



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)

MARIA TEREZA GOMES DA SILVA

*Café Bordado:
saberes tradicionais na busca
por poéticas compartilhadas*

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Maria Tereza Gomes da Silva

3. Título do trabalho

Café Bordado: saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 16/07/2024, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Tereza Gomes Da Silva, Discente**, em 16/07/2024, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4671177** e o código CRC **1AA8D823**.

MARIA TEREZA GOMES DA SILVA

*Café Bordado:
saberes tradicionais na busca
por poéticas compartilhadas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais (FCS), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Espaços, materialidades e teatralidades.

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Coorientadora: Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães.

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Maria Tereza Gomes da
Café Bordado: [manuscrito] : saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas. / Maria Tereza Gomes da Silva. - 2024.
257 f.

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva; coorientadora Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2024.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Saberes tradicionais. 2. Bordados. 3. Poéticas compartilhadas.
I. Silva, Renata de Lima, orient. II Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Tese de Maria Tereza Gomes da Silva que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos doze dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas e trinta minutos, no auditório da Faculdade de Artes Visuais, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: Café Bordado: saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Nayara Joyse Silva Monteles (IFG - Campus Uruaçu), membro titular externo; Professora Doutora Eliane Maria Chaud (UFG), membro titular externo; Professora Doutora Vanessa Helena Santana Dalla Dea (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Rodrigo Graboski Fratti (UFCAT), membro titular externo, e da coordenadora Leda Maria de Barros Guimarães (UFG). Após a arguição da candidata, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professor do Magistério Superior**, em 29/07/2024, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nayara Joyse Silva Monteles, Usuário Externo**, em 29/07/2024, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2024, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 30/07/2024, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Helena Santana Dalla Dea, Professor do Magistério Superior**, em 30/07/2024, às 13:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Graboski Fratti, Usuário Externo**, em 31/07/2024, às 09:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4701788** e o código CRC **AB6DC439**.

AGRADECIMENTOS

“O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”

Guimarães Rosa

... E sigo em gratidão..... agradeço aos Mestres e Mestras da vida... que cruzam diariamente meus caminhos... força vital ...

Agradeço e peço licença a ancestralidade do povo Kalunga na pessoa de Sr. Adão, mestre raizeiro que autorizou minha entrada nos saberes de cura e permitiu continuar trilhando os caminhos dos saberes tradicionais.

Agradeço aos ensinamentos e as mestras e estudantes bordadeiras, Romana dos Santos Rosa, pela ancoragem, companheirismo e por seguir comigo de volta ao quilombo.

Maísa Pacheco, por me acolher junto a si e aos seus bordados e por abrir picadas e semear flores.

Nelcina dos Santos Rosa, pelas respostas rápidas e pelas ensinanças.

Adelice que me conduz pelos Vãos do cerrado e me faz olhar sementes aladas.

Marta Kalunga que me inspira pela alegria e a força de seu abraço.

Branca pelas reflexões e desprendimento para renovações.

Maria pela abertura e acolhimento, e por espalhar aromas verdes de chá.

Fabíola, pela determinação em girar a roda do tempo.

Lissian pelo olhar que enxerga miudezas e revela belezas.

Ao meu companheiro Sérgio Soares Simôa, mestre de todas as horas de todas as trilhas, cachoeiras e remansos. Por todos esses anos que caminhamos juntos, sonhamos e realizamos arte, vida e amor. E pela participação compartilhada na formatação e design deste trabalho.

À minha orientadora, professora Renata de Lima Silva, mestra de muitos ensinamentos para além das orientações, pela sua dedicação, força, carinho, paciência e principalmente por não desistir de mim.

À minha coorientadora, professora Leda Maria de Barros Guimarães, pela eterna paciência, apoio e por acreditar em mim.

Mais uma vez, agradeço minha ancestralidade, aos meus pais, Manoel Gomes da Silva, mestre fotógrafo, com quem aprendi, além de fotografar, a força do trabalho e do ideal de ter asas e poder voar.

Minha mãe Elza Dias da Silva, mestra costureira, bordadeira com quem aprendi a fazer roupinhas das bonecas bordadas, cozinhar e pensar sobre a vida para muito além da fisicalidade. Minha avó Ana Ataíde Dias, com quem aprendi sobre as plantas, transplantar mudas e fazer jardins itinerantes, a contar causos e histórias de Malazarte, lobisomens e mulas sem cabeças.

Meu avô Manoel Ataíde, mestre fazedor de buquês de flores de cana para alegria e degustação da meninada, e com quem aprendi a comer pimentas malaguetas.

Aos meus familiares, pelo apoio e paciência neste período de ausências.

Às artistas que participaram da Ação Semeando bordados.

Aos amigos, José Nivaldo e Luiz Gonzaga Scortecci de Paula, mestres de sublimes ensinamentos sobre as vidas.

Ana Aparecida pelas conversas amigas e por segurar o fio que nos mantém unidas mesmo na distância.

Getúlia, Lucilene, Luzia, Wanda, Dainda, Ester, lideranças Kalunga.


Sr. Zé Petrinho, Simão e Sr. Eugênio, mestres raizeiros, ensinamentos atemporais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG pela dedicação.

E aos colegas da Faculdade de Artes Visuais; da DAC/CETT; e da PROEC/ CCUFG pelo apoio neste período de doutorado.

Aos professores da Banca Examinadora pelas importantes colaborações.

Gratidão.



*“Coisas, sonhos impossíveis? Será?
Talvez! mas não custa nada sonhar,
é sonhando que se realizam coisas impossíveis,
que hoje se tornam/tornarão possíveis”.*

Vercilene Francisco Dias

RESUMO

A presente tese de doutorado é resultado da investigação sobre os processos de produção artística em que a materialidade da obra é a própria ação vivida em uma experiência compartilhada, em que se propõe um deslocamento da ideia de autoria individual para uma coletividade. Mais especificamente, abordam-se as experiências vivenciadas na comunidade Kalunga, dos municípios de Teresina e Cavalcante, do estado de Goiás, e também a interlocução com mulheres bordadeiras, tanto do quilombo como de outras localidades do centro-oeste. Para a realização deste estudo, toma-se como base uma trajetória de pesquisa e envolvimento com as artes plásticas, que perpassa a atuação docente e a prática artística, a memória das experiências no quilombo e, por fim, o contato com as bordadeiras, que se refere tanto ao acompanhamento de suas rotinas de trabalho, à escuta de suas narrativas quanto também a uma experiência criativa compartilhada.

Palavras-chave: Saberes tradicionais, bordados, poéticas compartilhadas.

RESUMEN

La presente tesis doctoral es el resultado de la investigación sobre los procesos de producción artística en los que la materialidad de la obra es la propia acción vivida en una experiencia compartida, en la que se propone un desplazamiento de la idea de autoría individual hacia una colectividad. Más específicamente, se abordan las experiencias vividas en la comunidad Kalunga, de los municipios de Teresina y Cavalcante, en el estado de Goiás, y también la interlocución con mujeres bordadoras, tanto del quilombo como de otras localidades del centro-oeste. Para la realización de este estudio, se toma como base una trayectoria de investigación y participación con las artes plásticas, que abarca la actuación docente y la práctica artística, la memoria de las experiencias en el quilombo y, finalmente, el contacto con las bordadoras, que se refiere tanto al seguimiento de sus rutinas de trabajo, a la escucha de sus narrativas como también a una experiencia creativa compartida.

Palabras clave: Saberes tradicionales, bordados, poéticas compartidas.

ABSTRACT

The present doctoral thesis is the result of an investigation into the processes of artistic production in which the materiality of the work is the action itself lived in a shared experience, proposing a shift from the idea of individual authorship to collectivity. More specifically, it addresses the experiences lived in the Kalunga community, in the municipalities of Teresina and Cavalcante, in the state of Goiás, as well as the dialogue with female embroiderers from both the quilombo and other localities in the Midwest. For this study, the basis is a research trajectory and involvement with visual arts, which encompasses teaching practice and artistic practice, the memory of experiences in the quilombo, and finally, the contact with the embroiderers, which involves following their work routines, listening to their narratives, and engaging in a shared creative experience.

Keywords: Traditional knowledge, embroidery, shared poetics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Vivência coletiva com grupo de artesãs e artesãos. Fonte: Elaboração própria, 2023.	33
Imagem 2 - Estrada em São Jorge na Chapada dos Veadeiros, Goiás. Fonte: Dong Ho Y, 2009.	35
Imagem 3 - Gravura. Água-forte. Fazenda 1, 1981. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	38
Imagem 4 - Gravura. Água-tinta. O guarda-chuva, 1981. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	39
Imagem 5 - Gravura. Água-tinta, água-forte e ponta-seca. O aquário, 1983. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	40
Imagem 6 - Gravura. Série “Mulheres”, 1986. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	42
Imagem 7 - Gravura. “Margem esquerda”, 1988. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	43
Imagem 8 - Gravura. Pássaros, 1988. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	46
Imagem 9 - Gravura. Abstrações, 2004. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	48
Imagem 10 - Paisagem do Quilombo Kalunga. Fonte: Elaboração própria, 2023.	54
Imagem 11 - Detalhe da planta Sucupira preta. Fonte: Elaboração própria, 2023.	56
Imagem 12 - Sítio Histórico Kalunga. Fonte: Sérgio Soares, 2018.	63
Imagem 13 - Aquarelas, 2019. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	70
Imagem 14 - Bordados das plantas medicinais, 2017. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	72
Imagem 15 - Aquarela sobre papel. Céu do Quilombo, 2017. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	73
Imagem 16 - Caderno de campo, 2017, escritos, desenhos e flores. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	74
Imagem 17 - Inventário, 2017. Gravura sobre papel. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.	75

Imagem 18 - Aquarela recortada sobre papel. Inventário, 2017. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	76
Imagem 19 - Mesinhas, 2017. Vidros, porcelanas, aquarelas e plantas. Maria Tereza Gomes. Fonte: Sérgio Soares, 2017	78
Imagem 20 - Mesinhas, 2017. Vidros, porcelanas, aquarelas e plantas. Maria Tereza Gomes. Fonte: arquivo pessoal, 2023.	79
Imagem 21 - Receituário do Imaginário, 2021. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	82
Imagem 22 - Receituário do Imaginário. Receita desenho, 2021. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	83
Imagem 23 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2021. Receita-desenho. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023	84
Imagem 24 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2021. Receita-desenho. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023	86
Imagem 25 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Estudo de cores. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022	87
Imagem 26 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Resina. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.....	88
Imagem 27 - Copaíba PBr 6, 2022. Exsiccatas de Aquarela. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.....	89
Imagem 28 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Fragmentos de resina. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022	90
Imagem 29 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Fragmentos de resina em xícara com água. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022	91
Imagem 30 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Desenho residual em xícara com água. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.....	92
Imagem 31 - Ciclo transformador- sólido, líquido, vapor e residual, 2022. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.....	93
Imagem 32 - Angico - <i>Anathenathera colubrina</i> , 2022. Maria Tereza Gomes. Fonte: Paulo Rezende, 2022.	95
Imagem 33 - Bordado Caminho sem fim, 2019. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2019.	97
Imagem 34 - Riscos de bordados, 2023. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	98

