inserida em uma instituição punitiva, apresenta-se como possibilidade de criação de outros modos de pensar, sentir e existir (Jacinto; Narvaz, 2026; Onofre, 2020).

A experiência estética possibilitou a produção de deslocamentos subjetivos que incidiram não apenas na problematização das violências sofridas pelas mulheres, mas também na revisão crítica das próprias posições dos estudantes nas relações de gênero e na produção de violências contra as mulheres, evidenciando que a educação prisional pode constituir-se como espaço de produção de sentidos quando aposta nas artes como criação de afetos, intensidades e brechas para outros modos de existir e se relacionar que se insurgem contra o patriarcado.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar às considerações finais, neste trabalho, não é encerrar um percurso, mas assinalar algumas linhas do mapa que se desenhou nas “celas de aula”. O que se buscou aqui relatar foi menos a aplicação de um modelo ou método – que produziria um certo adestramento (Hoffman; Zordan, 2016) e mais o compartilhamento de encontros feitos na tecitura de literatura e imagem atravessando um cotidiano organizado

pela contenção; vozes interrompidas, silêncios longos, lembranças que retornam; e, entre tudo isso, a possibilidade de deslocar o que parecia dado. Quando a educação prisional se deixa compor com práticas pedagógico-feministas e com a experiência estética, ela pode tornar-se um território ético-político, mesmo dentro de uma instituição que tende a produzir endurecimento, controle e violência (Onofre, 2020).

As oficinas funcionaram como dispositivos para desnaturalizar o que o patriarcado costuma apresentar como “natureza”: a mulher como corpo disponível, como silêncio ou como culpa; o homem como força, comando e invulnerabilidade. Ao entrar em contato com narrativas e visualidades que expõem a fabricação histórica da dor - sobretudo nos corpos de mulheres negras -, os estudantes foram convocados a olhar para a própria constituição de subjetividades, inclusive para aquelas que sustentam masculinidades violentas: o mandato de domínio, a pedagogia do desprezo, a crença de que sentir é fraqueza e de que impor-se é destino (Segato, 2025). Nesse movimento, arte e literatura não operaram como exemplo edificante, mas como aquilo que desloca o olhar e desarruma as certezas.

A cartografia acompanhou afetos, hesitações, resistências, pequenas adesões, recuos e invenções. Em vez de buscar “resultados”, interessou observar o que se moveu. Nas palavras de Ana Hoffmann e Paola Zordan (2016, p. 125) “aqui não há resultado, visto que a pesquisa, se assim preferir, nunca termina, e pode se multiplicar em novos planos, novos personagens e novos conceitos a criar”. A educação nas “celas de aula” aparece como composição entremeada por corpos, textos, imagens, regras institucionais, memórias e

desejos, na qual a transformação pode emergir das brechas produzidas. É nessa fresta que as artes se afirmam como forças de elaboração simbólica: não explicam o mundo, mas mexem no modo de habitá-lo.

Assim, é possível inventar modos de educar contra o patriarcado não pela via da doutrinação ou da moralização, mas no bordado de recriar-se. O que se experimentou foi a sustentação de um modo de fazer: criar um tempo outro dentro do tempo do cárcere; oferecer linguagem para o que ainda não tinha nome; permitir que algo do sensível atravessasse a couraça dos estereótipos das masculinidades violentas de homens vivendo na prisão. A experiência - no sentido daquilo que nos atravessa e afeta -, tal como pensado por Larrosa (2014) pode ser pensada quando os contos, poemas e as imagens produziram estranhamentos e expressões de indignação; quando um comentário devolveu a pergunta, quando o silêncio deixou de ser apenas defesa e virou escuta. Insurgir-se foi fazer o patriarcado racial aparecer como problema: um regime que fabrica verdades sobre homens e mulheres, que administra afetos, organiza hierarquias e legitima a violência como forma de governo da vida cotidiana.

Os modos insurgentes de educar que se cartografaram foram feitos de gestos miúdos e insistentes: um espaço de fala que não vira espetáculo; um direito ao silêncio que não vira omissão; a autorização para sentir sem que isso se converta em fraqueza; a elaboração da violência sem moralização. Quando os estudantes responderam às obras com poemas, cartas, colagens e desenhos, não se tratou de “atividade” no sentido escolar, mas de tentativa de reescrever

a si: deslocar o lugar do homem como centro, desarmar a ideia de que a masculinidade se mede pela capacidade de ferir e ensaiar outras maneiras de existir em relação (Jacinto; Narvaz, 2026). Esses deslocamentos são parciais, situados e permanentemente tensionados por uma estrutura patriarcal que também organiza o sistema penal; ainda assim, sua potência política está em afirmar que, mesmo ali, é possível produzir fissuras nas naturalizações, abrir imaginários e apostar na educação como trama tecida na recusa da violência como destino e na compreensão de gênero como invenção histórica, portanto passível de ser transformada, desafiando os mandatos patriarcais que nos têm sido impostos há séculos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006.** Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 8 ago. 2006.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

EVARISTO, C. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública: 2025**. São Paulo: FBSP, 2025. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/fbsp/279>. Acesso em: 11 mar. 2026.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1984. Disponível em: <http://bds.unb.br/handle/123456789/1141>. Acesso em: 16 maio 2026.

HOFFMAN, A. C. C.; ZORDAN, P. B. M. B. G. Esquizo-escrita do figurino: procedimentos para pensar processos de criação. **Iara: revista de moda, cultura e arte**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 121-130, jan. 2016. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/03/94_lara_artigo_original.pdf. Acesso em: 16 maio 2026.

JACINTO, C. R. **Conceição Evaristo e Rosana Paulino visitam as celas de aula: oficinas pedagógico-feministas com homens privados de liberdade**. 2025. 100 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Osório, 2025. Disponível em: <https://repositorio.uergs.edu.br/xmlui/handle/123456789/3939>. Acesso em: 03 mar. 2026.

JACINTO, C. R.; NARVAZ, M. G. **Conceição Evaristo e Rosana Paulino visitam as Celas de Aula: oficinas pedagógico-feministas com homens privados de liberdade**. Osório: Uergs, 2025. 38 f. Disponível em: <https://repositorio.uergs.edu.br/xmlui/handle/123456789/3795>. Acesso em: 28 maio 2026.

JACINTO, C. R.; GIUDICE NARVAZ, M. **Oficinas literárias com homens privados de liberdade: repensando as violências**

contra as mulheres com a literatura de Conceição Evaristo. **Momento - Diálogos em Educação**, [S. l.], v. 35, n. 2, 2026. DOI: 10.63595/momento.v35i2.20969. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/20969>. Acesso em: 7 jul. 2026.

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

NARVAZ, M. De Lilith à Pomba Gira: literatura e arte para decolonizar corpos e mundos. **Literatura em Debate**, v. 15, n. 27, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/4042>. Acesso em: 20 mar. 2025.

NARVAZ, M. G.; KOLLER, S. H. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006.

ONOFRE, E. M. C. A leitura e a escrita como possibilidade de resgate da cidadania de jovens e adultos em privação de liberdade. **Educação e Linguagens**, Campo Mourão, v. 1, n. 1, p. 46-59, 2020. DOI: 10.33871/22386084.2012.1.1.46-59.

PAULINO, R. **Assentamento**. 2013. Instalação, técnica mista (fotografia, desenho e vídeo). Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 26 jun. 2026.

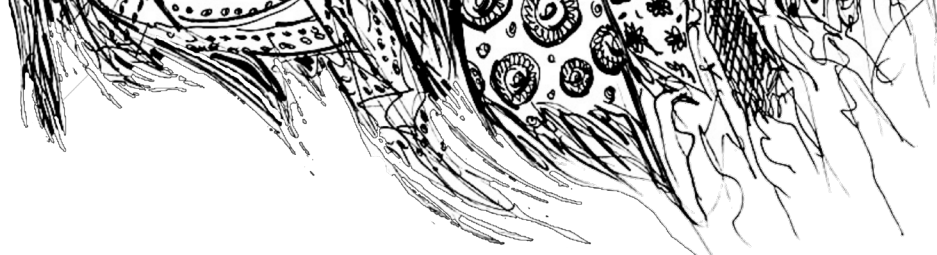
PAULINO, R. **Atlântico Vermelho**. 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 127,0 x 110,0 cm. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 26 jun. 2026.

PAULINO, R. **Bastidores**. 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30,0 cm de diâmetro. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 26 jun. 2026.

PAULINO, R. **Parede da Memória**. 1994/2015. Instalação patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela, 8 x 8 x 3 cm. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 26 jun. 2026.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2016.

SEGATO, R. **As estruturas elementares da violência: ensaios sobre gênero entre a antropologia, a psicanálise e os direitos humanos**. Tradução de Danú Gontijo. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.



LEVANDO AS MENINAS MARGINAIS PARA VER A GRANDE ARTE: PERFORMATIVIDADE EM REDE COMO RESISTÊNCIA DA FORMAÇÃO E DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS

Aline Deorristt

*A pesquisa-criação: uma coletividade emergente
no coração de um pensamento que se move.*

Erin Manning, 2019b.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa-criação apresenta uma definição de performance em arte que é migratória e relacional; mapeada neste texto por meio do conceito de devir-desenho (Deorristt, 2025) que elaboro como uma tese¹ cartográfica do processo artístico e docente. Em devir-desenho escrevo três experiências que são transversalizadas como parte das ações experienciais e experimentais de uma produção

¹ Em referência à tese de doutorado “A poética do devir-desenho como prática investigadora em educação/La poétique du devenir-dessin comme pratique de recherche en éducation” (Deorristt, 2025). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/303116> e <https://theses.fr/2025CYUN1392>. Acesso em: 15 jun. 2026.

continuada em arte contemporânea. O recorte vincula o processo artístico às experiências coletivas de passagem por instituições públicas e privadas de formação e pesquisa. Esse estudo foca na invenção de técnicas relacionais que possibilitem as condições favoráveis para o surgimento de novas formas de se pensar a pesquisa por meio da arte (Manning; Massumi, 2018).

2 LEVANDO AS MENINAS MARGINAIS PARA VER A GRANDE ARTE: INTRODUÇÃO

Para situar essa pesquisa-criação, inicio uma contextualização de uma exposição artística² cujo título dá nome também ao texto e que aconteceu no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica - CMAHO, no Rio de Janeiro (2025). A exposição apresentou a exibição de uma video-performance e de uma instalação, composta de dois trabalhos: uma rede suspensa, localizada no centro do espaço expositivo, e uma pintura na parede de entrada. Nas paredes laterais estão dispostos manuscritos experimentais da obra *Tropicália* (1971) do artista brasileiro Hélio Oiticica, além da disposição tridimensional de uma de suas maquetes da obra *Penetráveis* (1979), ambas como exposição permanente. Em seus escritos, Oiticica concebe uma performance de circulação transeunte e de participação coletiva na qual eu procurei dialogar. A composição de fotografias mostra alguns detalhes da

² Link de acesso para visualização da exposição no período de montagem: https://www.instagram.com/p/DR6wtSxDtku/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA. Acesso em: 22 jun. 2026.

exposição para começarmos a pensar sobre a performance em rede:

Figura 1: Montagem de fotografias da abertura da exposição “Levando as meninas marginais para ver a Grande Arte”. Rede, pintura e vídeo.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Conforme as imagens, a exposição apresenta uma proposta de encontro entre materialidades, linguagens, corpos, ações e territórios, co-relacionados pelo que estou chamando de performance em rede. Ela corresponde às dimensões de subjetividade de uma pesquisa-criação feita com a referência de trabalhos de mulheres artistas e os temas da violência de gênero e da injustiça epistêmica. O trabalho envolve uma noção de rede que considera a performance em sua subjetividade relacional compositiva, onde “é a própria prática que leva o processo” (Manning, 2019b.). A rede foi tramada de forma literal com os corpos-matrizes de fotoperformances e desenhos, mas também, subjetivamente, com os corpos estéticos na articulação das múltiplas linguagens e materialidades (a rede, o vídeo, a pintura) e de forma participativa, pela sugestão de movimento dos corpos visitantes, pela ação propositiva performática.