Imagem 35 - Detalhe da Carta Bordada, 2024. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	105
Imagem 36 - Linhas de bordado. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	119
Imagem 37 - Bordados e plantas desidratadas. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	121
Imagem 38 - Bordado de Nazca. Fonte: Kroeber, 1986.	124
Imagem 39 - Hin dando início à confecção da coifa katuluru com agulha de metal provida de orifício (tecido entrelaçado). Ind. Jurúna, r. Manitsaua Missu, dez. 1980. Fonte: Berta Ribeiro, 1982.....	126
Imagem 40 - Manto Tupinambá. Fonte: Foto Roberto Fortuna, 2023.....	127
Imagem 41 - Detalhe do Bordado de Nelcina dos Santos Rosa. Fonte: Sérgio Soares, 2024.	129
Imagem 42 - Pé de algodão com sementes - Fonte: arquivo pessoal, 2024.....	135
Imagem 43 - Procedimento manual em tecido - Fonte: Sérgio Soares, 2024.....	136
Imagem 44 - Romana em frente sua casa. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	139
Imagem 45 - Dona Romana bordando. Fonte: Elaboração própria, 2011.	140
Imagem 46 - Bordados de Romana. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	143
Imagem 47 - Romana ensinando bordado. Fonte: Elaboração própria, 2011.....	144
Imagem 48 - Conjunto de bordados de Romana. Fonte: Sérgio Soares, 2023 e Romana dos Santos Rosa, 2024.	147
Imagem 49 - Adelice transportando seu tear. Fonte: Elaboração própria, 2011.	148
Imagem 50 - Adelice (lenço amarelado) coletora de sementes e artesã. Fonte: Arquivo pessoal de Adelice, 2023	149
Imagem 51 - Adelice na escola da Comunidade. Fonte: Elaboração própria, 2011.	150
Imagem 52 - Bordado de Adelice. Fonte: Adelice Farias da Silva, 2024.	154

Imagem 53 - Bordado de Adelice. Fonte: Adelice Farias da Silva, 2024.	154
Imagem 54 - Nelcina dos Santos Rosa. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	156
Imagem 55 - Bordado 'Minha história', capa do TCC de Nelcina. Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.	157
Imagem 56 - Saia bordada por Nelcina. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	159
Imagem 57 - Mônica, filha de Nelcina dançando Sussa. Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.	160
Imagem 58 - Marta Kalunga na Casa da Memória da Mulher. Fonte: Marta Kalunga, s.d.	162
Imagem 59 - Marta Kalunga e seus bordados. Fonte: Marta Kalunga, 2024.	163
Imagem 60 - Romana, Laurita, Marta, Maria Tereza e Sérgio. Fonte: Arquivo pessoal, 2023.	165
Imagem 61 - Bordado de Marta Kalunga. Fonte: Marta Kalunga, 2024.	166
Imagem 62 - Bordado de Marta Kalunga. Fonte: Marta Kalunga, 2024.	167
Imagem 63 - Maisa bordando porta alianças da filha. Fonte: Arquivo de Maisa Pacheco, 2023.	168
Imagem 64 - Desafios, 2022. Bordado e aquarelamento. Releitura da obra de Cícero Dias. Maisa Pires Pacheco. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	169
Imagem 65 - Almofada de agulhas de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	170
Imagem 66 - Materiais de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	171
Imagem 67 - Materiais de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	171
Imagem 68 - Porta aliança da filha de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	173
Imagem 69 - Caderno de pontos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	174
Imagem 70 - Detalhe do caderno de pontos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	175
Imagem 71 - Maria Aparecida. Fonte: Elaboração própria, 2024.	176

Imagem 72 - Brincadeiras Cantadas. Bordado de Maria Aparecida. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.....	177
Imagem 73 - Jardim da casa de Maria Aparecida. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.....	178
Imagem 74 - Bordado de Maria Aparecida. Fonte: Maria Aparecida, 2023.....	179
Imagem 75 - Branca com seu bordado. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	183
Imagem 76 - Pequizeiro da casa de Branca. Fonte: Elaboração própria, 2024	184
Imagem 77 - Caderno de pontos de Branca. Fonte: Ibrantina, 2023	185
Imagem 78 - Caderno de pontos de Bordados de Branca. Fonte: Ibrantina, 2023	187
Imagem 79 - Bordado e aquarelamento. Francisco Azul, 2023.....	188
Ibrantina Maria dos Santos. Releitura da obra São Francisco de Fé Córdula. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	188
Imagem 80 - Lis trabalhando em seu bordando. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	189
Imagem 81 - Bordados de Lis e desenhos de seu sobrinho. Fonte: Lissian, 2023.....	190
Imagem 82 - Bordados de Ruth, mãe de Lis. Fonte: Lissian, 2023.....	192
Imagem 83 - Bordado de Lis. Fonte: Lissian, 2023.....	193
Imagem 84 - Fabíola. Fonte: Elaboração própria, 2024.	196
Imagem 85 - Bordado de Fabíola. Fonte: Fabíola, 2023.	197
Imagem 86 - Bordado de Fabíola. Fonte: Maisa Pacheco, 2023	199
Imagem 87 - Bordado de Fabíola. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.	199
Imagem 88 - Bordado de Fabíola. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	201
Imagem 89 - Córrego na estrada para a Comunidade do Engenho 2, Cavalcante-GO. Fonte: Sérgio Soares, 2023.	202

Imagem 90 - Imagens da tela de aplicativo de mensagens nos smartphones. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	203
Imagem 91 - Registros de imagens de bordados e conversas pelos smartphones. Fonte: Elaboração própria, 2023.	204
Imagem 92 - Caderno de riscos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.....	205
Imagem 93 - Registro dos guardanapos bordados da mãe da Lis. Fonte: Postagem realizada pela bordadeira Lis, 2023.....	207
Imagem 94 - Registro do enxoval da filha da bordadeira Maisa. Fonte: Postagem realizada por Maisa, 2023.....	208
Imagem 95 - Registro de carta da bordadeira Maisa. Fonte: Postagem realizada por Maisa, 2023.....	209
Imagem 96 - Nelcina, Maria Tereza, Dona Getúlia e Dona Romana. Fonte: Sérgio Soares, 2023.....	211
Imagem 97 - Estrada para Catalão - Fonte: Elaboração própria, 2023.....	213
Imagem 98 - Encontro com bordadeiras de Catalão. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	214
Imagem 99 - Planta entre pedras na Chapada dos Veadeiros. Fonte: Dong Ho Y, 2009.....	217
Imagem 100 - Detalhe de uma carta bordada. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	218
Imagem 101 - Selo de uma carta bordada. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	219
Imagem 102 - Carta bordada de Lis. Fonte: Lissian, 2024.....	219
Imagem 103 - Cartas Bordadas pelas mulheres do grupo Café Bordado. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	220
Imagem 104 - Gameleira. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	222
Imagem 105 - Detalhe da primeira mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	223
Imagem 106 - Detalhe da segunda mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	224
Imagem 107 - Detalhe da terceira mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	225
Imagem 108 - Participantes à sombra da Gameleira. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	226

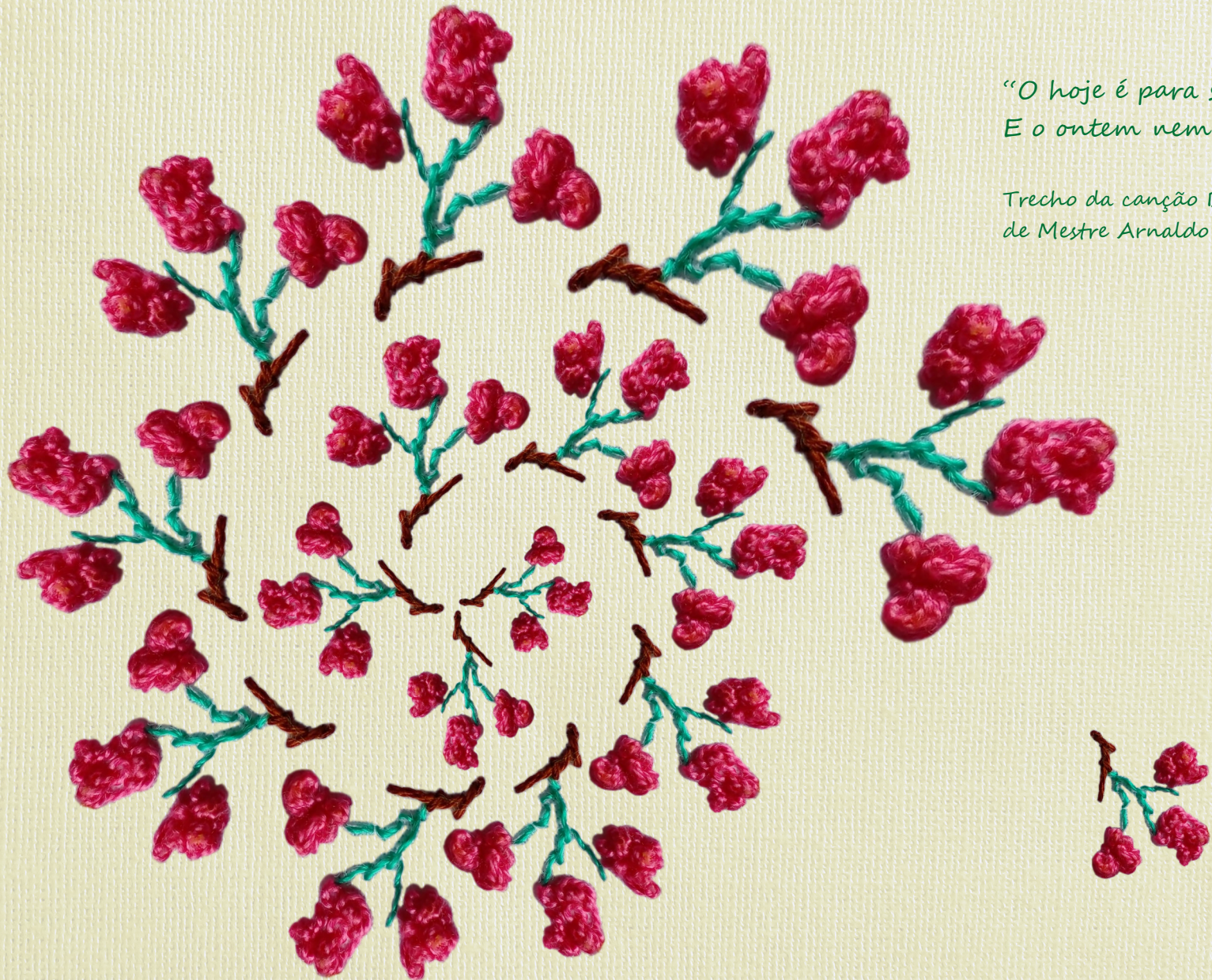
Imagem 109 - Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Artistas, Bordadeiras e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.	227
Imagem 110 - Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Artistas, Bordadeiras e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.....	228
Imagem 111 - Semeando Bordados - Diálogo virtual no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Sérgio Soares, 2024....	229
Imagem 112 - Semeando Bordados - Interação virtual de mulheres dos municípios de Olhos d'Água, Catalão, Cavalcante, Cidade de Goiás e Goiânia no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Evelin Parreira, 2024.	230
Imagem 113 - Mãos de mulheres bordando no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.....	231
Imagem 114 - Bordados produzidos pelas artistas: Cristiane Alves; Célia Gondo, Val e Solange Amarila para o Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	232
Imagem 115 - Bordados produzidos pelas artistas: Rosa Kambeba, Rossana Jardim, Leda Guimarães, Luciene Lacerda e Ligia Montagne para o Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Elaboração própria, 2024.	233
Imagem 116 - Plantio de sementes - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Patrícia Neves, 2024.....	234
Imagem 117 - Sementes colhidas para plantio de Romana. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2024.....	235
Imagem 118 - Sementes colhidas para plantio de Nelcina. Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.	238
Imagem 119 - Bordado de Romana. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2024.....	239
Imagem 120 - Encontro virtual Dedo de prosa + Café Bordado. Fonte: Elaboração própria, 2024.....	240
Imagem 121 - Mirante Nova Aurora, Cavalcante-GO. Fonte: Elaboração própria, 2023.....	241
Imagem 122 - Crianças brincando no balanço na Comunidade Quilombola Kalunga Engenho 2. Elaboração própria, 2023.....	247

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 Primeira Trilha: das pedrinhas brancas.....	36
1.1 Por onde andei.....	36
2. Segunda Trilha: caminho do meio.	57
2.1 Outros saberes.....	57
2.2 Kalunga, palavra além-mares... o contexto vivido	63
2.3 Trilha do Lava-pés - Práticas artísticas.	69
2.4 Istmo - Angico - Anathenathera colubrina. Exsudação.....	81
3 Terceira trilha: caminho sem fim.	98
3.1 O risco do bordado – dos saberes de cura aos saberes do bordado.....	98
3.2 Desfiando o rosário de contas.	105
3.3 Virada decolonial na arte – uma tendência?.....	116
3.4 Uma presença constante – os saberes tradicionais.....	119
3.5 O saber/fazer – bordado.....	121
3.6 Origens do bordado no Brasil... para além das tentativas de apagamento.....	123
3.7 E ainda... sobre a questão do bordado como atividade do universo da mulher	129

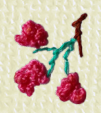
4 Quarta Trilha: em busca de uma poética compartilhada.....	136
4.1 Mulheres Bordadeiras.....	136
4.1.1 Romana dos Santos Rosa.....	139
4.1.2 Adelice Farias da Silva.....	148
4.1.4 Marta Farias da Silva - Marta Kalunga.....	162
4.1.5 Maisa Teles Pacheco.....	168
4.1.6 Maria Aparecida Monteiro.....	176
4.1.7 Ibrantina Maria dos Santos - Branca.....	183
4.1.8 Lissian Silva Neto - Lis.....	189
4.1.9 Fabíola Safatle Mori.....	196
4.2 Trânsitos e confluências – Café Bordado.....	202
5 Quinta Trilha: como ervas que rebrotam.....	218
5.1 Cartas Bordadas.....	218
5.2 Semeando bordados.....	222
5.2.1 O lugar.....	222
5.2.2 A preparação do espaço.....	223
5.2.3 Compartilhantes de perto.....	226
5.2.4 Compartilhantes de longe.....	229

5.2.5 Os bordados	231
5.2.6 Sementeiras - o plantio.....	234
5.2.7 O Encontro.....	236
5.2.8 Dedo de prosa + Café Bordado.....	239
Considerações - Mirante Nova Aurora.	241
REFERÊNCIAS.....	248



*“O hoje é para sempre
E o ontem nem passou.”*

*Trecho da canção Borboleta
de Mestre Arnaldo*



INTRODUÇÃO

Neste texto, apresento o processo de construção dos caminhos investigativos de uma pesquisa que parte de reflexões sobre saberes tradicionais, ou “outros saberes”, mais especificamente os saberes do bordado, enquanto atos de resistência, buscando compreender quais histórias, atravessamentos e confluências podem surgir de uma experiência vivida em construção de poéticas compartilhadas com um grupo de mulheres bordadeiras do Cerrado, no estado de Goiás.

O interesse pelas poéticas compartilhadas, que também podem ser compreendidas em termos de práticas artísticas colaborativas, ou arte contextual, apresentadas nesta tese, estão ancoradas a partir do conceito de compartilhamento apresentado por Antônio Bispo (2023) e pela experiência imersiva que vivenciei no quilombo Kalunga, no projeto de extensão “Girau de Saberes”, realizado pela Universidade Federal de Goiás (UFG), na comunidade Kalunga, no período de 2009 a 2019, incidindo no estudo de mestrado “O ofício dos raizeiros: saberes e práticas integrativas em comunidades tradicionais quilombolas Kalunga (2019)”, realizado no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG, com foco nos rituais de cura dos mestres raizeiros e mestras raizeiras Kalunga. A aproximação com o conceito de poéticas

compartilhadas, também ocorreu através do contato com a artista e pesquisadora Eliane Maria Chaud, da Faculdade de Artes Visuais da UFG, que coordena a pesquisa intitulada “Por uma Poética Compartilhada”.

Assim, motivada pelos trânsitos e interação dos saberes dos raizeiros com outros saberes, ampliou-se a perspectiva para esta pesquisa atual, para outros saberes que ali coexistiam, mais especificamente, o bordado.

As poéticas compartilhadas, que serão abordadas posteriormente, referem-se a processos criativos que se afastam da ênfase na autoria individual, promovendo, em vez disso, uma abordagem colaborativa. Focalizando a ideia de que a criação artística pode ser enriquecida através da interação e do diálogo entre diferentes individualidades. Em um contexto de poéticas compartilhadas, adotam uma postura de acolhimento, onde o pensar e fazer arte é visto como uma construção processual e conjunta que refletem multiplicidade de vozes e visões, rompendo com a tradição da autoria singular e promovendo uma nova dinâmica de criação coletiva, a exemplo das práticas de compartilhamentos e cosmogonias, vivenciadas nas experiências imersivas no quilombo ancoradas no conceito de “compartilhantes” de Antônio Bispo.

A Comunidade Quilombola Kalunga, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) é considerada a

maior quilombo em extensão territorial e populacional do Brasil e a primeira a ser certificada pela Fundação Palmares, localizada no nordeste goiano nas cidades de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás.

Vercilene Francisco Dias, quilombola do território Kalunga (GO), primeira quilombola Mestre em Direito do Brasil, ao apresentar o quilombo Kalunga em sua pesquisa de mestrado defendida em 2019, diz:

Entre vãos e serras, cobertos por um céu de azul celeste, límpido e profundo, e emoldurado pela beleza sutil dos Cerrados nas margens do rio Paraná, desenvolveu-se um pedaço da África, um território formado por negros revolucionários que desprezaram a escravidão, movidos pelo espírito de liberdade – no sentido mais puro que essa palavra possa ter. Resgatando a essência comunitária de suas raízes africanas, formaram o Quilombo Kalunga (Dias, 2019, p. 52).

A vivência com o povo Kalunga e, paralelamente a isso, a atuação como artista e docente das artes plásticas me fizeram perceber a transmissão de saberes como performances culturais, em que o corpo e a oralidade são proeminentes nos processos de compartilhamento e estão ancorados em ancestralidades.

Pensar sobre corpo, a partir das abordagens e cosmogonias das comunidades tradicionais afrodescendentes, onde o corpo é

vivido como o “centro de tudo e receptáculo da divindade” pois abriga o sagrado. Conforme o entendimento de Ligiéro (2011, p.145), é afirmar que tudo é uma extensão do corpo, um corpo cosmogônico onde tudo está conectado. Corroborando com essa visão, a filósofa africana Sobonfu Somé (2007, p. 67) afirma que “o espírito é a força vital que há em tudo. A força Divina ou princípio vital que habita o corpo físico”. Nas comunidades tradicionais, o corpo representa a corporeidade, uma síntese da inter-relação do ser humano com as forças vitais do universo.

Leda Martins (2021), reafirma que:

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto. O que no corpo e na voz se repetem, uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance “(Martins, 2021, p. 78).

Ainda considerando, as performances como uma episteme, Daiane Taylor, em seu texto “Performance e Patrimônio Cultural Intangível” (2008), apresenta o conceito de performances como, “um modo de conhecer” e como atos de transferência de saberes: “[...] Atos de transferência, transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados (Taylor, 2008, p. 102). Segundo

ela, os conhecimentos podem ser transmitidos em práticas cotidianas, reconhecidas e validadas em contextos culturais, que ela chama de “repertórios”, como as danças, os rituais, o preparo de alimentos, as artesanias, entre outros, ancorados na oralidade e gestualidade que atravessam gerações guiadas pela memória, permitindo uma compreensão mais rica e multifacetada dos fenômenos sociais.

Assim, considerando o interesse das performances culturais pelas diferentes manifestações expressivas humanas, ultrapassando as fronteiras do que pode ser considerado arte ou não, o presente trabalho de pesquisa, que nasceu, sobretudo, do respeito, convívio e afetividade pelas mestras bordadeiras Kalunga, tem o intuito de propor o deslocamento do olhar sobre os processos de criação autobiográfico de autoria individual para um fazer compartilhado a partir dos saberes tradicionais do bordado em interlocução com um grupo de mulheres bordadeiras do Cerrado.

Ao considerarmos o povo Kalunga como parte integrada ao Cerrado, pensando no Cerrado não só pela importância que tem esse bioma em termos de sustentabilidade, como “berço das águas”, mas pelo simbolismo, significado e abrangência a partir do contexto dos povos que nele habitam e que aprenderam a partir dele a respeitá-lo.

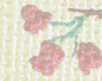
Nesse aspecto, o professor Nilton José dos Reis Rocha (2020), em sua tese de doutorado, ao falar sobre o Cerrado, traz o conceito de “Cerradania”, um conceito que, segundo o autor, está

sendo construído a partir de interações entre projetos do curso de jornalismo da UFG, em parceria com os povos originários, quilombolas e movimentos sociais populares do cerrado, “gente cerradeira que coevoluiu com a natureza”, enfocando a questão da liberdade, do respeito e reconhecimento dos direitos integrais de todos, humanos e não humanos, dos ciclos da vida e da natureza: “Numa filosofia ética, de imaginários insurgentes de individualidades criativas, que vive, interpreta e transforma a realidade partindo de uma cosmovisão solidária, mítica e insubmissa” (Rocha, 2020, p. 2).

Baseia-se no compartilhamento de saberes, na solidariedade, nas práticas de agricultura familiar, de organização em comunidades solidárias, da reciprocidade, do precisar da/o outra/o, ou seja, também com a natureza em direção, em um movimento que vai numa direção contra-hegemônica à lógica capitalista competitiva e predatória: “[...] um conjunto de éticas e práticas dos povos do cerrado e com o cerrado, que propõe projetos de sociedade e de futuro baseados em “direitos plenos aos seres humanos, não humanos e à natureza” (Rocha, 2020, p. 6).

Movimento ancorado nas práticas e ancestralidades dos moradores desse bioma, que, pela resiliência e insurgências, lutam e reelaboram estratégias de viver.

Assim, busco trazer para esta pesquisa atual o aporte das experiências anteriormente vividas e sintetizadas durante o mestrado, quando vivenciei em campo uma experiência diferenciada



da realidade artística urbana, que me fez olhar para a minha produção e observar melhor a minha trajetória de pesquisa artística, quase sempre imbricada em processos e contextos artísticos pedagógicos em comunidades, de autorias compartilhadas e de uma estética que não priorizava o objeto artístico ou produto final, mas focada no próprio processo de construção artística.