A performance em rede estetiza uma proposta de poética relacional entre os corpos e as suas relações com as subjetividades dos territórios institucionais por onde passam. Experiência da arte que compreende um encontro em diversas temporalidades, reunindo uma série de produções antigas como matriz. O vídeo exibido na exposição, por exemplo, foi feito a partir de uma intervenção num museu internacional, e enquanto eu o percorria, vestia no corpo redes semelhantes à da galeria. Uma das redes que vesti foi feita coletivamente num projeto em arte e educação que está presente na materialidade da rede atual. A nova rede exhibe as mesmas figuras-matrizes da rede antiga em fotoperformance. A pintura da parede dialoga com essas figuras e permite que os corpos visitantes se encaixem no recorte. Uma chamada pública para participação foi feita durante o período da exposição, oferecendo uma oficina aberta de produção artística com a artista. O resultado foi exposto na galeria como parte do projeto, conforme as imagens a seguir:

Figura 2 - Chamada para colaboração e oficina durante a exposição. Fotoperformances das pessoas participantes: presencial e à distância. Detalhe de uma composição da oficina e exposição dos trabalhos realizados, fazendo parte da exposição ao lado do vídeo. Rio de Janeiro, 2026.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Pela chamada aberta para colaboração³, a rede inclui a performance do público que participa da exposição de maneira criadora. Os/as participantes interagem com a mostra utilizando as suas próprias imagens em performance. Essa prática fundamenta uma rede maior, quando a arte persiste na performance processual como desdobramento de encontro, oferecendo um campo operacional de expressividade que ganha autonomia conceitual como dispositivo. Nessa experiência não existe um corpo pronto que não possa ser transformado na relação com a arte. A arte participativa é experimental e imanente em meio à proposta. Ela descentraliza a produção poética da artista, que se torna apenas uma referência, estimulando a criação a partir de outras imagens e maneiras de fazer. A composição em rede é o foco da pesquisa-criação, acentua um processo híbrido que é sempre singular: “singular no sentido de um acontecimento coletivo” (Manning, 2023, p. 23). E que está sempre em devir, quando “devir é mover-se em direção a algo que ainda não é” (Manning, 2023, p. 22). Por suposto, me intriga o “vir a ser” processual contido nesse projeto.

Eu venho estudando o poder da arte nos seus aspectos de mobilização coletiva, com o objetivo de transformar a experiência relacional por meio da criação. Algumas dessas

³ A chamada aberta para colaboração apresentava instruções para que as pessoas pudessem produzir as suas matrizes e posteriormente, virem a compor com a rede: fotografar-se com roupas pretas, na posição de “bonecas de papel” e uma tarja preta nos olhos. Algumas pessoas participaram à distância enviando suas fotos, outras presenciaram a oficina. Todas as imagens novas fizeram parte da composição que foi instalada na galeria ao lado do vídeo.

experiências são pensadas a partir da pesquisa-criação de dispositivos poéticos e pedagógicos em arte por meio de um desenho expandido; outras pela sensibilização, experimentação e produção de conhecimentos pela experiência da arte, que tenho realizado com professora-pesquisadora quando de passagem por instituições curriculares de ensino e aprendizagem; outras, como artista, através das ações, projetos, exposições, intervenções, performances e oficinas autônomas; e outras, ainda, como pesquisadora acadêmica vinculada a projetos interdisciplinares, desenvolvendo metodologias da arte ligadas ao trabalho social. O aspecto interdisciplinar da performance em rede é um de seus mobilizadores.

Ao fazer uma cartografia desse processo, eu tento uma visualização do que estou chamando de performance em rede. Ela vem acontecendo a partir dos projetos inventivos que ganharam rumos diferenciais pelo movimento do corpo artístico, e dos quais me permitiram criar as narrativas de vínculo que fundamentam as práticas artísticas atuais. Assim como co-relacionam os diferentes territórios institucionais de formação, ensino, aprendizagem e pesquisa que percorri até chegar na elaboração da exposição no território-galeria, permitindo que esses territórios se estetizem como territórios existenciais (Guattari, 2021). Essa estetização acompanha o conceito de rede que está vinculado a uma perspectiva da experiência participativa, e sempre ligada às problemáticas situadas de cada território. Numa concepção do fazer artístico como um processo co-criador, de qualidade descentralizada e migratória (Deorristt, 2025), eu penso na

migração do corpo como movimento e transformação entre linguagens, territórios e coletividades.

Ao fazer uma curva filosófica para apresentar a performance em rede, estou atenta aos seus aspectos de produção e de continuidade; eu as considero pela perseverança do corpo, que é conceito em Spinoza (2009) e pelo pensamento da imanência, onde tudo o que existe opera dentro do próprio fluxo da vida e da experiência, em diálogo com a filosofia de Deleuze e Guattari (1992). A pesquisa-criação passa a ser um índice que move o pensamento da e pela arte em direção às forças imanentes (Manning, 2019b.) e o devir-desenho me permite conceber as diversas maneiras de se investigar as práticas relacionais, quando nas experiências artísticas coletivas. No devir-desenho, o gesto é comum e nos constitui: “o devir-desenho é um dispositivo para esse gesto, de fato, um tipo de experiência social. E, ao observar que nesta tese o desenho nos desenha, o devir-desenho não é o que eu faço. Ele está sempre por vir” (Deorristt, 2025, p. 359).

Com essa introdução eu gostaria de dizer que estou atenta ao desenvolvimento do trabalho docente pela arte e que procuro deixar essa relação de característica metodológica explícita no fazer da arte, compartilhando os seus desdobramentos e expondo os seus efeitos. Foi nesse percurso de trabalhar com diferentes realidades enquanto eu agia e criava experiências de ensino e aprendizagem, que fui transformando a prática artística em uma ferramenta política e social.

3 A REDE PERFORMÁTICA DAS MENINAS EU- GÊNIAS: MATRIZ DE RESISTÊNCIA

A performance em rede se caracteriza pelo trabalho de convívio e de intervenção artística vinculado aos territórios institucionais de passagem dos quais trabalhei. Mais precisamente ligado ao meu percurso como professora, pesquisadora e artista, numa continuidade que estetiza um corpo artístico processual. A rede exibida no centro da galeria faz uma correspondência poética direta com o projeto em arte e educação intitulado “Eu-gênicas”⁴ ocorrido em 2015, durante a minha formação acadêmica docente. Essa correspondência é material, conceitual, poética, mas também temática.

Implicada na produção de acontecimentos relacionais em arte, que inevitavelmente reorientam toda a pesquisa pela intervenção do outro, me deparo com uma situação de violência onde não há escapatória, trabalhando com alunas que sofrem constantes interrupções em seu processo de estudo por causa da violência de gênero, especialmente a que são submetidas diretamente, como a violência sexual (Deorristt, 2025). A violência contra a mulher no Brasil é estrutural e sistemática, intrínseca aos processos históricos de colonização que determinam os valores dos

⁴ Elas fizeram parte de um projeto em arte e educação que aproximava a universidade aos projetos sociais em escolas de periferias, oferecendo a experiência de trabalho e pesquisa para professores em formação e oficinas de contraturno escolar em que se trabalhavam as problemáticas locais em colaboração escolar - PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência) vinculado à CAPES e à Universidade Feevale com o curso de Licenciatura em Artes Visuais, 2015.

corpos das mulheres e produzem a falta de acesso aos seus direitos fundamentais de cuidado. A desigualdade social do patriarcado neoliberal cria um projeto de vulnerabilização complexo para as meninas periféricas. Conforme Butler (2020), vidas são generalizadas aos valores sociais diferentes. As razões para isso são numerosas e incluem racismo, xenofobia, homofobia, transfobia, misoginia e desprezo sistemático pelos pobres e despossuídos (Butler, 2020, p. 40).

O termo violência deriva do latim *vis*, e significa “força” (Magalhães, 2010, p.11), nos fazendo pensar em como a violência se expressa e no que está implicada. Já o termo “violência contra a mulher” é genérico, relativo a situações intra e extrafamiliares de violência, que possam causar sofrimento físico e/ou psicológico, dano físico e/ou sexual na mulher (Magalhães, 2010, p. 26). A expressão “violência de gênero” refere-se à violência perpetrada contra a mulher como resultado das questões de gênero: “que derivam da assimetria histórica das relações de poder entre homens e mulheres, fonte de importantes desigualdades sociais face às quais os homens exercem o seu poder através da violência, muitas vezes ainda de forma socialmente legitimada” (Magalhães, 2010, p. 27). Este trabalho acentua a violência contra a mulher pela “rede” da violência de gênero, atuando diretamente com meninas que são as pessoas concernidas da pesquisa. A instalação no centro da galeria do CMAHO, no formato literal de uma rede, devém de uma experiência performática com meninas marginalizadas, entre 10 e 14 anos, vítimas de violência e em situação de vulnerabilidade, vinculadas a uma escola de periferia da qual trabalhei.

Elas figuram expressivamente as silhuetas de papel com fotoperformances que tem mais de dez anos.

No mosaico de fotografias da época, apresento o nosso trabalho, mostrando como foram feitas as imagens-matrizes que compõe a rede:

Figura 3 - Imagens do trabalho no projeto EU-GÊNIAs com as meninas que performam para a rede coletiva.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Alunas e professoras foram fotografadas performando um projeto que trabalhamos ao longo de um ano; nós nos reuníamos em oficina de contraturno escolar com o objetivo de produzir experiências pela arte através de um estudo de mulheres artistas, estratégia pensada como uma forma de acolhimento, identificação, empoderamento e resistência à violência “velada” que submetia à todas. No dia de nos fotografarmos como mulheres artistas, nós também fizemos as fotos para a “teia da amizade”, projeto de instalação que co-criamos para apresentar no festival de cultura na escola. Esse projeto foi feito com uma liberdade metodológica participativa, a partir de uma convivência proximal entre a comunidade escolar e a universitária. O que tornou possível uma prática de experimentação e de reinvenção para dar

espaço ao poder de agir dessas meninas. Elas vestiram roupas pretas na posição frontal como “bonecas de papel”⁵, em referência a um projeto em andamento, que comecei a desenvolver durante a minha formação em artes visuais.

Protegidas em suas individualidades por uma tarja preta nos olhos, as figuras recortadas são manipuladas paradoxalmente como “bonecas”: os corpos presos a uma trama maior feita por fios soltos são as matrizes para diversas atividades, transfigurando uma performance em continuidade. A estética processual da nossa rede compõe com a subjetividade da violência na sua abstração. Como figuras estéticas (Deleuze; Guattari, 1992), nossas imagens formam um dispositivo em arte crítico e afetivo, transversalizado pelo trabalho social. Com a performance em rede, nos reinterpreto sempre e toda vez de maneira diferente, utilizando as matrizes para outras experiências coletivas em deslocamentos artísticos e conceituais que atravessam os anos.

Em diálogo com as artistas que trabalhamos, como Anette Messenger e Nancy Spero, ambas utilizando imagens-fragmentos em suas obras, observo a importância de um repertório de referências para formar uma rede de resistência contra a violência por meio da arte:

Spero trabalhou com imagens mitológicas e ídolos femininos da história da arte na forma de recortes de figuras femininas e usou a escrita para catalisar seu confronto poético com a violência. Como em *Notes*

⁵ Em referência ao projeto atual “Mulheres de Papel”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OouMoMdj-I&t=21s>. Acesso em: 26 jun. 2026.

in time of women (1979)⁶, um painel que mostrava a resistência das mulheres no movimento histórico por meio de figuras recortadas e escritos datilografados, produzidos na forma de hieróglifos (...) Com a artista Messenger, pensamos em como exibir esse trabalho (...) pensei em utilizar as linhas de nossas vivências para uma proposição sensível que nos unisse e nos expusesse suspensas, como na obra *Mes vœux*⁷ (1989), em que a artista suspende algumas fotografias de partes do corpo feminino e masculino e alguns escritos em formato circular, fragmentando e borrando os gêneros. Quando estive presente no Centro Pompidou em Paris, em 2024, eu presenciei a obra constatando a força desse diálogo (...) um potencial performativo em suas imagens e instalações, assim como nós (Deorristt, 2025, p.415-416).