Na vivência no quilombo, deparei-me com situações que me levaram a refletir sobre quanto os valores e condicionamentos dos grandes centros urbanos haviam ocupado espaço nessas comunidades, e o quanto os saberes tradicionais, o conhecimento empírico e o referencial imagético dessas comunidades poderiam redimensionar a minha produção, uma vez que as singularidades da produção desses mestres locais têm profunda ligação com cosmogonias específicas e experiência com o Sagrado.



Sobre a experiência com o Sagrado, o pesquisador e líder quilombola Antônio Bispo dos Santos nos apresenta os conceitos de “confluência e transfluência”:

Confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu.



Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil (Santos, 2018, p. 7).

Ele segue falando sobre transfluência, sobre esse trânsito de saberes que transmuta distâncias, tempo e espaço, fluindo através de gerações:

[...] por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram a nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência (Santos, 2018, p. 7).

Essa visão de mundo, que traz a relação com o cosmo, a ancestralidade e o sagrado nas relações humanas e com a natureza de maneira respeitosa e interligada, ainda possível de observar nas comunidades quilombolas e algumas cidades do interior, provoca um desconstruir interno para se reiniciar. Ecoa como um chamado para o desapego, ato de coragem para deixar zonas de confortos de saberes e valores academicistas, estrategicamente plantadas em



nossas mentes como hologramas para o “fim do mundo”, em desesperada e duradoura tentativa de apagamento de saberes ancestrais, pelas beneficiadoras das sociedades hegemônicas, e buscar esse fio conector, força motriz que nos faz repensar valores éticos, estéticos e humanos para uma sociedade mais justa e sustentável. E aponta para questões preeminentes na esfera das discussões sobre a arte contemporânea, em que artistas cada vez mais se deslocam dos circuitos oficiais e institucionais para produções emergentes ante a crise planetária.

Nesse sentido, vale considerar a discussão realizada pela professora Sandra Rey (2002), que afirma que o artista-pesquisador é constantemente instigado a desconstruir saberes ou provocar deslocamentos da área específica das visualidades. Ao refletir sobre essa questão, busco a construção de uma poética a partir de uma experiência com outros saberes. Assim, por meio de uma atividade, como afirma Rey (2002, p. 125), “[...] a arte passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador”.

A presente tese apresenta uma trajetória de relação com artes plásticas, em que se revelam elementos da história dessa linguagem na cidade de Goiânia, cuja reflexão provoca instabilidade e a necessidade de deslocamento conceitual que desemboca na busca pelas poéticas compartilhadas, intitulado “Café Bordado - saberes

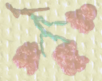
tradicionais na busca por poéticas compartilhadas”, e que trata de um processo de compartilhamento e criação a partir do Bordado.

Busco compreender o Bordado como potência criadora. Desenho. Como superfície adornada por aplicação de elementos, como fios, sementes, pedras, metais e outros. O Bordado como atividade relacionada aos fazeres cotidianos, singelo, artisticidade, que, segundo o autor, Luigi Pareyson (1984), encontra-se em toda atividade humana: “[...] e toda atividade humana em que se dá a produção do seu modo de produção mereceria o reconhecimento de uma qualidade artística, de uma artisticidade” (Pareyson, 1984, p. 202).

E ainda o Bordado como ofícios e fazeres do feminino como processo libertador, como elemento de ligação de agrupamentos que partilham ideias, hábitos e comportamentos. E como espaço sagrado, de pausa, reflexão, devaneios, ritual e performances. E a transmissão dos saberes tradicionais enquanto, atos de resistência epistemológicas contra uma matriz colonial.

Desde modo, essa reflexão se ancora na perspectiva decolonial, que aponta para o alargamento de fronteiras de “outros saberes e fazeres artísticos” enquanto atos de resistência, para além dos conceitos ou pré-conceitos estabelecidos por estruturas de poder que ainda ditam nos circuitos artísticos, estéticas eurocêntricas que teimam em perpetuar epistemologias e instrumento de dominação social, conforme enfatiza Aníbal Quijano (2005) sobre





a expansão do colonialismo europeu no mundo, que conduziu uma elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e, com ela, a elaboração teórica da ideia de raça, determinando a naturalização de relações coloniais de dominação entre europeus e não europeus, legitimando ideias e práticas estabelecidas de relação de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados.

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade (Quijano, 2005, p. 121).

Nesse aspecto, o bordado, como prática artística, representa potências de luta e resistência dos saberes tradicionais das comunidades e grupos, que questionam padrões e referências a partir de perspectivas decoloniais.

A professora e crítica de arte Alessandra Mello Simões Paiva (2022), em seu texto “A virada decolonial na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?”, aborda o tema trazendo significativas colaborações e questionamentos. Segundo ela, “O fenômeno



da ‘virada decolonial’ é uma realidade no Brasil, mas ainda imperam nas instituições culturais os reflexos históricos da desigualdade e segregação social e racial no país” (Paiva, 2022, p. 53). A autora argumenta que, embora existam inúmeras manifestações de insurgência de artistas e teóricos(as) envolvidos(as) com estéticas e temáticas que abordam as questões decoloniais atualmente, ainda vivenciamos um lento processo de decolonização das instituições, que ainda se mantêm arraigadas a estéticas eurocentradas.

Ainda que esse “despertar” aponte uma tendência que cada vez mais se fortifica, percebemos que o velho ideal das “belas artes” e o modelo modernista, que circulam nos mercados artísticos, galerias, museus, perpassando o senso comum e público em geral, tendem a fortalecer a imagem do artista como “ser especial descolado da realidade”, subdividindo e categorizando de maneira preconceituosa os artistas e as manifestações artísticas em “arte maior” e “arte menor”, ou ainda “popular” e “erudito”, marginalizando outras formas de plasticidade, como o bordado. Aspecto que os artistas, coletivos e movimentos da arte contemporânea buscam desconstruir.

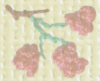
Ao abordar sobre multiculturalismo, a professora e pesquisadora Leda Maria de Barros Guimarães, em seu texto “Questões multiculturais no ensino de Artes na universidade”, fala sobre as tensões geradas entre o “popular” e o “erudito”.



[...] questões multiculturais abrem um espaço híbrido onde tensões entre os conceitos de arte erudita, arte popular e de massa se infiltram (diversidades do ‘erudito’ e do ‘popular’; popularização do erudito e eruditização do popular; permeabilização de fronteiras...) e onde se busca a expansão, encontros e articulação entre tais conceitos (Guimarães, 2001, p. 1).

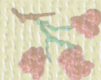


Esse espaço híbrido mencionado por Guimarães (2001) é um campo de tensões e trocas entre arte erudita, arte popular e arte de massa, onde à dissolução das linhas rígidas que separam esses “diferentes tipos de arte” são borradas, permitindo maior fluidez e intercâmbio entre elas. Assim, arte pode ser um campo dinâmico de interação cultural, onde tradições e inovações se encontram, resultando em um enriquecimento mútuo e na criação de novas formas de expressão artística.



A busca por uma metodologia, que abrace a construção de uma poética compartilhada, levou a consolidar espaços de encontro de experiências, solidariedade e cumplicidade. Espaço para afetos que necessitam de metodologias possíveis para captar formas outras de manifestação da experiência vivida.

No texto “Poetnografia: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística”, Renata de Lima Silva e Marlíni Dorneles de Lima apresentam a questão dos processos de criação em



danças a partir do conceito de poetnografias e campo vivido, como uma abordagem metodológica do trabalho de criação numa perspectiva decolonial de escuta sensível e interações em comunidades.

Ouvir o silêncio e ver o invisível aqui dizem respeito a uma espécie de acuidade, ou melhor, de reconhecer processos de silenciamento e invisibilidade. Tampouco se referem a dar voz a pobres e oprimidos, trata-se de dignar-se a reconhecer distintas identidades, quiçá alteridades, ouvir vozes dissonantes, ou que sussurram ao longe. Mas, afinal, do que destoam essas vozes? (Silva; Lima, 2021, p. 2).

Perscrutar o silêncio, como as autoras apresentam, no sentido de escutar as múltiplas vozes que ecoam e barulham nossos sentidos diante das inúmeras tentativas de silenciamento causados por estruturas de poder sobre saberes, torna-se essencial enquanto exercício de ser e fazer processos de criação artística.

Neste sentido, pensando nas poéticas visuais, a Pesquisa Performativa, apresentada por Brad Haseman (2015) nos pareceu um caminho possível, pois segundo o autor,

[...] pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem

maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto” (Haseman, 2015, p.44),

“Mergulhar na prática”, é iniciar pelo encantamento que a própria prática conduz. Assim, mais do que uma situação problema a pesquisa performativa, acontece a partir daquilo que motiva, entusiasmo, que provoca uma prática, ou “mergulho para ver o que emerge”, aquilo que faz pulsar.


Outra característica da pesquisa guiada-pela-prática é que os resultados da investigação podem ser apresentados por meio de uma linguagem simbólica diferente de um texto discursivo, tal como uma dança, um romance, uma performance, um vídeo, uma gravação.

Quando uma forma de apresentação é usada para relatar uma pesquisa, pode-se argumentar que ela é na verdade um “texto” – da mesma forma que qualquer objeto ou discurso cuja função é comunicativa pode ser considerado um texto – e deve ser entendida como tal dentro da tradição qualitativa (Haseman, 2015, p. 46).

Nesse aspecto, o autor defende que formas de apresentação podem ser entendidas como resultados de uma pesquisa, pela noção de performatividade apresentada por J. L. Austin (1962). Para o autor, “[...] atos performativos são enunciados que realizam, pela sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos” (Haseman, 2015, p. 46).

Os pesquisadores performativos, segundo o autor, desenvolvem seus estudos empregando variações como: prática reflexiva, observa-

ção participante, investigação biográfica / autobiográfica / narrativa, pesquisa em arte.

 Corroborando com Haseman (2015), Virgínia Kastrup (2009), ao falar sobre a análise de dados em pesquisas qualitativas, afirma que este fazer acompanha todas as etapas do processo investigativo, uma vez que, por se tratar de um modelo processual, a reflexão e análise de uma etapa é o que possibilita visualizarmos novas etapas a serem percorridas, pois existe uma pesquisa se fazendo com o coletivo.

A produção dos dados é processual e a processualidade se prolonga no momento da análise do material, que se faz também no tempo, com o tempo, em sintonia com o coletivo. Da mesma maneira, o texto que traz e faz circular os resultados da pesquisa é igualmente processual e coletivo, resultado dos muitos encontros (Kastrup, 2009, p.73).

Neste sentido, a análise reflexiva neste estudo, ocorre junto aos participantes e durante todo o processo. Mais que uma análise de dados, busca-se a partir das questões apresentadas e elementos trazidos pelas participantes, estabelecer proposições para uma prática artística colaborativa em que os resultados apresentados colaborem nos processos reflexivos, que estimulem novas propostas artísticas significativas para as participantes e para demais pesquisadores.

Assim, a escolha da metodologia de pesquisa, a princípio, foi pensada considerando as especificidades na construção de uma poética compartilhada em interlocução com saberes tradicionais das mulheres bordadeiras.





A presente proposta se organiza dialogicamente entre a experiência coletiva, as reflexões que esse envolvimento fomenta e a elaboração plástica de um fazer artístico compartilhado em interlocução entre estudos teóricos e desenvolvimento prático.

Busca-se abarcar quais histórias, atravessamentos, confluências e distanciamentos os saberes das mestras bordadeiras e os processos de construção artística em poéticas compartilhadas podem se estabelecer.

Considerando ainda, as especificidades da proposta e a necessidade de reunir aspectos teóricos e práticos coerentes com o envolvimento do grupo local para contemplar os estudos das performances culturais, a investigação organiza-se em estudos teóricos, pesquisa em campo e construção de uma poética compartilhada.

Nos estudos teóricos, foram realizados levantamento bibliográfico e reflexão crítica de autores pesquisados sobre: Estudos decoloniais; Saberes tradicionais; Bordado; Poéticas compartilhadas; Performances Culturais; e Estética entre outros. Buscando por referências, durante o processo de elaboração deste estudo, foi realizada pesquisa nas seguintes plataformas de banco de dados: Banco de Teses e Dissertações da CAPES, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) – Pesquisa Científica do Brasil, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações-UFG (BDTD-UFG), Biblioteca Digital USP, Biblioteca Digital UNICAMP (SBU), Re-

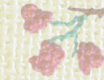


positório Institucional – Universidade de Brasília (UNB). Foram identificados trinta e cinco trabalhos entre artigos, dissertações e teses, publicados entre 2012 e 2022 que abordam os conceitos gerais de Resistência e Saberes Tradicionais ou Decoloniais dentro de uma perspectiva de aproximação com o presente estudo.

As aproximações em campo aconteceram a partir de atividades realizadas inicialmente na virtualidade, considerando a distância entre as participantes e posteriormente de maneira presencial, buscando vivenciar experiências imersiva compartilhadas junto as bordadeiras e suas relações com os fazeres do bordado. Portanto, não somente observei como também interagi com as práticas cotidianas. Participaram da pesquisa nove bordadeiras entre mestras e estudantes de bordado moradoras dos municípios de Cavalcante e Catalão do Estado de Goiás: Adelize Farias da Silva; Fabíola Safatle Mori; Ibrantina Maria dos Santos; Lissian Silva Neto; Máisa Pires Pacheco; Maria Aparecida Monteiro; Marta Faria da Silva; Nelcina dos Santos Rosa e Romana dos Santos Rosa.

As ações em campo foram ancoradas nas práticas e reflexões interativas, mediações por aplicativo do celular, e vivências presenciais imersivas, construção de narrativas pela oralidade, oficinas práticas de bordado, escuta sensível, observação participante, nas entrevistas orais semiestruturadas, no diário de campo, nos registros audiovisuais, roda de conversas, e ação interativa.





Em relação à parte prática do fazer artístico, que caminhou pela elaboração e realização de uma proposta artística a partir de construção de uma ação colaborativa.

Ainda no que se refere a metodologia de pesquisa, que reflete na escrita caracterizada essencialmente como um caminho, sinalizado por “trilhas”, entendendo a trajetória como parte do processo de pesquisa, a escrita se organiza da seguinte maneira: Introdução, onde a proposta é brevemente apresentada. Primeira trilha: das pedrinhas brancas, que traz o olhar para trás, conexão com reminiscências em reverência ao passado-ancestralidades. Nele apresento as conexões com os saberes da família e minha trajetória enquanto docente, artista e pesquisadora; Segunda trilha: caminho do meio, volta-se o olhar para o lugar anterior ao doutorado, onde a produção artística focalizava processos de autoria individual, relatando o processo de construção de uma poética a partir da experiência imersiva vivenciada no quilombo por período de 2009 à 2019, que gerou a pesquisa de mestrado sobre os saberes tradicionais de cura, enquanto performances culturais, dos(as) raizeiros(as) quilombolas Kalunga e um trabalho artístico focalizado ainda em autoria individual, intitulado - Mesinhas; Terceira trilha: caminho sem fim, apresenta as referências, autores, abordagens e diferentes conceitos para práticas artísticas de autoria colaborativas ou poéticas compartilhadas, saberes tradicionais e bordado; Quarta trilha: em busca de uma poética com-

partilhada, apresenta as mestras e mulheres bordadeiras, trânsitos e confluências através do grupo virtual; e a Quinta trilha - bordar como ervas que rebrotam..., apresenta o desenvolvimento de um processo de produção em poéticas compartilhadas em interlocução com um grupo de mulheres bordadeiras do cerrado goiano. E, posteriormente, as Considerações.

Apoiando na Pesquisa Performativa, buscamos pensar as imagens como registro dos processos vividos e como narrativas visuais e parte do processo de construção da experiência vivida.

Os estudos atuais de doutorado buscam ampliar a pesquisa anterior sobre saberes tradicionais como atos de resistência epistemológica e registra o processo de transição de uma pesquisa artística autobiográfica autoral, focalizada nos saberes tradicionais de cura para os saberes do tradicionais do bordado, e para uma poética compartilhada.

Espera-se que as reflexões propostas possam contribuir com nos contextos onde as bordadeiras atuam e para o estudo e aprofundamento do tema em diferentes áreas.

As interações com as bordadeiras proporcionaram momentos de afetividades e compartilhamentos, que possibilitaram a realização de uma experiência artística significativa intitulada ‘Semeando Bordados’ realizada em março de 2024.



Imagem 1 – Vivência coletiva com grupo de artesãs e artesãos. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Primeira Trilha: das pedrinhas brancas.

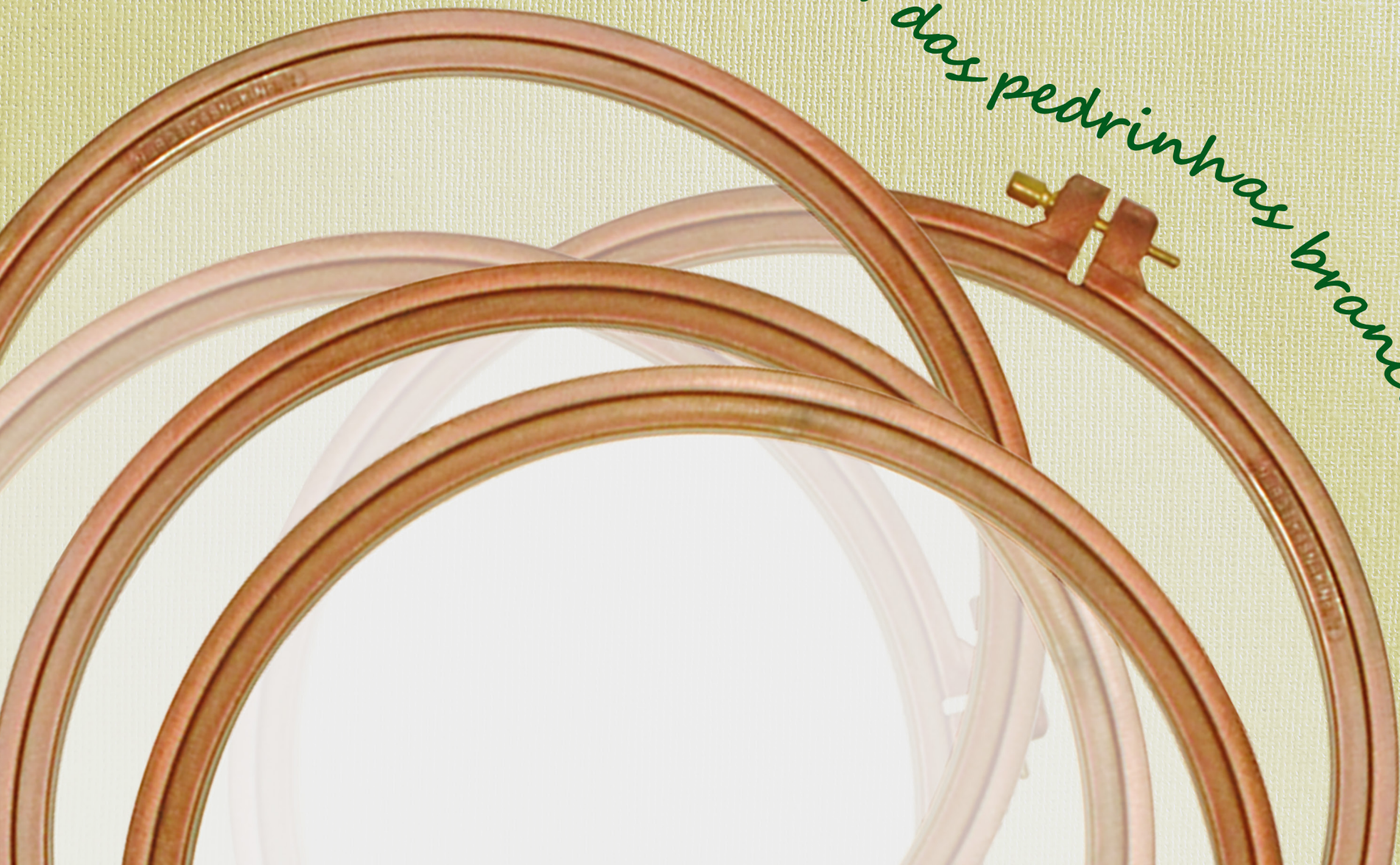
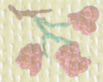




Imagem 2 - Estrada em São Jorge, na Chapada dos Veadeiros, Goiás. Fonte: Dong Ho Y, 2009.



1 Primeira Trilha: das pedrinhas brancas.

1.1 Por onde andei.

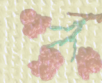
Este texto busca, de forma sucinta, apresentar minha trajetória, trazendo conexões de saberes que trago de minha ancestralidade, minha família, mãe, pai, avós e, posteriormente, refletidos na trajetória acadêmica, profissional e artística. De maneira reflexiva, procura apresentar os significados construídos, os saberes apreendidos a partir da observação dos caminhos trilhados, como artista/pesquisadora e docente, e outros saberes vividos em campos de ensino não convencionais, que, de certa maneira, contribuíram para a pesquisa atual.

Em meu processo de vida, ainda que arte e educação sempre estivessem fortemente conectadas, trafeguei por sinuosidade, pequenas pedras brancas, que considero marcos referenciais de uma trajetória. Meu pai foi um artista viajante, fotógrafo, mestre em fotografar animais, e minha mãe, costureira. Na infância, transitei por grandes deslocamentos entre os estados de Minas, Bahia, Goiás e São Paulo. O principal acervo levado eram as fotografias de meu pai, as mudas de rosa, paixão de minha mãe, e as plantas medicinais, farmácia particular de minha avó. Essa vivência em múltiplos contextos, cidades e estados diferentes, e o enraizamento de saberes originados no contexto ancestral familiar gravaram matrizes que afloram em mim

nas práticas cotidianas, como o afeto, as receitas, o ato de cozinhar, transformar a matéria pelo fogo e água e temperos, o uso de plantas medicinais, herdado de minha avó materna, o olhar aguçado para as minuciosidades, o ver além nas paisagens, herança do pai fotógrafo, o gosto pelo fazer manual, o recortar, reconstruir, o requinte elaborado dos adornos e bordaduras da costura da minha mãe.