A performance em rede constrói com uma base epistemológica experiencial as suas maneiras de manifestar um desvio da imagem de violência para configurá-la em novas relações, aproximando outras artistas. O significativo das figuras das meninas recortadas e tecidas em rede é reestruturado toda vez enquanto presença de uma memória coletiva em resistência. Com elas, penso que o mosaico de perdas, o silenciamento da violência, a dor estrutural, o desamparo sistêmico, a precariedade de raízes geográficas, que são algumas das violências que elas herdaram, são reconfiguradas pelo efeito estético e poético do trabalho compartilhado. Nosso

⁶ SPERO, N. *Notes in Time* (1979). MOMA. 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/37539>. Acesso em: 30 jun 2026.

⁷ MESSAGER, A. *Mes vœux* (1989). Centre Pompidou. 2024. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxxkL5>. Acesso em: 30 jun. 2026.

papel como educadoras não era tratar cada caso clinicamente, mas criar um manifesto comum pela arte com colaboração crescente (Deorristt, 2025). A lógica da arte transmuta a lógica da violência pela criação coletiva, ainda que efêmera, mas que cria um amparo de resistência que é histórica. As redes interrelacionam as fotoperformances num inter-meio de multiplicidades, costurando uma transindividualidade coletiva (Manning, 2019b.). E quando transposta em novo contexto de intervenção, as matrizes se reorganizam anonimamente pelo poder de ação social expandido a outros contextos. Essa relação poética da rede é um devir-desenho das subjetividades em convívio. E que por vezes, se expressa centrífuga (redemoinho) e noutras expansiva (explosiva), dependendo das dimensões de percepção e a partir do movimento de quem a observa. Uma reorientação do tema pela arte que estimula a experiência de subjetividades estéticas e relacionais (Manning, 2019b.).

A nova rede instalada no espaço do CMAHO convida os corpos visitantes a percorrê-la, mas esse percurso é apenas uma sugestão das migrações possíveis, pensado para desestabilizar o identitário de uma violência também discursiva. A performance em rede expõe novas experiências de convivência com o problema sem que ele nos despadace por inteiro. E onde acredito poder vazar o contorno fixo identitário “mulher” para afirmar os exercícios relacionais que nos levam ao cuidado coletivo (Bellacasa, 2012).

4 AS IMAGENS QUE EU TRAGO: SUBJETIVIDADE E VIOLÊNCIA EPISTÊMICA

A performance em rede também é feita pela proposição experimental de percurso do corpo visitante na

exposição do CMAHO. A participação ocorre pelo processo de sensibilização que se oferece através de sua estética processual de intervenção. Propõem-se um convite de convívio com as meninas e mulheres transversalizadas pela violência de gênero na trama artística, como condição mesma para o envolvimento com o tema.

Na exposição também procurei propor uma virada para a experiência performática, sabendo que quando o corpo visitante entra na galeria, ele é imediatamente implicado na institucionalização subjetiva de um espaço institucional de arte. Com a presença de Oiticica, propus o desenho de um percurso. Em meio à proposição artística e o encontro diferencial com ela, o corpo é inserido pela intervenção num movimento-movente – movimento para além da posição – como um se fazer sentir (Manning, 2024) pela imanência. Desse modo, sendo direcionado ao fundo da galeria, onde encontra uma videoperformance em *looping* que o convida a estabilizar a sua rota em outro procedimento: uma dobra do “fazer” (transitar, tecer, performar, compor, participar) é subsequente à visualização de um “poder-fazer” (ou percorrer o mundo com o seu novo saber) que é proposto como intervenção improvisada: “o que a improvisação pode fazer é texturizar a técnica para encorporar o seu potencial” (Manning, 2024, p. 66).

Por meio dessa sugestão de roteiro experimental, eu trabalho para produzir uma percepção dos modos de se fazer da arte, com a utilização de mídias e materialidades diversas que são acessíveis. Deixando nítido o processo do qual elas produzem as multidimensionalidades da arte em suportes-territórios provisórios. As matrizes em papel podem migrar

entre uma mídia/matéria e outra, da fotoperformance para a videoperformance ou a performance em rede. E geralmente, todos os recursos da experiência podem ser compartilhados por qualquer pessoa, onde penso tornar visíveis os formatos e virtualidades possíveis da performance (Golberg, 2016). Considero o tema entre condição e produção artística como um duplo desafio que atravessa todos os tempos (Pollock *apud* Ferguson; Olander; Tucker; Fiss, 1990, p. 77), pois trata-se de uma abertura de pensamento que confronta diretamente as limitações que distanciam as pessoas da experiência poética. Criar as condições de sua continuidade estimula a pesquisa-criação numa vitalidade expansiva.

Com relação ao trabalho de envolvimento dos corpos na proposta artística, as proposições estético-políticas (Manning, 2024) da performance em rede alteram as concepções hegemônicas do que um corpo “é” (Manning, 2023) ou do seu “poder” com a arte, pela percepção concreta da potência spinozista em que não sabemos o que um corpo pode (Spinoza, 2009) e tão pouco a arte.

No ano de 2023, durante o período de estágio doutoral na França, realizo uma performance clandestina intitulada “Les Images que j’apporte: Louvre, 01/12/2023” num dos maiores e mais importantes museus de arte do mundo, o Museu do Louvre em Paris. Uma dupla de pesquisadoras em colaboração interdisciplinar faz os registros em vídeo e fotografia da minha caminhada pelo museu. Eu estava vestida com as redes de papel do projeto Eu-gênicas e outra

com desenhos de mulheres artistas⁸. Esse corpo enredado pela performance em rede percorre o grande espaço do museu para levar as meninas [e mulheres] marginais para ver a “Grande Arte”. Experiência que desenha o corpo da performance. As fotografias mostram registros que foram editados em vídeo:

Figura 4: Fotografias da performance “Les Images que j’apporte: Louvre, 01/12/2023” feitas por Patrícia Mara. Musée du Louvre, Paris, 2023. Acervo pessoal.



Fonte: Acervo da autora (2026).

Conforme mostram as fotografias, a proposta é bastante simples, o corpo da performance em rede caminha pelo museu na proposição temática de uma professora que faz uma visita com as suas alunas (as meninas marginalizadas pela violência estrutural e de gênero que não têm acesso à Grande Arte e são levadas ao museu por meio da fotoperformance), ou de uma artista mulher que leva outras mulheres artistas para ver a arte que as exclui sistematicamente e epistemologicamente enquanto autoras e produtoras de saberes (desenhadas na outra rede). A performance literalmente pretende demonstrar

⁸ A rede com desenhos de mulheres artistas faz parte do conjunto de trabalhos do meu TCC – Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Artes Visuais (2012). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/71831>. Acesso em: 30 jun. 2026.

a possibilidade de abertura para um corpo poético através de seu deslocamento; e para que o mundo tal como o reconhecemos integralmente não se configure como um campo semiótico único (Spivak *apud* Ferguson; Olander; Tucker; Fiss, 1990, p. 107), mas antes, como um campo aberto para experiências poéticas das mais diversas, onde persiste a resistência de uma arte em “gesto menor” (Manning, 2019a) pelo seu poder de agir.

Esse movimento de intervenção em “arte menor”, por rotas de subjetividades decoloniais, produz uma perseverança (Spinoza, 2009) em arte contemporânea. O corpo transitório da performance em rede contrasta relacionalmente com uma “arte maior” institucionalizada e legitimada, de alto poder simbólico enquanto narrativa histórica e artística da humanidade. E sublinhamos, de alto poder econômico usurpado enquanto valor material e simbólico, que pode ser revertido em riqueza capital de dominação política (internacional). Em relação a ela, a performance em rede desenha um manifesto artístico “menor” pelo processo comparativo situado numa injustiça epistêmica (Dotson, 2011), devido sua origem geopolítica, sua simplicidade, sua vulnerabilidade e seu poder de agir não reconhecido. A performance em rede traça um diferencial que afirma outras existências que não foram credibilizadas (violentadas) no processo de construção histórica e de conhecimento ocidental, como foi feito com as mulheres [artistas] (Bellacasa, 2012). A simples localização anônima e transeunte da performance em rede afirma a existência de outras narrativas e modos de vida (para a arte, para os corpos, para os territórios). A percepção de resistência relacional em confronto com as extrativistas,

contrasta com as definições do que é a arte e quem deve ter acesso a ela implicadas na nossa construção de subjetividade.

Envolvida diretamente com as problemáticas institucionais da arte, me inquietam as ações processuais nos quais me encontro implicada, mais precisamente relacionadas ao poder de agir das mulheres. Pela videoperformance que apresenta uma caminhada da artista no museu onde persevera uma processualidade artística em rede, pretendo estimular um processo de (re)conhecimento para os/as outros/as ao demonstrar como uma poética é possível de ser vivida e fazer sentido para as nossas próprias experiências sociais (Fricker, 2023). Eu penso na criação de sentido pela persistência da performance em devir-desenho, nos processos de (trans) formação coletiva e não pela manutenção da sua representação hegemônica centralizada. Ao entrarmos no grande Museu do Louvre em devir processual, onde todas as figuras do corpo da performance são mulheres, incluindo o corpo subjetivo da artista, tal como é afirmado, nós percebemos esse corpo estruturalmente em relação ao que se experiencia como monumental e sensibilizamos uma outra relação artística.

5 LEVANDO AS MENINAS MARGINAIS PARA VER A GRANDE ARTE: EM PROCESSO

Essa pesquisa-criação estimula uma resistência da (trans)formação pela arte na perseverança do trabalho processual coletivo com as suas relações de poder agir. Ao percorrer os territórios com a arte, ao mobilizar os corpos pelos encontros de experiência poética, estimula-se uma qualidade experimental e existencial das ações relacionais. É

deslocando os corpos pela experiência sensível da arte que penso uma estratégia do pensar em ato (Manning; Massumi, 2018). A performance em rede traça um desenho poderoso quando uma rede devém pela poética.

REFERÊNCIAS

BELLACASA, M. P. de. **Politiques féministes et construction des savoirs: “Penser nous devons”!** Paris: L’Harmattan, 2012.

BUTLER, Judith. **La force de la non-violence: Une obligation éthico-politique.** Paris: Pluriel, 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DEORRISTT, A. **A poética do devir-desenho como prática investigadora em Educação/ La poétique du devenir-dessin comme pratique de recherche en éducation.** 2025. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025. Cergy Paris Université, Paris, 2025. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/303116> e <https://theses.fr/2025CYUN1392>. Acesso em: 28 jun. 2026.

DEORRISTT, A. **Projeto Da última inocência: repertórios 1, 2, 3, 4 e 5.** 2012. TCC Bacharelado em Artes Visuais. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/71831> >. Acesso em: 28 jun. 2026.

DOTSON, K. Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing. **Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy.** [s. l.], v. 26, n. 2, p. 236-257, 2011. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x> Acesso em: 28 jun. 2026.

FERGUSON, R.; OLANDER, W.; TUCKER, M.; FISS, K. **Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture.**

New York: Massachusetts Institute of Technology and The New Museum of Contemporary Art, 1990.

FRICKER, M. *Injustiça Epistêmica: o poder e a ética do conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2023.

GUATTARI, F. **Lignes de fuite**: pour un autre monde de possibles. Paris: Éditions de l'Aube, 2021.

MAGALHÃES, T. **Violência e abuso**: respostas simples para questões complexas. Coimbra: Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MANNING, E. **A dança da individuação**. São Paulo: GLAC Ed., 2024.

MANNING, E. **Le geste mineur**. Dijon: Les presses du réel, 2019a.

MANNING, E. **Políticas do toque**: sentidos, movimento, soberania. São Paulo: GLAC Ed., 2023.

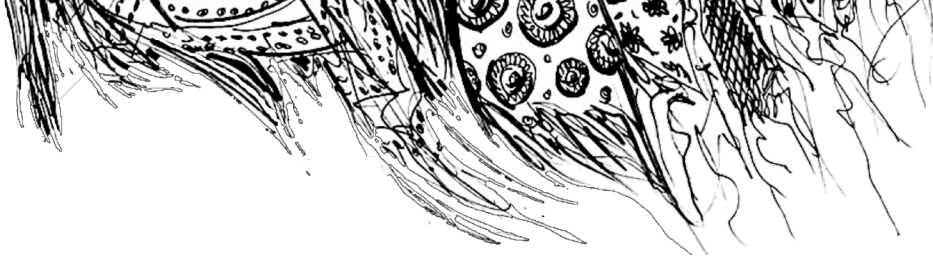
MANNING, E. Propositiones para la Investigación-Creación. **Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos**, V. 6, N. 6. Enero – diciembre de 2019. Bogotá, D.C., Colombia / 79-87, 2019b.

MANNING, E.; MASSUMI, B. **Pensée en acte**: vingt propositions pour la recherche-crédation. Dijon: Les presses du réel, 2018.

MESSAGER, A. **Mes vœux (1989)**. Centre Pompidou. 2024. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxxkL5>. Acesso em: 30 jun. 2026.

SPERO, N. **Notes in Time (1979)**. MOMA. 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/37539>. Acesso em: 30 jun 2026.

SPINOZA, B de. **Ética**. Belo Horizonte: Autentica, 2009.



LITERATURA ANTIPRINCESAS NAS INSURGÊNCIAS CONTRA O PATRIARCADO

Jéssica da Silva Oliveira

Martha Giudice Narvaz

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios dos tempos, os saberes e poderes das mulheres foram lidos como enigma e ameaça: a conexão das mulheres com a natureza, dita diabólica; sua sexualidade, dita excesso. A sociedade patriarcal, diante desses poderes, ora os nega, ora os transforma em maldição - e desse gesto duplo se urde uma velha cisão: de um lado, a mulher aceita, tecida à imagem da Virgem Maria - maternal, santa, assexuada, submissa; do outro, a mulher maldita - bruxa, diaba, feiticeira, sedutora perigosa. Toda mulher que recusou ajoelhar-se foi, através dos séculos, transfigurada em ameaça, caçada e perseguida. Essa lógica não nasceu do acaso: foi fiada pela cultura patriarcal, pela Igreja Católica, pela razão técnico-científica da modernidade e atravessa, como um fio que não se rompe, contos e mitos milenares em tantas culturas, onde o mal, repetidas vezes, veste rosto de mulher (Federici, 2019; Narvaz, 2021; Zordan, 2005).

Chamaram-nos de pecadoras, imundas, profanas por não nos curvamos - desmoralizadas, esquecidas, humilhadas, violadas, queimadas em nome de uma ordem que não nos

coube. Contudo, isso que nos atravessa - intuição que arde, olhos que veem o que outros não veem, capacidade de encarar as faces perversas do real sem nelas nos perdermos - é o fio com que bordamos feitiços contra essa mesma ordem que tenta nos assujeitar (Narvaz; Zordan, 2022). Deusas, bruxas, diabas, fadas, princesas: somos todas forças da natureza - sem essencialismos, mas forças da natureza (Oliveira, 2024a).

Os contos de fadas reunidos e difundidos por autores como os irmãos Grimm (2012) e Perrault (2015) consolidaram essas narrativas que, historicamente, contribuíram para tecer modelos específicos de feminilidade. Nessas histórias, observa-se com frequência a oposição entre personagens femininas jovens, belas, dóceis e passivas, representadas como heroínas, e figuras associadas ao poder, ao conhecimento, à autonomia ou à velhice, frequentemente construídas como vilãs, madrastas ou bruxas. Em narrativas como *Branca de Neve*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel* e *João e Maria*, a recompensa costuma ser destinada à feminilidade considerada adequada, enquanto mulheres que desafiam normas sociais são punidas, silenciadas ou eliminadas (Zipes, 1993; Warner, 1995; Cashdan, 1999). Embora essas representações tenham se transformado ao longo do tempo, elas ainda circulam na cultura (England; Descartes; Collier-Meek, 2011).

No campo da Educação Infantil, a presença recorrente dos contos de fadas nas práticas pedagógicas torna essa discussão ainda mais urgente. Sua circulação precoce no cotidiano infantil ajuda a costurar formas de ser menino e menina antes mesmo que as crianças disponham de ferramentas críticas para desfiar esses padrões. Gênero não é

essência natural, mas construção social que reiteradamente organiza expectativas, comportamentos e afetos (Butler, 1990). A infância, nesse sentido, não é um território neutro: é um espaço intensamente regulado por discursos que definem o que é “coisa de menino” e “coisa de menina”. A literatura infantil, ao narrar mundos possíveis, pode tanto reforçar quanto desestabilizar essas normas. Essa naturalização opera há milênios por meio da ordem patriarcal, discurso normativo que regula modos legítimos de ser mulher e homem, convertendo desigualdades em hierarquias segundo as quais o masculino deve ser agressivo e dominante, enquanto o feminino, passivo, dócil e subordinado (Lerner, 2019; Louro, 2014).

O universo das princesas envolve um circuito cultural de pedagogias culturais e visuais, entrelaçando filmes, brinquedos, vestuário, produtos de consumo, festas temáticas e estratégias de marketing. Assentadas nas narrativas de princesas dos contos clássicos, essas tramas reforçam ideais de masculinidade e feminilidade tal como regulados pelo patriarcado. Iniciativas contemporâneas, como as “Escolas de Princesas” (Lima, 2016), reiteram essas práticas e colaboram para a reprodução de normas de gênero desde as infâncias. Nesse contexto, o imaginário da princesa emerge como uma tecnologia de poder que produz e difunde ideais de feminilidade associados à beleza, ao romance, à domesticidade e à afetividade (Rozario, 2004).

A imagem da princesa - e de seus correlatos, o príncipe e a bruxa - inscrita nesses artefatos culturais é ela própria um dispositivo que forma subjetividades. A cultura visual funciona como pedagogia do olhar, ensinando a reconhecer e

reproduzir normas de gênero e modelos femininos idealizados (Zordan, 2019). O “mundo das princesas” é um território em disputa entre o encanto do entretenimento, os interesses do mercado e a construção de expectativas sociais (Do Rozario, 2004; Orenstein, 2012), daí a necessidade de desfiar essa trama, ponto a ponto, por meio do desprincesamento.

2 DESPRINCESAMENTO: FISSURAS NO IMAGINÁRIO DAS PRINCESAS

Narrativas audiovisuais de princesas tecem imaginários que articulam gênero, poder e identidade, revelando tanto avanços quanto permanências simbólicas. Os filmes das princesas da Disney vêm expressando transformações nos modos de representar a feminilidade - de figuras passivas para personagens mais assertivas - ainda que permeadas por padrões estéticos eurocêntricos idealizados (Dantas, 2024; Oliveira, 2021; Silva, 2024). A literatura infantil contemporânea também tem produzido narrativas que tensionam esses padrões hegemônicos de gênero, raça e sexualidade por meio da literatura antiprincesas - obras infantis contemporâneas que desfiem os tradicionais contos de fadas (Fink, 2015), estratégia pedagógica insurgente frente às estruturas patriarcais que moldam o imaginário social.

O termo *literatura antiprincesas* é tomado da *Coleção Antiprincesas* - criada pela jornalista e escritora argentina Fink (2015), com ilustrações de Pitu Saá. A coleção é formada por narrativas centradas em mulheres reais latino-americanas que transgrediram normas de gênero de suas épocas ao romperem com modelos de feminilidade associados às

princesas, tais como, Frida Kahlo, pintora mexicana, símbolo de autonomia, criação artística e resistência; Violeta Parra, cantora e compositora chilena, referência da cultura popular e da luta social; Juana Azurduy, líder militar boliviana de origem indígena, protagonista das lutas de independência. Com o sucesso editorial, a coleção foi ampliada para a *Coleção Liga das Antiprincesas* (Fink, 2016), incluindo outras mulheres latino-americanas, valorizando ação política, luta coletiva e protagonismo feminino, em vez de beleza e passividade.

O conceito de *desprincesamento* emerge no Chile, a partir das ações do Escritório de Proteção aos Direitos da Infância, com o objetivo de fortalecer a autoestima das meninas e prevenir violências por meio da contestação de modelos tradicionais de feminilidade (Gandolfo; Desimone, 2016). Compreendido como estratégia de resistência e ressignificação das normas de gênero, o desprincesamento enfrenta formas opressivas de subjetivação (Alves; Oliveira, 2017). No Brasil, tais iniciativas têm sido incorporadas por práticas feministas com as infâncias e educação infantil (Smyl; Santos, 2017).

3 TRAMAS DO DESPRINCESAMENTO: PERCURSO METODOLÓGICO

O presente trabalho é um recorte da pesquisa de Mestrado na Linha Artes em Contextos Educacionais, do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs (Oliveira, 2024a). De caráter documental e bibliográfico (Gil, 2008), articulando estudos feministas decoloniais e pós-estruturalistas de

gênero (Butler, 1990; Carneiro, 2011; hooks, 2018a; Louro, 2014; Lugones, 2020), o objetivo da pesquisa foi mapear obras da literatura infantil que pudessem ser lidas na perspectiva da literatura antiprincesas (Fink, 2015/2016). Buscou, com isso, contribuir para tecitura de práticas pedagógicas comprometidas com o empoderamento das meninas e o questionamento das normas patriarcais - heterossexistas e colonialistas - de gênero desde as infâncias. A pesquisa aposta na ideia segundo a qual transformações sociais não se operam apenas no âmbito das macroestruturas, mas sobretudo nas micropolíticas do cotidiano escolar (Foucault, 1999).

O corpus da pesquisa envolveu obras de literatura infantil contemporânea, publicadas no mercado editorial brasileiro entre 2014 e 2023. O levantamento foi realizado entre 2022 e 2024, em livrarias físicas da Região Metropolitana de Porto Alegre e em catálogos digitais, com os descritores “desprincesamento”, “antiprincesas” e “princesas diferentes”. Das 35 obras identificadas, foram selecionadas 23, considerando-se a faixa etária da Educação Infantil, de até seis anos, e a pertinência temática em relação à problematização dos modelos tradicionais das princesas.

A análise contemplou elementos textuais e imagéticos das obras, tomando a imagem também como discurso (Zordan, 2019) que produz saberes e subjetividades (Foucault, 1999). Com Foucault (1999), buscaram-se regularidades, dispersões e contradições nos discursos constituintes das narrativas, investigando que pedagogias de gênero, raça e sexualidade ensinam e fazem circular, analisados a partir dos estudos feministas decoloniais e pós-estruturalistas de

gênero (Butler, 1990; Carneiro, 2011; hooks, 2018a; Louro, 2014; Lugones, 2020). Emergiram daí cinco fios analíticos entrelaçados: (1) princesas transgressoras e o imaginário das bruxas; (2) tensionamento de gênero; (3) sexualidades dissidentes; (4) representatividade étnico-racial; e (5) mulheres reais da história. A seguir, apresentam-se breves considerações acerca das análises das obras que foram organizadas em uma *Desprincesoteca digital*, e-book que reuniu as 23 obras analisadas, com links de acesso e outros materiais a elas associados. A pesquisa e a *Desprincesoteca* estão disponibilizadas na íntegra na página do Repositório Institucional da Uergs (Oliveira, 2024b).

4 FIO 1. PRINCESAS TRANSGRESSORAS E O IMAGINÁRIO DAS BRUXAS

As obras neste fio operam como microinsurreições no campo do imaginário, deslocando os regimes de verdade que, historicamente, definiram o que uma menina pode ser. Em *Princesas em Greve!*, de Linhares (2018), as princesas dos contos clássicos organizam uma greve para reivindicar autonomia sobre seus corpos, afetos e projetos de vida: querem ter o direito de escolher profissões, recusar casamentos, desafiar papéis de gênero e ampliar suas possibilidades de brincadeira e expressão, deslocando a figura da princesa do lugar tradicional de passividade e dependência da figura masculina. Em *Até as princesas soltam pum*, de Brenman (2023), há uma quebra dos padrões discursivos hegemônicos, pois a princesa não é delicada: ela solta até pum! A narrativa desestabiliza o ideal de perfeição imposto às meninas e às

mulheres. Já *A pior princesa do mundo* (Kemp, 2012), que remete ao conto Rapunzel, com cabelos bem trançados, ela aguarda na torre a chegada do príncipe encantado - afinal, foi isso que ela aprendeu nos livros. A princesa (chamada Sue) é resgatada de uma torre por um príncipe metido a herói, mas descobre que ele é um bobo arrogante. Ela então se une a um dragão para escapar do príncipe e viver aventuras por conta própria. A carcereira não é uma bruxa - é a própria lógica do conto de fadas clássico (a princesa à espera do resgate) que está sendo satirizada, e o “vilão” da história é o príncipe, não a bruxa. Dentre outras obras, as narrativas aqui analisadas funcionam como contra-condutas (Foucault, 1999), abrindo fissuras nos dispositivos que teceram a princesa dócil e a bruxa perigosa como figuras pedagógicas do patriarcado. A crítica de Lerner (2019) à fabricação histórica da submissão feminina ecoa aqui: a princesa obediente e a bruxa demonizada são tecnologias de poder que regulam corpos e desejos. Ao reescrever essas figuras, as obras instauram um campo de possibilidades onde a princesa age, escolhe, cria; e a bruxa deixa de ser o avesso monstruoso da feminilidade para tornar-se potência, saber, autonomia. Butler (1990) mostra que gênero é performance reiterada e que, ao performar outras princesas e outras bruxas, as crianças aprendem a deslocar a norma. hooks (2018a) lembra que a imaginação é território de libertação; aqui, ela se torna prática política. As narrativas deste eixo não apenas contam histórias: tecem feitiços contra o patriarcado.