Assim, a arte bateu (literalmente) em minha porta aos nove anos, já em Goiânia, onde um grupo de artistas andarilhos parou em minha casa para tomar água e, pela janela, visualizaram as paredes da sala tomadas por pequenas pinturas de paisagens, registro de uma menina em suas andanças. Dias depois, comecei meus estudos de pintura com o artista goiano Dacruz e, posteriormente, conheci o atelier de DJ Oliveira. Quando adolescente, por convite, comecei meus estudos com a gravura e participei do Atelier Livre de Gravura da Faculdade de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás, onde tive oportunidade e honra de ser aluna de Selma Parreira, e conviver com DJ Oliveira, Ana Maria Pacheco, Laerte Araújo, Fernando Thommen, Maria Eugênia Curado, entre outros artistas, que ocasionalmente frequentavam o atelier. Descobri a gravura em metal, técnica que consiste em fixar uma imagem sobre uma chapa de metal, posteriormente reproduzida em papel.

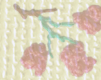
Participei desse atelier livre no período de 1981 a 1985, o que possibilitou uma convivência diária com diversos artistas de reconhecido mérito nos circuitos culturais goianos, bem como a

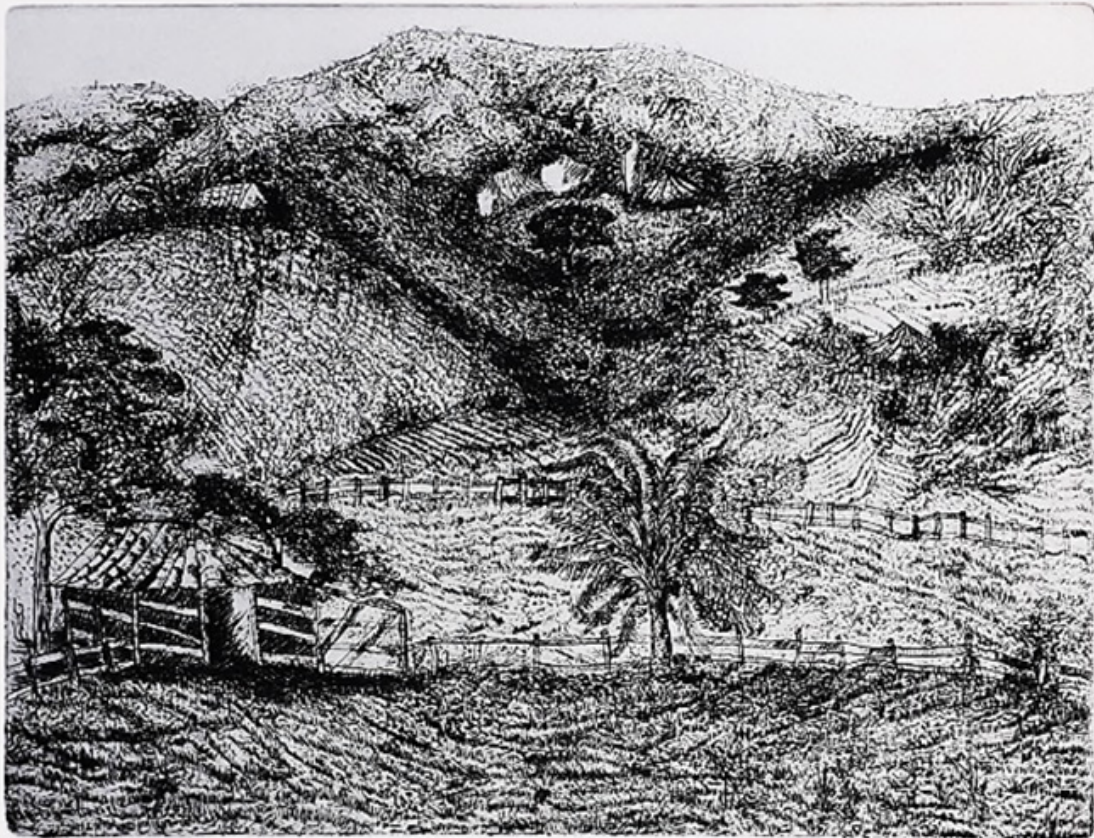




oportunidade de vivenciar na prática de experiências colaborativas, que constituem as bases conceituais das oficinas ou atelier de gravura. O que tornou esse período bastante intenso e profundamente significativo para a minha formação artística, algo pelo qual sou imensamente grata.

Os primeiros trabalhos realizados no “Atelier de Gravura da Católica” foram experimentações para conhecer as diferentes técnicas da gravura em metal. Nesse período, contei com a orientação da artista Selma Parreira.





10/20

Fazenda I

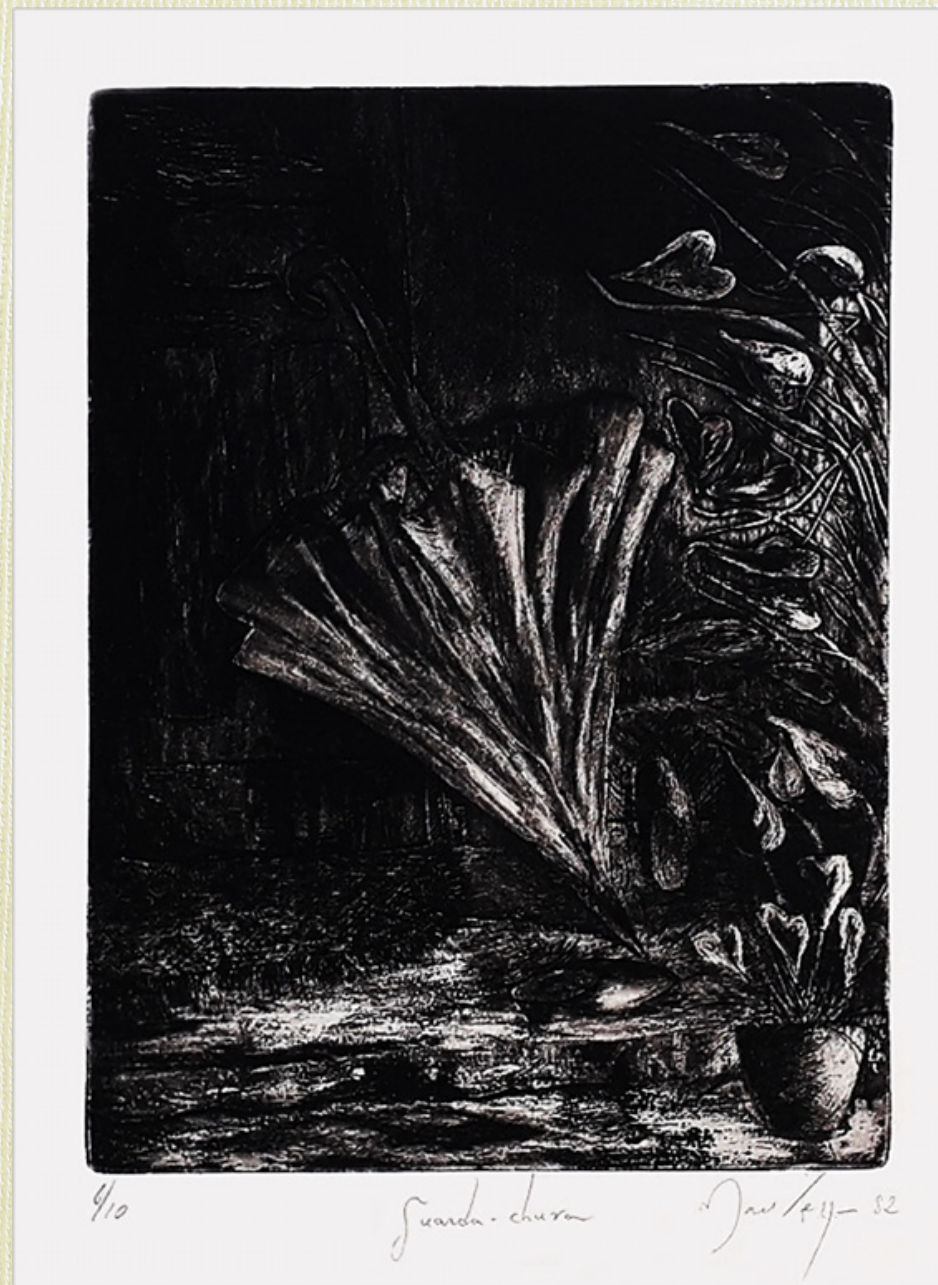
Maria Tereza Gomes - 82

Imagem 3 - Gravura. Água-forte. Fazenda 1, 1981. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.

A gravura, intitulada “Fazenda 1” foi realizada em 1981, como exercício de aprendizado de uma técnica de gravura chamada água-forte, que consiste em isolar uma chapa de metal (cobre, latão ou zinco) com cera de abelha ou parafina. Após desenhar sobre a chapa, retirando a cera nos lugares desejados, leva-se a chapa para um banho em ácido nítrico ou perclorato de sódio. Nesse período, trabalhava com temáticas do cotidiano, assim os registros simples da vida diária me atraíam.

A gravura, “O guarda-chuva” foi realizada em 1981, como processo de aprendizagem de outra técnica da gravura chamada água-tinta. Nessa técnica, a chapa de metal passa por um processo de preparação durante o qual é lixada, desengordurada e, em seguida, desenha-se sobre ela com lápis. Posteriormente, é aplicada uma fina camada de breu; em seguida, são isoladas as áreas que devem permanecer em branco. Depois são realizados banhos com ácido nítrico na chapa. Esse processo é repetido várias vezes, buscando graduação tonal.

Imagem 4 - Gravura. Água-tinta. O guarda-chuva, 1981. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.





Em “O Aquário”, o elemento cor é introduzido. Aqui já são utilizadas várias técnicas: água-tinta, água-forte e ponta-seca.

Imagem 5 - Gravura. Água-tinta, água-forte e ponta-seca. O aquário, 1983. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2023.

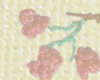
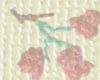


Esse período foi determinante para reafirmar a arte como opção profissional e de vida. Ainda que na maioria das vezes as condições financeiras se apresentassem como um imenso obstáculo, optei por trabalhar buscando caminhos que possibilitassem conciliar os estudos formais secundaristas com a prática do atelier, onde produzia meus próprios trabalhos artísticos, ao mesmo tempo que auxiliava outros artistas nas impressões de suas gravuras e zelava do atelier em troca de materiais para continuar produzindo. A prática de atelier coletivo foi sem dúvida uma experiência basilar em minha formação artística, e a convivência diária com vários artistas que frequentava o espaço possibilitou compreender os diversos caminhos para o fazer/pensar arte. Paralelamente, também pude desenvolver pequenas produções artesanais que comercializava, o que me levou a caminhar pelos movimentos sociais, e questões de associativismo e cooperativismo, participando efetivamente da fundação da Associação de Artesãos de Goiás.

Após concluir o ensino médio, decidi continuar meus estudos acadêmicos ingressando no curso de Bacharelado em Artes Visuais - Habilitação Gravura, pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), na época, Instituto de Artes da UFG. Nesse período, além de todas as disciplinas da grade, procurei maior dedicação ao atelier de gravura da instituição, buscando aprender outra técnica de gravura, a litografia, uma vez que,

no antigo atelier de gravura da Católica, não havia a matéria-prima para essa técnica.

A litografia é uma técnica de gravura que utiliza como matéria-prima as pedras calcárias, conhecidas como pedras litográficas. É uma técnica de impressão na qual imagens são desenhadas sobre base, em geral pedra litográfica. Os desenhos são realizados com materiais gordurosos (lápis, bastão, pasta etc.) e, posteriormente, a pedra é tratada com soluções químicas e água, que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície, permitindo sua reprodução.