5 FIO 2. TENSIONAMENTO DAS NORMAS DE GÊNERO

Aqui as obras desestabilizam o que Foucault (1999) chamaria de regimes disciplinares do corpo - que moldam gestos, afetos e expectativas de meninas e meninos. A literatura expõe o caráter arbitrário das fronteiras de gênero, revelando-as como construções históricas, fios tecidos pela história, e não como destino. Em *Coisa de menina ou coisa de menino?* (Ferrari, 2018), o livro desfia, página a página, a costura invisível que divide brinquedos, cores e gestos em dois lados opostos do tecido social - e propõe, no lugar da separação, um bordado comum: meninas e meninos tramando juntos o mesmo desenho, livres da tesoura que corta o mundo ao meio. Já *Menino, Menina* (Estrela, 2021) tece sua crítica em versos, como quem borda com agulha leve: entre rimas e ilustrações que recusam marcar corpos como azul ou rosa, o livro sussurra que identidade não é fio único, mas urdidura de tons no espectro de cores possível. Ao evocar figuras reais que já romperam esse tecido rígido - uma craque de futebol, um bailarino -, a obra mostra que gênero, mais que destino, é costura que se pode desmanchar e refazer. Judith Butler (1990) ajuda a compreender esse gesto ao mostrar personagens que recusam performances normativas: as obras evidenciam que gênero é sempre um ato em disputa, um ponto que se pode dar de outro jeito. bell hooks (2018a) insiste que a educação feminista deve ser um espaço de cura e crítica - e é isso que essas histórias fazem ao permitir que meninos chorem, que meninas sejam potentes, que o mundo não se divida em rosa e azul, mas se teça em toda a paleta de possibilidades que a infância merece.

6 FIO 3. SEXUALIDADES DISSIDENTES

As obras deste fio fazem emergir aquilo que o poder tenta silenciar: corpos que não se alinham, afetos que transbordam, identidades que recusam o confinamento da heteronormatividade. Ao apresentar sereios, princesos, meninas-dragão e personagens que transitam entre gêneros e sexualidades dissidentes, as obras desafiam o dispositivo da sexualidade e ampliam o campo do possível. No livro *Princesa Kevin* (Escoffier, 2020), o menino não quer ir à escola fantasiado de cavaleiro ou super-herói, mas sim de princesa. Ele rejeita a ideia de não poder se fantasiar do que deseja. *O pequeno sereio* (Tokitaka, 2023b) apresenta meninos sereios com cabelos cor-de-rosa, e as meninas sereias, caudas azuis. Os personagens transgridem discursos hegemônicos sobre feminino e masculino, dando visibilidade a outros modos de existir. Essas narrativas expõem como a sexualidade é produzida por discursos que classificam, hierarquizam e normalizam (Foucault, 1999), mas tecem mundos onde a diferença não é ameaça, mas potência, e onde a norma de gênero é sempre vulnerável à paródia e à reinvenção (Butler, 1990).

7 FIO 4. REPRESENTATIVIDADE ÉTNICO-RACIAL

No que se refere à representatividade étnico-racial, destacam-se neste fio obras como *Meninas negras* (Costa, 2010), *Meu crespo é de rainha* (hooks, 2018b), *Toinhoinhóis* (Suaiden, 2018) e *Amor de Cabelo* (Cherry, 2020), que promovem a valorização da cultura e das identidades das crianças negras,

com destaque para a estética negra dos cabelos crespos. Em *A Cinderela e o baile dela* (Tokitaka, 2023a), reconfigura-se o conto clássico ao apresentar uma protagonista negra e ao subverter padrões racistas e sexistas: impedida pela madrasta de ir ao baile para executar tarefas domésticas, a personagem não busca o príncipe, mas protagoniza a própria festa, organizada pela fada madrinha em sua casa. Rompem-se também signos tradicionais da feminilidade normativa, como o sapato de cristal e a delicadeza idealizada, já que a personagem permanece descalça e ocupa a cena com autonomia. Movimento semelhante ocorre em *Toinhoinhóins* (Suaiden, 2018), narrativa que remete à Rapunzel, mas desloca o conto clássico ao apresentar uma princesa negra que não é aprisionada por uma bruxa. Nestas obras, meninas negras ocupam o centro da narrativa e confrontam a branquitude normativa e a lógica que define quem pode ser belo, humano e protagonista (Carneiro, 2011).

Já *Infância na Aldeia* (Kambeba, 2023) evidencia saberes indígenas e a diversidade cultural, ampliando as formas de figurar as infâncias para além do imaginário urbano e branco e das narrativas das princesas. As narrativas neste fio descolonizam o olhar: ao reinscreverem corpos racializados como portadores de dignidade, beleza e agência. Deslocam-se aí regimes de visibilidade (Foucault, 1999) do patriarcado racial e a colonialidade que historicamente subalternizaram determinados corpos, como os racializados - negros e indígenas (Lugones, 2020). A representação importa porque molda aquilo que se pode imaginar sobre si; a literatura e as artes visuais constituem-se território de afirmação e cura

simbólica, oferecendo às crianças racializadas o direito de se reconhecerem como centrais na história (hooks, 2018a).

8 FIO 5. MULHERES REAIS DA HISTÓRIA

As narrativas aqui funcionam como arqueologias da memória (Foucault, 1999): escavam camadas de silenciamento para fazer emergir mulheres que foram apagadas dos arquivos oficiais, desestabilizam o cânone e ampliam o campo do visível e do dizível; Lerner (2019) demonstra que a exclusão das mulheres da história é uma tecnologia de poder fundamental do patriarcado. Ao reinscreverem figuras como Marie Curie, Ada Lovelace, Frida Kahlo e Carolina Maria de Jesus, entre outras, os livros escritos por Susie Brooks (2021) e Fink (2015/2016), junto a *101 mulheres incríveis que transformaram a ciência* (Philip, 2020) resgatam e celebram mulheres que fizeram história. São obras breves que narram, de modo acessível, a biografia dessas mulheres inspiradoras; suas realizações, em épocas distintas, são motivo de reconhecimento.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto apresentou a literatura antiprincesas como dispositivo estético e político para intervenção pedagógica no enfrentamento às normas de gênero que atravessam as infâncias. Ao tomar os contos de fadas clássicos e, em especial, as narrativas de princesas como tecnologias culturais, evidenciamos como o patriarcado opera enquanto discurso

normativo que produz regimes de verdade sobre os corpos, distribui lugares de agência e reforça hierarquias - de gênero, raça e sexualidade - naturalizadas no cotidiano escolar e nas práticas familiares. Nesse sentido, a literatura infantil não é neutra: ela participa da fabricação de subjetividades e do governo das condutas, mas também pode ser tomada como fio de disputa, abrindo brechas para outros modos de imaginar e viver o feminino e o masculino desde as infâncias.

A análise do *corpus* permitiu mapear cinco fios entrelaçados, indicando que o desprincesamento se expressa tanto pela paródia e pela desmistificação do ideal de perfeição quanto pela ampliação de repertórios identitários e políticos disponíveis às crianças. Assim, o produto educacional tecido a partir da pesquisa, a *Desprincesoteca digital*, configura-se como dispositivo de curadoria e mediação: um acervo aberto que pode inspirar as escolas - e mesmo as famílias - na seleção de obras, na elaboração de propostas de leitura e na construção de debates que não apenas “incluam” diferenças, mas verdadeiramente as reconhecem e celebrem.

Cabe destacar que desprincesar não é “aniquilar” princesas, mas tensionar o que elas ensinam. Entendemos que a escola pode transformar a leitura literária em prática de crítica, cuidado e criação: uma política do cotidiano capaz de tecer infâncias menos capturadas por injunções patriarcais e mais abertas às diferenças. Antiprincesas devem “passear pelos currículos escolares”, ampliando repertórios culturais e contribuindo para o enfrentamento de discursos estereotipados que ainda moldam as infâncias. Precisamos contar histórias de meninas rebeldes e corajosas - negras, indígenas e dissidentes de gênero -, não só de princesas à

esperado príncipe salvador. Com isso, é possível lançar feitiços a partir dos lugares de professoras-artistas-pesquisadoras-bruxas contra o patriarcado racial, heterossexista e colonialista que ainda secreta seus efeitos entre nós.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. F.; OLIVEIRA, M. R. de L. “Não me chama de princesa”: o mito da fragilidade feminina e o desprincesamento em *As meninas super poderosas*. In: *SEJA - Gênero e Sexualidade no Audiovisual*, 2, 2017, Goiás. *Anais...* Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2017. p. 36-49.

BROOKS, S. **Mulheres que fizeram história**. São Paulo: Usborne, 2021.

BRENNAN, I. **Até as princesas soltam pum**. 19. ed. São Paulo: Brinque-Book, 2023.

BUTLER, J. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CASHDAN, S. **The witch must die: how fairy tales shape our lives**. New York: Basic Books, 1999.

CHERRY, M. A. **Amor de cabelo**. Ilustrações de Vashti Harrison. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2020.

COSTA, M. **Meninas negras**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

DANTAS, N. G. de A. **As transformações nos modos de representação/discursividade sobre feminilidade na linha**

de princesas da Disney. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2024.

ENGLAND, D. E.; DESCARTES, L.; COLLIER-MEEK, M. A. Gender role portrayal and the Disney princesses. **Sex Roles**, v. 64, n. 7-8, p. 555-567, 2011.

ESCOFFIER, M. **Princesa Kevin.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2020.

ESTRELA, J. **Menino, menina.** São Paulo: Pequena Zahar, 2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa.** São Paulo: Elefante, 2019.

FERRARI, P. **Coisa de menina ou coisa de menino?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FINK, N. **Coleção Antiprincesas.** Ilustrações: Pitu Saá. Buenos Aires: Chirimbote, 2015.

FINK, N. **Liga de Antiprincesas 1: el origen.** Ilustrações: Pitu Saá. Buenos Aires: Chirimbote, 2016.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1999.

GANDOLFO, L.; DESIMONE, M. **Sete respostas para entender a Oficina de Desprincesamento.** Lunetas, 2016.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos.** Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018a.

HOOKS, b. **Meu crespo é de rainha**. Ilustrações de Chris Raschka. Tradução de Nina Rizzi. São Paulo: Boitatá, 2018b.

KAMBEBA, M. W. **Infância na aldeia**. Manaus: Jupati Books, 2023.

KEMP, A. **A pior princesa do mundo**. 4. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2012.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, V. São Paulo terá curso de “desprincesamento”. **Crescer**, 10 nov. 2016. Disponível em: <http://revistacrescer.globo.com/Crianças/Comportamento/noticia/2016/11/sao-paulo-tera-curso-de-desprincesamento.html>. Acesso em: 29 jun. 2026.

LINHARES, T. **Princesas em greve!** São Paulo: Cortez, 2018.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista hoje**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

NARVAZ, M. De Lilith à Pombagira: Literatura e arte para decolonizar corpos e mundos. **Literatura em Debate**, v.15, p. 35-46, 2021.

NARVAZ, M. G.; ZORDAN, P. Deusas e diabas: mitos polifacéticos e forças do feminino. In: FELDENS, D. G.; VIEIRA, J. S. M.; CARVALHO, L. de O. (Org.). **Corpo, políticas**

e territorialidades: subjetividades e Diferença. Bauru: Editora Ibero-Americana de Educação, 2022, v. 1, p. 99-122.