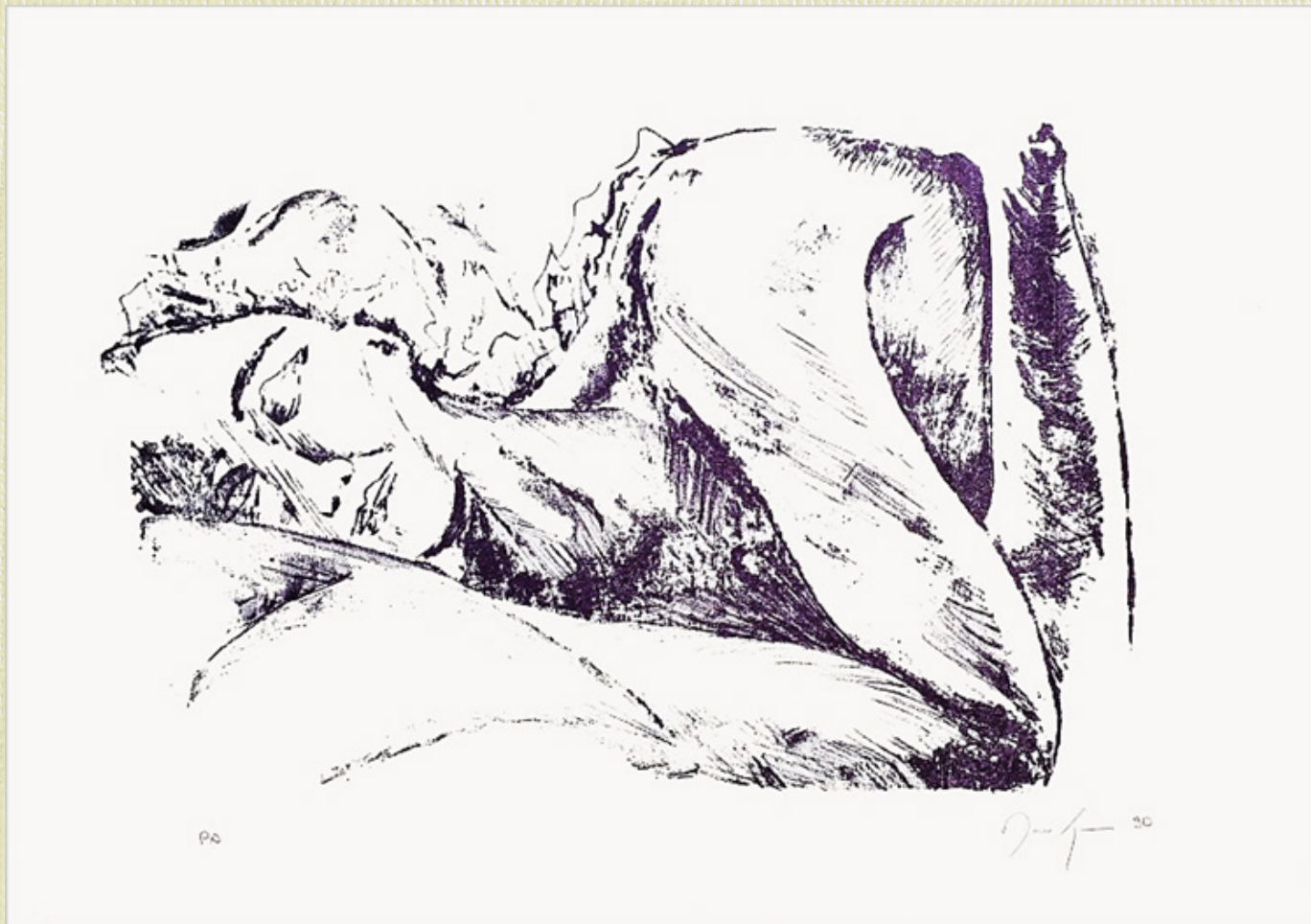


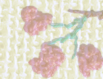
Imagem 6 – Gravura. Série “Mulheres”, 1986. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.

A série “Mulheres” foi realizada já no atelier de gravura do antigo Instituto de Artes da UFG no ano de 1986. Nesse período, já me incomodava o formato rígido das matrizes em metal, a borda delimitada da pedra no papel, assim comecei a buscar por mecanismos para romper com esses limites, trazendo formatos diferenciados para as matrizes (metal ou pedra).

O trabalho “Margem esquerda” foi realizado em uma pedra litográfica extremamente irregular, o que possibilitou, de certa maneira, romper um pouco com os limites do trabalho.



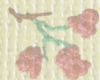
Imagem 7 - Gravura. “Margem esquerda”, 1988. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



Nesse período, para além das delícias de ser aluna, logo no primeiro semestre, comecei a desenvolver atividades, atuando como professora de artes em diversas escolas da rede pública de Goiânia, ministrando aulas como integrante de um projeto do governo do estado chamado PRODIART 6, cujo objetivo era proporcionar oficinas livres de arte para o ensino fundamental. Paralelamente, era monitora na faculdade, buscando assim equilibrar os pesados e oscilantes pratos da balança da experiência profissional artística e a sobrevivência financeira.

Assim, iniciei efetivamente minha inserção profissional, devidamente registrada em carteira profissional em 1993, como professora de Artes, no Colégio Rudá, uma escola modelo em Goiânia, filiada à Campanha Nacional de Escolas da Comunidade (CNEC), ou seja, uma escola cooperativada. O Colégio Rudá trabalhava com metodologias e propostas pedagógicas diferenciadas, utilizando metodologias bem específicas, priorizando propostas construtivistas com base em métodos diversificados, Montessori, Waldorf, o que muito colaborou com minha formação e visão sistêmica. Nesse aspecto, ao mesmo tempo que atuava profissionalmente ensinando, experienciava um processo interno de profundo aprendizado.

Falar sobre o Rudá é descortinar um passado encoberto, uma tentativa de remover a poeira que encobre um significativo espaço educativo de Goiânia.



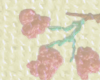
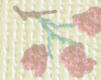
O Colégio Rudá foi planejado na década de 80 por um grupo de pais, muitos deles professores da UFG, como uma tentativa de implementar uma nova linha de renovação da educação, baseada em métodos construtivistas, e ainda manter um grupo de professores que havia sido desligado de uma escola tradicional da cidade, que adotava o Método Montessori, para que seus filhos não perdessem a oportunidade de estudar de forma prazerosa.

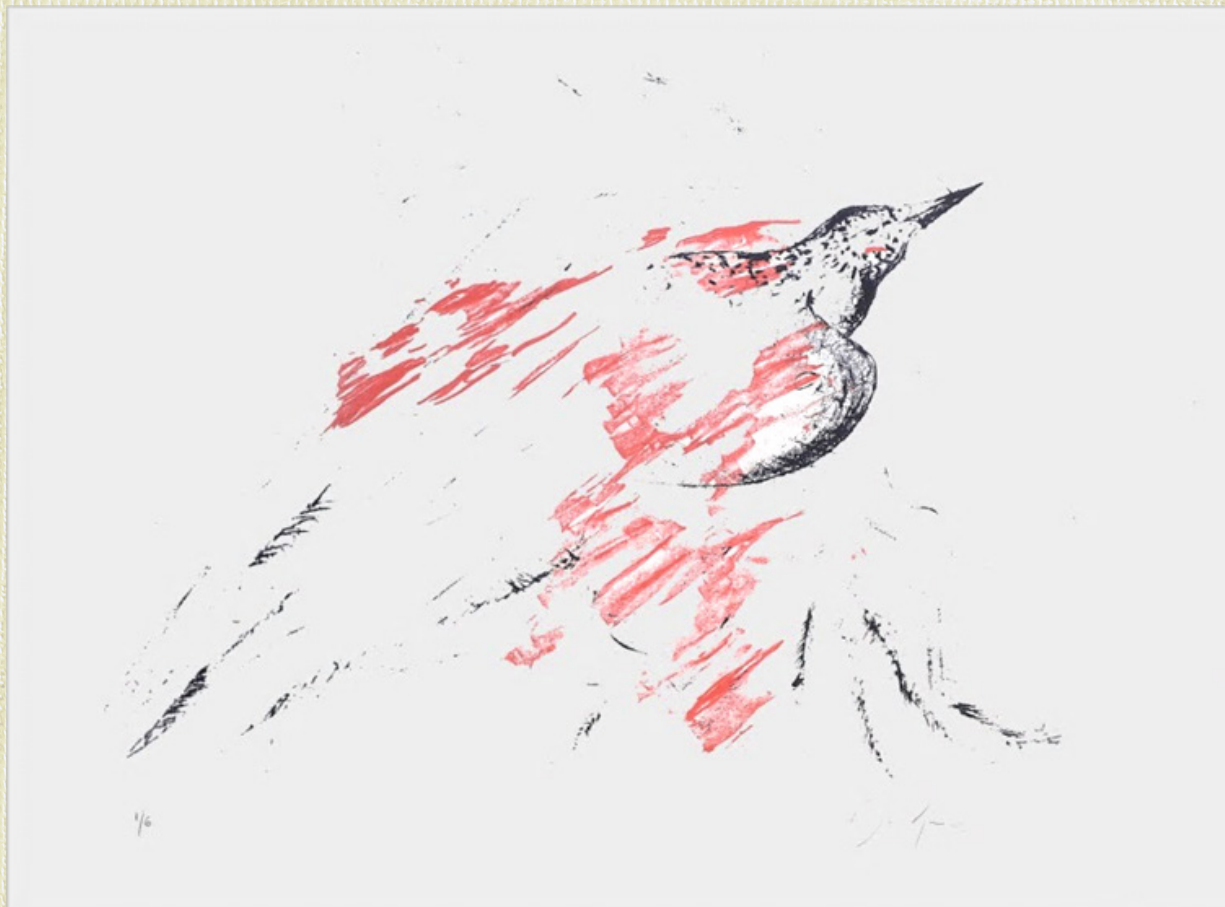
Toda a estrutura administrativa, financeira e metodológica da escola era revolucionária para os padrões da época. A gestão da escola estava ancorada em um sistema de cooperativa ligada à CNEC. Uma cooperativa de pais de alunos, sem fins lucrativos, cujos custos para o ensino eram financiados pelo grupo de pais, sem depender de verbas públicas, o que possibilitava certa autonomia das decisões financeiras, divididas entre corpo técnico e pais. Ofertava aulas para os ensinos fundamental e médio. Mas o grande diferencial ainda passava pela metodologia de ensino, que buscava ser diferenciada, ancorada no construtivismo e no método Montessori, possibilitando aos alunos mais liberdade para aprender as disciplinas, fora do método tradicional. Outro ponto que diferenciava o Rudá era o número reduzido de estudantes, no máximo 20, por turmas. Além das disciplinas tradicionais, o colégio foi um dos pioneiros no ensino de filosofia e artes em Goiânia. Era no mínimo curioso ver a autonomia das crianças, que, ao chegarem,



escolhiam suas atividades, previamente colocadas em bolsas de tecido. Crianças e professores trabalhavam em perfeita harmonia, as artes e as metodologias ativas e dinâmicas eram incentivadas, assim como a construção do saber de maneira processual a partir do foco de interesse dos estudantes, sem aulas expositivas, sem grandes conflitos. O pioneirismo da escola quebrou paradigmas da educação naquela época, sendo fator determinante para a formação de várias pessoas, em diversas áreas. E ainda hoje de certa maneira tronou-se “Lenda Urbana”, referência como resistência contra abordagens tradicionalistas.