OLIVEIRA, J. da S. de. **As antiprincesas na escola: literatura, artes e empoderamento de meninas**. 2024a. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) — Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Unidade Universitária Litoral Norte — Osório, Osório, 2024. Disponível em: URL: <https://repositorio.uergs.edu.br/xmlui/handle/123456789/4132>. Acesso em: 6 jun. 2026.

OLIVEIRA, J. da S. de. **Desprincesoteca digital: o papel da arte e da literatura na promoção de uma educação antixesta e antirracista**. 2024b. Produto educacional (Mestrado Profissional em Educação) — Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Unidade Universitária Litoral Norte — Osório, Osório, 2024. Disponível em: URL: <https://repositorio.uergs.edu.br/xmlui/handle/123456789/3794>. Acesso em: 6 jun. 2026.

OLIVEIRA, L. S. de. **Representações de princesas nos filmes da Disney: uma análise das transformações nos padrões de gênero**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2021.

ORENSTEIN, P. **Cinderella ate my daughter: dispatches from the front lines of the new girlie-girl culture**. New York: Harper, 2012.

PERRAULT, C. **Contos de Perrault**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

PHILIP, C. **101 mulheres incríveis que transformaram a ciência**. Ilustrações de Isabel Muñoz. Tradução de Aline Coelho. São Paulo: Pé da Letra, 2020.

ROZARIO, R. C. do. The princess and the magic kingdom: beyond nostalgia, the function of the Disney princess. **Women's Studies in Communication**, v. 27, n. 1, p. 34-59, 2004.

SILVA, T. C. P. da. **A representação do papel das mulheres nas princesas da Disney**. 2024. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2024.

SMYL, E. B. O.; SANTOS, M. R. Cursos de “desprincesamento”: estratégias feministas de resistência. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, 13, 2017, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2017.

SUAIDEN, F. **Toinhoinhóins**. Rio Grande do Norte: M3 Editora, 2018.

TOKITAKA, J. **A Cinderela e o baile dela**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023a.

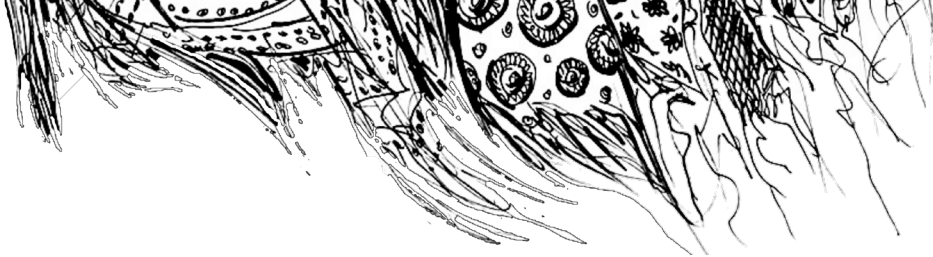
TOKITAKA, J. **O pequeno sereio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023b.

WARNER, M. **From the beast to the blonde**: on fairy tales and their tellers. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

ZIPES, J. **The trials and tribulations of Little Red Riding Hood**. New York: Routledge, 1993.

ZORDAN, P. B. M. B. G. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, 2005.

ZORDAN, P. **Princesas**: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo. Curitiba: CRV, 2019.



O JOGO DA MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: CORPO, ATENÇÃO E APRENDIZAGEM NO ENCONTRO COM MULHERES NA ARTE E NA MODA

Lorena Toniolo
Jessica Zaikowski Apaulaza
Ana Cleia Christovam Hoffman
Vanusca Dalosto Jahno
Denise Blanco Sant'Anna

1 JOGO DA MEMÓRIA MULHERES NA ARTE E NA MODA

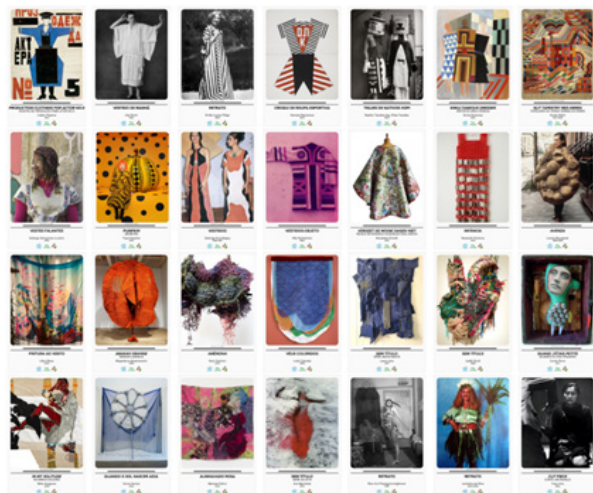
A busca por novas formas de promover a aprendizagem tem se tornado cada vez mais presente no campo educacional, uma vez que as transformações tecnológicas e a diversidade entre os alunos evidenciam a necessidade de estratégias variadas capazes de despertar seu interesse e ampliar as possibilidades de construção do conhecimento. Nesse contexto, os jogos pedagógicos costumam ser valorizados por favorecerem maior envolvimento dos participantes e ampliarem as formas de interação com os conteúdos. Entretanto, sua relevância não se limita ao caráter motivacional ou recreativo.

De acordo com Kishimoto (2011), o jogo, no contexto educativo, constitui uma prática estruturada por regras,

ações e significados, capaz de estabelecer formas específicas de relação entre sujeito, objeto e aprendizagem. Deste modo, o jogo da memória com imagens de mulheres na arte e na moda não deve ser reduzido à memorização de nomes, obras ou trajetórias, mas compreendido como uma atividade que mobiliza atenção, percepção e reconhecimento, deslocando a aprendizagem do plano estritamente didático para uma experiência mais ampla.

Pensando nisso, a professora Ana Cleia Christovam Hoffmann concebeu o jogo da memória *Mulheres na Arte e na Moda* (Figura 1) no âmbito de uma pesquisa vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS). Apresentado pela autora como um disparador ludopedagógico, o jogo foi pensado como ferramenta para propostas didáticas em áreas como artes, moda, design e outros contextos educativos. O material é composto por 104 cartas, correspondentes a 52 artistas mulheres, cujas produções dialogam com a arte têxtil, a moda e a chamada “roupa de artista”, reunindo obras produzidas entre o século XX e a contemporaneidade (Hoffmann, 2025).

Figura 1 - Jogo Mulheres na Arte e na Moda



Fonte: Hoffman (2025)

Além de valorizar artistas historicamente apagadas ou invisibilizadas nos registros tradicionais da história da arte, o jogo contempla uma diversidade de raças e gêneros e evidencia diferentes experimentações visuais e poéticas, como bordado, tapeçaria, pintura, bricolagem e artes vestíveis. Desse modo, sua proposta não se limita à apresentação de nomes e imagens, mas amplia a visibilidade dessas artistas e favorece a criação de diálogos em contextos educativos, especialmente ao estimular reconhecimento, reflexão e aproximação com repertórios que muitas vezes permanecem ausentes do ensino formal.

Para além de seu conteúdo e de sua relevância no campo da representação, o jogo também merece atenção por sua própria dinâmica. Sua potência educativa não se constrói apenas a partir da seleção das artistas e imagens apresentadas, mas também pela forma como o jogador é

convocado a interagir com esse material. Ao exigir observação, comparação, retomada e reconhecimento, o jogo desloca a aprendizagem de uma lógica apenas informativa para uma experiência em que perceber e lembrar tornam-se gestos centrais do processo formativo.

Ao virar cartas, buscar pares, errar, retomar imagens já vistas e reorganizar mentalmente suas aparições, o jogador realiza operações que envolvem comparação visual, concentração e elaboração sensível. O aprendizado, assim, não decorre apenas da exposição a uma informação, mas da inserção do sujeito em uma situação de experiência. Em continuidade à perspectiva apresentada por Hoffmann (2025), sua dinâmica pode ser pensada também como experiência formativa atravessada pelo olhar, pela memória e pelo reconhecimento.

Não obstante, deparar-se com obras de arte e linguagens poéticas que fogem do convencional tende a suscitar questionamentos importantes no processo de aprendizagem. Entre eles, podem surgir discussões sobre a própria legitimidade da arte, algo recorrente em contextos educacionais, especialmente quando os alunos associam a produção artística quase exclusivamente à pintura e à escultura, deixando outras linguagens em segundo plano. Nesse sentido, o contato com imagens diversificadas amplia o repertório visual e contribui para tensionar concepções restritas sobre o que pode ser reconhecido como arte. Ao reunir produções marcadas por diferentes materialidades, técnicas e experimentações, o jogo favorece não apenas o conhecimento sobre artistas e obras, mas também a

problematização de hierarquias estéticas historicamente consolidadas.

Seguindo essa direção, Duarte Jr. (2000) reforça que o desenvolvimento da sensibilidade não se efetiva apenas por meio de discursos teóricos ou da transmissão de informações, mas depende de experiências sensíveis vividas. Sob essa perspectiva, a formação da sensibilidade ganha maior densidade quando vinculada a experiências efetivamente vividas, que não se limitam à contemplação de obras de arte, mas se estendem à relação sensível com o mundo ao redor. O autor afirma:

Não que informações sobre história da arte ou reflexões estéticas devam ser postas de lado como inúteis. Pelo contrário: elas são necessárias e devem fazer parte da educação das novas gerações. Contudo, tais exercícios consistem em trabalhos racionais, no sentido mais estrito do termo, contribuindo, de per se, com muito pouco para um verdadeiro desenvolvimento da sensibilidade, a qual precisa ser estimulada através de experiências sensíveis (que envolvam os cinco sentidos) e não apenas de discursos teóricos (Duarte Jr., 2000, p. 190).

Em diálogo com essa formulação, Le Breton (2016) permite compreender que tal experiência é inseparável do corpo, uma vez que a percepção e a produção de sentido se realizam por meio dos sentidos e da vivência concreta do sujeito. Aplicada ao jogo da memória, essa abordagem evidencia que a aprendizagem não se reduz à assimilação de nomes e imagens, mas se constitui no próprio engajamento perceptivo do jogador diante das cartas, no exercício de observar, distinguir, comparar e recordar.

É nesse ponto que a noção de experiência estética se torna central. Ao lidar com imagens que reaparecem de forma descontínua e exigem reconhecimento, o jogo instaura uma relação sensível com o visível, na qual aprender significa também refinar o olhar e construir familiaridade com repertórios muitas vezes ausentes da cultura escolar ou midiática. Assim, mais do que um recurso de ensino, o jogo pode ser compreendido como um dispositivo formativo capaz de reorganizar atenção, percepção, corpo e memória no processo de aprendizagem.

Diante disso, este artigo busca compreender como o jogo da memória produz uma experiência estética capaz de ampliar a percepção artística do educando, a partir do contato com obras realizadas por mulheres, ao mesmo tempo em que favorece a reflexão sobre visibilidade, reconhecimento e aprendizagem sensível.

Parte-se da hipótese de que, ao trabalhar com imagens de mulheres na arte, o jogo não se limita à transmissão de informações, mas também contribui para a reeducação do olhar e para a ampliação do campo do reconhecimento. Para sustentar essa discussão, recorre-se às contribuições de Duarte Jr. (2000), especialmente no que diz respeito à educação do sensível e ao valor das experiências vividas, de Le Breton (2016), quanto à centralidade do corpo e dos sentidos na relação do sujeito com o mundo, e de Halbwachs (2017), para pensar a memória como construção social e compartilhada.

2 CORPO, SENSIBILIDADE E APRENDIZAGEM

Refletir sobre corpo, sensibilidade e aprendizagem implica adentrar um campo amplo, especialmente quando essas questões se articulam à arte. Em um primeiro momento, pensar o corpo conduz à discussão dos sentidos e, conseqüentemente, da maneira como percebemos o mundo e nos situamos nele. Ao mesmo tempo, o corpo também convoca debates sobre estética e beleza, temas recorrentes no contexto educacional, sobretudo em uma sociedade marcada pelo excesso de imagens e pela circulação constante de padrões visuais nas redes sociais. Nesse cenário, diferenças frequentemente passam a ser percebidas como falhas, reforçando ideais normativos de aparência e valor.

Essa lógica também atravessa a relação de muitos alunos com a arte. A busca por uma suposta perfeição técnica, seja no desenho ou em outras formas de produção, pode limitar a compreensão do fazer artístico e levar jovens a abandonarem práticas criativas antes mesmo de vivenciarem processos de criação mais livres e genuínos. Desse modo, a exigência de perfeição não se manifesta apenas na forma como os sujeitos percebem o próprio corpo, mas também na maneira como reconhecem, legitimam e produzem arte, muitas vezes recusando linguagens, traços e modos de expressão que escapam aos padrões convencionais.

A metodologia desenvolvida no projeto de extensão universitária Moda na escola e suas manifestações culturais, da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS), incluiu a apresentação inicial do jogo de cartas, seguida por uma roda de conversa mediada. Esse formato possibilitou que

estudantes da Escola Municipal de Ensino Fundamental Arnaldo Grin, com idades entre 11 e 16 anos, compartilhassem percepções, levantassem dúvidas e se engajassem afetivamente com a atividade. As interações revelaram a pertinência do jogo da memória Mulheres na Arte e na Moda, não apenas pela diversidade estética das obras apresentadas, mas também pelas diferenças entre as artistas que compõem o material. Durante as testagens realizadas na EMEF Arnaldo Grin, localizada em um bairro periférico de Novo Hamburgo, observou-se que a dinâmica promovia discussões que iam além do simples reconhecimento das imagens, alcançando reflexões sobre corpo, arte e diferença, ampliando assim o potencial formativo da experiência.

Nas oficinas realizadas na escola, o jogo mostrou-se um importante mediador para que os estudantes não apenas formulassem perguntas sobre as obras apresentadas, mas também refletissem sobre suas próprias identidades e sobre as diferenças presentes na turma. Esse movimento pôde ser observado durante a abordagem da artista Sonia Gomes, cuja presença no jogo abriu espaço para discussões envolvendo estética, representação, pertencimento e reconhecimento.

Em sua produção, Sonia Gomes reúne tecidos, roupas, fios, cordas, arames e outros materiais cotidianos para construir esculturas têxteis marcadas por amarrações, torções, costuras e sobreposições. Ao ressignificar materiais usados, frequentemente carregados de histórias e afetos, a artista estabelece relações entre corpo, memória, ancestralidade e território. Seu trabalho também confere centralidade às práticas manuais historicamente vinculadas

ao universo feminino e muitas vezes relegadas a uma posição secundária no campo da arte.

A apresentação da artista por meio do jogo, acompanhada da exibição de um vídeo com outras obras de sua trajetória, provocou manifestações de identificação entre algumas alunas. Em seus comentários, surgiram questões relacionadas à negritude, à valorização das diferentes tonalidades de pele e ao reconhecimento de uma mulher negra ocupando uma posição de protagonismo na arte contemporânea. As discussões também ultrapassaram a dimensão racial, alcançando reflexões sobre o lugar das mulheres na história da arte e sobre a importância de conhecer artistas brasileiras cujas produções expressam experiências, memórias e referências culturais frequentemente pouco representadas no ambiente escolar.

Após essa discussão, os estudantes foram convidados a produzir autorretratos utilizando tecidos de diferentes cores, texturas, estampas e tamanhos. Nas produções, foi possível observar alguns desdobramentos da experiência vivenciada: parte dos estudantes passou a representar a própria aparência com maior atenção às características individuais, valorizando as tonalidades de suas peles, seus cabelos e outros elementos relacionados à sua identidade. Dessa forma, a atividade não se limitou à experimentação técnica com os tecidos, mas possibilitou que os autorretratos se tornassem espaços de elaboração de pertencimentos, reconhecimento das diferenças e afirmação de si.

As experiências observadas durante a atividade permitem compreender que a aprendizagem mobilizada pela arte não ocorreu apenas no plano intelectual, mas

também por meio do corpo, da sensibilidade e da relação dos estudantes com os materiais, com as imagens e com suas próprias identidades. A reflexão de David Le Breton (2016) contribui para deslocar a aprendizagem de uma lógica estritamente cognitiva para uma compreensão mais ampla, na qual o corpo e a experiência sensível ocupam um lugar central. Nessa perspectiva, conhecer não significa apenas processar informações de maneira abstrata, mas relacionar-se com o mundo por meio dos sentidos, da percepção e da presença corporal. O sujeito, portanto, não aprende fora do corpo, mas a partir dele.

Essa compreensão aproxima-se também do conceito de experiência estética. Mais do que o simples contato com uma obra de arte, a experiência estética constitui uma abertura para o mundo, na qual o sujeito, ao se relacionar com objetos, imagens e acontecimentos, produz sentidos e, simultaneamente, transforma a si mesmo. Pereira (2012, p. 191) propõe compreender essa experiência não como algo restrito ao campo artístico, mas como um modo particular de relação com o mundo: “Postulo a ideia da experiência estética como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade”.

A partir dessa perspectiva, a educação estética pode ser entendida como um processo de ampliação da sensibilidade e das formas de perceber, interpretar e atribuir sentido ao mundo. Trata-se de possibilitar que os sujeitos ultrapassem julgamentos imediatos e binários, como bonito e feio, certo e errado ou bom e ruim, abrindo-se à complexidade das experiências, das diferenças e das múltiplas formas de existência. Nesse sentido, o contato com a produção

de Sonia Gomes e a realização dos autorretratos não se limitaram à aprendizagem de conteúdos artísticos ou técnicas de composição, mas constituíram oportunidades de reconhecimento, reflexão e transformação das formas como os estudantes percebiam a si mesmos e aos outros.

3 MEMÓRIA E RECONHECIMENTO: REEDUCANDO O OLHAR SOBRE AS MULHERES NA ARTE E NA MODA

Para além da dimensão perceptiva, o jogo da memória também mobilizou uma elaboração simbólica que pode ser compreendida à luz de Maurice Halbwachs (2017). Para o autor, a memória não constitui apenas uma faculdade individual, encerrada no interior da consciência, mas um processo atravessado pelos quadros sociais da memória. Lembramos a partir das relações que estabelecemos, das referências coletivas que compartilhamos e das linguagens e formas de reconhecimento construídas socialmente. Essa dimensão coletiva da memória é apresentada por Halbwachs (2017, p. 39) ao afirmar:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum.

A ideia de uma “base comum” permite compreender que aquilo que uma sociedade recorda não é neutro.

As memórias coletivas são constituídas por processos de seleção, repetição, reconhecimento e também de apagamento. Determinados nomes, imagens e produções são continuamente apresentados e, por isso, tornam-se familiares e legitimados, enquanto outros permanecem ausentes ou ocupam posições secundárias.

No campo da arte, essa dinâmica pode ser percebida na presença predominante de artistas homens nos livros, museus, aulas e narrativas tradicionalmente reconhecidas como oficiais. A repetição dessas referências contribuiu para consolidá-las na memória cultural, enquanto a produção artística de muitas mulheres foi invisibilizada, desvalorizada ou apresentada como uma exceção dentro da história da arte.

Ao apresentar obras e trajetórias de mulheres artistas, o jogo atuou na ampliação das referências disponíveis aos estudantes. A repetição própria do jogo contribuiu para tornar essas artistas mais familiares, reconhecíveis e presentes no repertório do grupo. Desse modo, o jogo participou da construção de outras possibilidades de memória, nas quais as mulheres deixaram de aparecer apenas como figuras excepcionais e passaram a ser reconhecidas como protagonistas da produção artística. Não se tratava somente de memorizar seus nomes, mas de inseri-los em um conjunto de referências compartilhadas pelos estudantes.

As falas produzidas durante as partidas também assumiram um papel importante nesse processo. Ao comentar as obras, formularem perguntas e compartilharem interpretações, os estudantes construíram sentidos coletivamente e inseriram essas artistas em uma experiência comum. A memória deixou, assim, de representar apenas a

capacidade individual de recordar uma carta, uma imagem ou um nome, passando a envolver a circulação de narrativas, conhecimentos e formas de reconhecimento entre os participantes.

Nesse sentido, trabalhar com mulheres artistas no ambiente escolar pode contribuir para tensionar os apagamentos presentes na história da arte e ampliar as formas de reconhecimento de suas produções. O jogo não modifica, isoladamente, a memória coletiva de uma sociedade, mas cria uma situação pedagógica na qual outras referências podem ser conhecidas, repetidas, discutidas, compartilhadas e incorporadas.

Ao dar visibilidade a essas trajetórias, a atividade contribuiu para a formação de uma memória cultural mais plural e para a reeducação do olhar dos estudantes. Reeducar o olhar, nesse contexto, significou aprender a reconhecer também as produções e experiências historicamente colocadas à margem, compreendendo as mulheres não como presenças secundárias, mas como participantes fundamentais da construção da arte e da cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender de que maneira o jogo da memória *Mulheres na Arte e na Moda* pode contribuir para a ampliação do repertório artístico dos estudantes e para a construção de outras formas de olhar, reconhecer e atribuir valor à produção de mulheres artistas. Mais do que um recurso lúdico, o jogo foi pensado como uma ferramenta

pedagógica capaz de articular memória, experiência estética, produção de conhecimento e reflexão crítica sobre a história da arte.

Ao reunir artistas de diferentes períodos, contextos e linguagens, o jogo possibilitou apresentar a arte como um campo amplo, heterogêneo e em constante transformação. Pintura, escultura, fotografia, performance, práticas têxteis, moda e outras formas de criação apareceram não como categorias isoladas ou hierarquizadas, mas como diferentes modos de produzir imagens, sentidos e relações com o mundo. Essa diversidade contribuiu para desfazer uma concepção restrita de arte, frequentemente associada apenas à pintura tradicional, aos museus ou a determinados artistas já consagrados.

A presença de artistas contemporâneas ao lado de mulheres que marcaram outros períodos históricos também permitiu evidenciar que a participação feminina na arte não é recente, ocasional ou periférica. Mulheres sempre produziram, experimentaram linguagens, construíram trajetórias e participaram ativamente da cultura. No entanto, muitas de suas obras e contribuições permaneceram pouco conhecidas em razão de processos históricos de invisibilização e de critérios de legitimação que privilegiaram, durante muito tempo, artistas homens, europeus e brancos.

Nesse sentido, o jogo contribuiu para descentralizar uma ideia ainda recorrente de que a arte considerada relevante ou de maior qualidade é produzida fora do Brasil ou pertence exclusivamente a tradições europeias. A inclusão de artistas brasileiras possibilitou aproximar os estudantes de produções relacionadas a diferentes territórios, identidades,

materiais e experiências culturais. Essa aproximação favoreceu o reconhecimento da arte brasileira não como uma produção secundária, mas como um campo diverso, complexo e fundamental para a compreensão da própria cultura.

As conversas surgidas durante as partidas ampliaram ainda mais essa experiência. Os estudantes formularam perguntas, expressaram impressões, relacionaram obras a suas vivências e refletiram sobre temas como identidade, representação, gênero, raça e pertencimento. Desse modo, o jogo não apresentou respostas fechadas sobre as obras, mas criou condições para que diferentes interpretações fossem produzidas coletivamente.

A aproximação entre arte e moda também contribuiu para desmistificar ambos os campos. A moda pôde ser compreendida para além do consumo ou da aparência, sendo reconhecida como uma linguagem relacionada ao corpo, à identidade, à cultura e às formas de expressão de diferentes grupos sociais. Da mesma maneira, a arte deixou de ser apresentada como algo distante, inacessível ou reservado a especialistas, passando a ser percebida como uma prática presente em diferentes materiais, gestos, espaços e experiências cotidianas.

As práticas têxteis, por exemplo, permitiram problematizar as divisões tradicionais entre arte, moda, artesanato e trabalho manual. Técnicas e materiais historicamente associados às mulheres, como tecidos, costuras, amarrações, bordados e sobreposições, puderam ser observados como procedimentos artísticos dotados de força estética, simbólica e política. Essa discussão contribuiu

para questionar hierarquias que, durante muito tempo, atribuíram menor valor a determinadas formas de criação por estarem relacionadas ao universo feminino ou doméstico.

É necessário reconhecer, entretanto, que uma atividade isolada não é suficiente para superar os apagamentos e desigualdades presentes na história da arte. A contribuição do jogo encontra-se na abertura de um processo: apresentar referências, produzir perguntas, estimular o reconhecimento e criar oportunidades para que outras narrativas circulem no ambiente escolar. Para que esse movimento se fortaleça, a presença de mulheres artistas, especialmente brasileiras, negras, indígenas e pertencentes a diferentes contextos sociais, precisa integrar de forma contínua os currículos e as práticas de ensino.

Conclui-se, portanto, que o jogo *Mulheres na Arte e na Moda* pode atuar como uma ferramenta de mediação estética e de ampliação cultural. Ao articular diferentes períodos, linguagens e trajetórias, ele contribui para tornar a arte mais próxima, plural e acessível. Ao mesmo tempo, questiona concepções naturalizadas sobre quem produz arte, quais produções recebem reconhecimento e quais referências são preservadas na memória coletiva.

Mais do que ensinar nomes ou identificar obras, o jogo possibilita reconhecer mulheres como produtoras de conhecimento, cultura e história. Reeducar o olhar, nesse contexto, significa ampliar o que pode ser visto, valorizado e lembrado, compreendendo que a arte não pertence a um único país, gênero, período ou linguagem. Ela é construída por múltiplas experiências, e tornar essa multiplicidade visível também constitui uma tarefa da educação.

REFERÊNCIAS

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2017.

HOFFMAN, A. C. C. Jogo da memória “Mulheres na Arte e na Moda”: Cultura Visual, criatividade e alteridade na escola. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 1–20, 2025. DOI: 10.5965/25944630922025e6976. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/26976>. Acesso em: 03 jun. 2026.

KISHIMOTO, T. M. (org.). **Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LE BRETON, D. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

PEREIRA, M. V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Proposições**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 183-195, jan./abr. 2012.



SOBRE AS AUTORAS

Aline da Rosa Deorristt

Doutora em Educação e Sciences de l'Éducation et de la Formation (PPGEDU/UFRGS e ÉMA/Cergy Paris Université). Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGAV/UERJ), atua como professora substituta de Artes Visuais na graduação da mesma universidade no Departamento de Linguagens Artísticas.

Ana Carolina Acom

Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Mestre em Educação na linha de pesquisa em Filosofias da Diferença (UFRGS), Graduada em Filosofia pela UFRGS. Especialista em Moda, Criatividade e Inovação (SENAC/RS) e em Ensino, História e América Latina (EHAL/UNILA). Atualmente é docente nas disciplinas de Filosofia na UNIOESTE/Campus Foz do Iguaçu.

Ana Cleia Christovam Hoffman

Inventora de um pensar cartográfico na moda, por meio das roupas e das imagens. É doutora e mestra em Educação (UFRGS), especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS), além de bacharela em Design de Moda (Universidade Feevale). É professora adjunta e pesquisadora da Universidade Feevale, atuando no programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e no curso de graduação em Moda. Atualmente, é pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (CEART) da Udesc/SC (Bolsa PROEPD) e graduanda em Teatro (UFRGS). Como pesquisadora, Ana está vinculada aos grupos de pesquisa Linguagens e Manifestações

Culturais (Universidade Feevale) e possui interlocução com os grupos de pesquisa Escritoleturas, Artistagens e Variações (FACED/UFRGS), grupo Gênero e Diversidades (UERGS/CNPq). Atua em projetos junto à comunidade, através do Nutal/UFRGS - Núcleo Transdisciplinar Arte e Loucura, propondo atividades na Oficina de Criatividade no Hospital Psiquiátrico São Pedro e atua como instrutora de Yoga na Penitenciária Feminina de Porto Alegre - Madre Pelletier, através da Organização Internacional Ananda Marga, de Porto Alegre. É membro da comissão de Ciências e Pesquisa da Organização Internacional de Folclore e Artes Populares (IOV Brasil), bem como professora na Pós-graduação Lato Sensu em Folclore e Artes Populares da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ). É performer, produtora de moda, figurinista.

Ana Maria Noguera Duran

Es investigadora interdisciplinaria y Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellow (Horizonte Europa) en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), España. Es doctora y magíster en Educación por la UFRGS (Brasil), con formación en Estudios Culturales, y licenciada en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Se desempeña como investigadora principal del proyecto INDIWOMINT – Indigenous Women Interconnecting Knowledge en el grupo Género y TIC (UOC). Su trabajo articula feminismos, humanidades ambientales y perspectivas situadas en diálogo con mujeres indígenas de Abya Yala. Integra también los grupos GENDIS (UERGS/CNPq) y NECCSO (UFRGS), y cuenta con experiencia docente y formativa en Brasil y Colombia.

Anna Amélia de Faria

Pesquisadora de pós-doutoramento no Instituto de Artes da UFRGS. Realizou pesquisa de pós-doutorado em Artes Visuais no PPG em Artes da UnB. Doutora em Letras e Linguística, na UFBA. Mestre em Comunicação na UnB. Graduada em Psicologia. Pesquisadora independente e psicanalista.

Beatriz Silveira Monteiro

Graduanda do curso de licenciatura em História na Universidade do Estado de Santa Catarina e bolsista de Iniciação Científica no Laboratório de Moda, Artes, Ensino e Sociedade (LabMaes).

Carla Rosângela Jacinto

Graduada em Letras e Mestra em Educação pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs) e atua como professora do Núcleo Estadual de Educação de Jovens e Adultos na Penitenciária Modulada de Osório/RS. Integra o Grupo de Pesquisa CNPq Gênero e Diversidades.

Daniela Pinheiro Machado Kern

Professora titular do PPGAV e do Bacharelado em História da Arte da UFRGS. Tem mestrado e doutorado em Letras pela PUCRS e pós-doutorado em Artes Visuais pela UFRGS. É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte e Historiografia e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Débora Balzan Fleck

Artista visual, pesquisadora, doutoranda da Linha de Pesquisa Escrita Leituras, Artistas Agens, Variações (PPGEdu/UFRGS), Mestre e Especialista em Pedagogia da Arte (PPGEdu/UFRGS), graduada e licenciada em Artes Visuais (IA/UFRGS), integra o grupo de pesquisa ARCOE – Arte, Corpo, EnSigno (CNPq).

Eliane da Rosa

Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale e Graduada em Moda pela mesma Universidade. Graduada em Direito pela Unisinos.

Fabília dos Santos Figueiró

Professora e pesquisadora nas áreas de Moda, Design e Comunicação. Doutora em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), é mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Possui especialização em Inovação e Tecnologia em Design de Estampas pela Faculdade SENAI CETIQT e em Projetos Editoriais Impressos e Multimídia pelo Centro Universitário UNA. É bacharel em Moda pelo Centro Universitário UNA e em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Geraldine Regino Castro

Mestranda no Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGIELA/UNILA), com pesquisa em práticas de literacidade de estudantes indígenas. Possui graduação em Lingüística - Universidad Nacional de Colombia – Bogotá. Atua nas artes e no ensino de espanhol com abordagem intercultural e socioconstrutivista.

Graziele Ramos Schweig

Professora na Faculdade de Educação da UFMG e pós-doutoranda na UFRGS. Fez licenciatura e bacharelado em Ciências Sociais, mestrado e doutorado em Antropologia Social pela UFRGS. Pesquisa formação docente, etnografia e/na educação, filosofias da diferença, processos de criação.

Jamilie Santos de Souza

Mestra em Psicologia Social pela PUCSP, graduada em Moda pela FASM e graduanda em Antropologia pela UNB. Consultora de Diversidade e Inclusão, e pesquisadora vinculada ao Núcleo Inanna de Pesquisa (PUCSP). Co-coordena o Grupo de Estudos Às Avestas: Moda, Gênero, Sexualidades e Decolonialidades, e faz parte da Rede Brasileira de Pesquisadores sobre Bissexualidade e Monodissidência (REBIM).

Jessica Zaikowski Apaulaza

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais e bacharela em Moda pela Universidade Feevale. Cosplayer e figurinista.

Jéssica da Silva Oliveira

Licenciada em Pedagogia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Especialista em Práticas Educativas pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense Campus Sapucaia do Sul (IFSUL), Mestra em Educação pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Atualmente é professora de Educação Infantil e supervisora escolar na EMEI Sonho, no município de São Leopoldo/RS.

Júlia Andrade Soares

Designer formada pela Universidade Feevale. Desde criança, o esporte esteve presente em sua vida e, durante sua formação, percebeu que esse universo poderia se conectar ao design e se tornar parte de seu propósito. Em sua trajetória acadêmica, buscou pesquisar sobre a experiência feminina, a representatividade e a atuação de mulheres designers na criação de produtos esportivos. Vê o design como uma ferramenta transformadora e de expressão, capaz

de questionar padrões e integrar suas vivências pessoais em soluções criativas.

Larissa Albuquerque

Doutora em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), é Professora Associada do quadro permanente do curso de Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atua principalmente nas áreas de Design de Produto, Gênero e Design e Expressão Gráfica Geral. É líder do Grupo de Pesquisas Design, Gênero e Sustentabilidade (DeGS) e Tutora do PET Design UFAM.

Lauren Carús Arrusul

Professora Doutora com atuação nos cursos de Design da PUC-RS e da Universidade Feevale, onde também leciona e pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Indústria Criativa. Graduada em Design pela Universidade Franciscana (UFN), direcionou sua formação inicial aos estudos de Design Emocional. Atualmente, cursa seu segundo doutorado em Design, investigando os fatores emocionais e psicológicos no desenvolvimento de produtos. Sua trajetória acadêmica e docente conecta os campos de Design e Moda, aproximando-se dos estudos de gênero por meio da articulação e acompanhamento de coletivos feministas.

Lorena Toniolo

Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais e licenciada em Artes Visuais na Universidade Feevale. Artista visual e arte-educadora.

Mara Rúbia Sant'Anna

Professora titular da Udesc, doutora em História (UFRGS, 2005), pós-doutorado em Artes Visuais (UFRJ, 2017) e pós-doutorado em História (Université de Strasbourg, 2011), coordenadora do LabMAES, membro permanente do PPGAV (Udesc). Autora de diversos livros e artigos.

Martha Giudice Narvaz

Doutora em Psicologia, com pós-doutoramento em Educação (UFRGS), professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (PPGED/Uergs) e líder do Grupo de Pesquisa CNPq Gênero e Diversidades. Participa também do Grupo de Pesquisa CNPq Corpo, Arte, (En)Signo, liderado pela professora Paola Zordan (UFRGS).

Muriel Rodrigues de Freitas

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e mestre em Ensino de História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como professora e pesquisadora nas áreas de Ensino de História, história das mulheres, gênero, saúde mental e cultura audiovisual. Desenvolve pesquisas sobre as relações entre educação, memória, representações da monstruosidade, feminismos e instituições psiquiátricas. É autora de produções acadêmicas e audiovisuais voltadas à divulgação científica e à formação docente.

Natalia Rosa Epaminondas

Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Mestra em Design pela UAM, Pós-Graduada em Moda e Criação pela FASM. Bacharela em Design de Moda pelo Centro

Universitário SENAC. Professora EBTT no IFSULDEMINAS - Campus Passos, vinculada ao NEGES - Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero, Educação e Sexualidade. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa em História e Cultura de Moda (UFJF) e ao Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL) da UFMG. Co-coordena o Grupo de Estudos Às Avestas: Moda, Gênero, Sexualidades e Decolonialidades. É Diretora Administrativa do Arquivo Lésbico Brasileiro (ALB).

Paola Zordan

Artista visual, professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do grupo de pesquisa ARCOE, Arte, Corpo e EnSigno (CNPq). Bacharel em Artes Plásticas, Licenciada em Educação Artística, Doutora e Mestre em Educação pela UFRGS, membro da Rede de Pesquisa Escrileituras.

Patrícia Spindler

Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (RS); Mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Psicóloga na Prefeitura Municipal de Novo Hamburgo.

Vanusca Dalosto Jahno

Doutora em Medicina e Ciências da Saúde (PUCRS), Mestra em Engenharia de Materiais (UFRGS). Professora e pesquisadora dos cursos das Engenharias e dos PPG em Qualidade Ambiental, PPG em Tecnologia de Materiais e Processos Industriais e do PPG em Administração da Universidade Feevale.

Yasmin D'Avila

Professora de História e Filosofia na Educação Básica, doutoranda em Ensino de História (ProfHistória) com bolsa CAPES na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisadora dos estudos críticos à colonialidade, história das mulheres, representações da monstrosidade, Ensino de História e movimento punk no Brasil.

*costuras
insurgentes
contra o patriarado*

Moda
Artes
Design



ISBN

978-65-86341-44-7