Permaneci no Rudá por quase cinco anos, participando efetivamente das discussões sobre o ensino da arte, defendendo a questão da não polivalência e importância da sala específica ou atelier de artes, assuntos nem sempre acolhidos em outras escolas de Goiânia naquela época. As discussões no Rudá sobre cooperativismo, associativismo por certo colaboraram com minha formação como docente e artista.





Paralelamente ao Rudá, e aos trabalhos acadêmicos da faculdade, minha produção artística por meio da gravura foi sendo desenvolvida entre a rotina laboral intensa, buscando arestas para realizar. Desse período, trago o registro de um trabalho da ‘Série Pássaros’ que considero definir bem os anseios vividos.



Posteriormente, por quatro anos, ministrei oficinas de artes visuais no Museu de Arte Contemporânea (MAC/Goiás), o que me possibilitou, participar efetivamente de projetos e propostas realizadas pelo Museu de Arte Contemporânea do Estado de Goiás e da criação da Escola de Artes Visuais do Estado de Goiás (EAV), onde, após concluir a graduação atuei como diretora durante o período de 1992 a 2005. A proximidade entre Escola de Artes Visuais e MAC/GO, possibilitou participar efetivamente da construção de propostas culturais, das discussões, trânsitos e produção sobre arte contemporânea que ocupavam as agendas e circuitos culturais do Estado. A exemplo da participação das equipes de produção de Fórum Goiano de Cultura, Bienal do Incomum, Salão Nacional de Artes de Goiás entre outros. O que somou as discussões e aprendizado acadêmicos da Graduação.

Nesse período, participei da produção de diversas mostras expositivas e relevantes projetos para a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, na época uma Fundação chamada FUNCPPEL Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira (“Museu vivo – o artista vai a seu público”, “City Tour Cultural”, “Mostras de alunos da EAV”, entre outros).

Paralelamente ao período em que trabalhei na EAV, atuei como professora de artes nos seguintes locais: Musika Centro Livre de Artes, Colégio Marista, onde permaneci por cinco anos, e

ainda no Museu de Arte de Goiânia (MAG), com programação cultural, mostras expositivas, expografia e montagem de mostras expositivas, pela Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia.

Iniciamos um Atelier Livre de Gravura na Escola de Artes Visuais. Localizamos a família da Artista/Gravadora Dinéia Dutra, que fez a doação de sua prensa e antigos materiais, ferramentas, tintas-papéis para a escola, onde foi inaugurado o Atelier de Gravura da EAV e permaneceu em funcionamento reunindo jovens gravadores e professores, entre eles, Célia Gondo, Herculano Ramos, Nancy Melo, Antunes Camargo, Alexandre Liah e Edney Antunes. Nesse período, minha produção de gravura dividia espaço entre ofícios, projetos e reuniões pedagógicas.

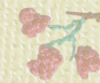
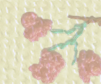
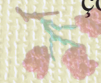
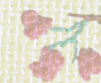




Imagem 9 - Gravura. Abstrações, 2004. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2023.

‘Abstrações’ foi uma série de gravuras em metal realizadas no período do Atelier de Gravuras da EAV, que considero importante trazer aqui.



Ainda que, nesse período, a paixão pela arte-educação, pelos espaços e pessoas, pela produção cultural e projetos tenha sido movimentador de inúmeras reflexões e ações, a minha produção artística pessoal sempre encontrou fendas e brechas por onde escoregavam, resultando na produção de muitos trabalhos realizados de que não possuo registros.

Hoje, percebo que os projetos artísticos em comunidades sempre estiveram presentes. Minha produção sempre aconteceu em meio ao caos e na relação com outras pessoas, nas escolas, museus, associações, projetos. O atelier solitário e tranquilo sempre esteve distante das minhas inquietudes e turbulências criadoras.

O estudo realizado na graduação proporcionou acesso a saberes teóricos/práticos numa perspectiva dialético-crítica, provocando inquietações que me fizeram compreender que os processos pedagógicos e de aprendizagem acontecem dentro e fora dos espaços escolares oficiais. Assim, durante alguns anos, vivenciei estudos oriundos de ambientes de práticas pedagógicas em contextos de comunidades de formação continuada. Sempre acreditando na importância da qualificação permanente.

Em 1993, após concurso público realizado bem antes, iniciei na carreira docente do ensino superior na Faculdade de Artes Visuais/FAV-UFG, onde ministrei aulas nos cursos de Bacharelado em Artes Visuais e continuei a desenvolver projetos de pesquisa e

extensão. A partir de projetos de extensão em que o principal foco sempre esteve voltado às possibilidades interativas de experiências múltiplas, para que a educação e a arte também pudessem alcançar espaços acolhedores aos anseios de outros, foi possível trabalhar com mais espaço de imersão, em trabalhos e projetos com as comunidades internas da UFG e externas.

Assim, muitos projetos vieram e aqui buscarei mencionar o Mercado de Artes, cuja proposta era realizar mostras expositivas reunindo diversas expressões artísticas como: artes visuais, música, dança, teatro, performances. Esse projeto teve 15 edições em um período de cinco anos e conseguiu abarcar grandes expoentes das artes visuais e jovens artistas estudantes da FAV e da rede pública, abrindo para propostas interativas e diversidades. Nesse sentido, foi inovador para a época no estado de Goiás, pois provocou questionamentos sobre o lugar das vanguardas artísticas ao serem expostas ao lado de ícones da cultura goiana, ou por reunir em um mesmo espaço obras de renomados artistas, pertencentes a colecionadores particulares, e peças da cultura popular, ou de artesanato de comunidades tradicionais. Outro projeto significativo ao contexto desta narrativa é o projeto Girau de Saberes – uma ação artística em comunidades, cuja proposta passa por ações realizadas por um grupo de artistas em contextos de comunidades diversas, priorizando uma metodologia participativa de construção compartilhada. Essa proposta torna-se relevante, uma vez que, a partir





do projeto, minha atual proposta de atuação artística efetivamente fica mais delineada. Será abordado posteriormente. Acredito que o processo de criação passa por vivências e interações também no âmbito de atuações coletivas.

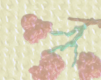
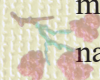
Atualmente, além de atuar como docente na FAV/UFG, de coordenar o projeto de extensão “Girau de Saberes – uma ação artística em comunidades”, desenvolvo outros projetos de extensão, a saber: “Projeto Espaço, passos e pessoas – Ações para o Centro Cultural da UFG. Propõe-se uma interlocução entre discentes, docentes e os espaços expositivos e acervo do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG). Nesse sentido, temos como ações realizadas “Olhares diversos – Curadorias compartilhadas sobre o acervo do CCUFG”. A proposta dessas ações é ampliar a prática e exercícios curatoriais para diferentes disciplinas e perfis, ampliando olhares diversos sobre o Acervo do CCUFG, tencionando reflexões sobre as múltiplas funções dos espaços expositivos públicos e suas coleções de arte, o papel das curadorias no contexto atual e possibilidades de aproximação entre comunidade universitária e o público em geral, para interagir com esse importante acervo do CCUFG. A proposta é realizar uma série de catálogos virtuais a partir de curadorias compartilhadas, múltiplos olhares.

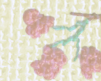
Trago essas experiências profissionais junto com os estudos acadêmicos, por acreditar que todas essas atuações profissionais, em momento algum, distanciaram-se do ensino, de experi-

ências educativas, porque, para mim, a escola acontece para além das paredes e das instituições especializadas. Nesse sentido, foram experiências educativas em espaços outros que me proporcionaram acesso a múltiplos saberes.

Assim, falando da minha experiência dentro da formação acadêmica, que se iniciou com a Graduação em Artes Visuais, pela UFG, concluída em 1989, consubstanciada pelas atividades externas e, posteriormente, pela pós-graduação, no Mestrado em Performances Culturais, concluído em 2019. Conheci as performances em 2004, em um trabalho de produção realizado no MAC/Goiás, para o Fórum de Cultura, no qual colaborei na organização das mesas temáticas e oficinas de Performances e Intervenções Urbanas com os artistas Rúslan Torres e Tatiane Mesa. Posteriormente, por intermédio da professora Sainy Veloso, tive conhecimento do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, o que despertou meu interesse e me fez continuar os estudos no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da UFG, onde atualmente desenvolvo a atual pesquisa de doutorado. Os estudos realizados na pós-graduação proporcionaram acesso a saberes teóricos/práticos numa perspectiva dialético-crítica, provocando inquietações que me fizeram compreender que os processos pedagógicos acontecem dentro e fora dos espaços escolares oficiais.

Assim, durante alguns anos, vivenciei estudos oriundos





de ambientes de práticas pedagógicas em contextos de comunidades, "Escolas sem Paredes", sempre acreditando na importância destes espaços, sendo o quilombo, as pessoas, os mestres e mestras de Saberes Tradicionais, umas das mais significativas escolas que vivenciei.

No mestrado, continuei por essa linha de pensamento, pesquisando aspectos das Performances Culturais em contextos de comunidades tradicionais.

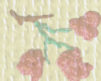
Outra experiência que apresento para contextualizar a pesquisa atual foi a minha primeira experiência em administração pública, anteriormente já citada, e diz respeito à direção da Escola de Artes Visuais da SECULT-GO, onde atuei por 14 anos, sediada no Centro Cultural Octo Marques, no mesmo andar onde funcionava o Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC). Essa proximidade com o MAC, possibilitou conhecer pessoas, artistas, produtores, curadores que atuavam no cenário artístico, além de perceber os mecanismos operacionais do setor cultural das artes visuais em Goiás. O trabalho educativo/artístico realizado com crianças, jovens e adultos me instigou a querer entender mais sobre o universo dessas pessoas, seus saberes, suas formas de aprender/ensinar e suas expectativas artísticas. Posteriormente, essas ações trouxeram subsídios para os projetos de extensão e na pesquisa artística que desenvolvo, tendo em vista as necessidades de trabalhar numa perspectiva das diversidades. Trazendo subsídios, ainda, ao trabalho atual junto ao

Centro Cultural UFG, um espaço cujo escopo se insere no contexto dos centros Culturais, das universidades públicas comprometidos em fomentar e assegurar acessibilidade cultural, estabelecendo políticas democráticas de fomento a diversidades e pluralidade culturais éticas, comprometidas com pesquisas em arte voltadas a abordagens estéticas contemporâneas.

Acredito que trabalhar com arte é um campo de atuação bem mais amplo e que o processo de criação passa por vivências e interações também no âmbito de atuações em coletividades. Nesse aspecto, as experiências anteriormente vivenciadas foram extremamente impactantes para os rumos de minha produção artística atual.

Não poderia deixar registrado o quanto é lamentável olhar para a Escola de Artes Visuais hoje, considerando sua trajetória e relevância enquanto espaços de ensino de arte pública e gratuita, voltado a uma abordagem estética contemporânea, com apenas uma professora, assim como é lamentável olhar para o MAC/GO, e outros equipamentos culturais em total abandono da administração pública atual sem pensar que espaços culturais são memórias vivas de todos aqueles que ali colocaram sua energia para realização.

Lamentavelmente, continuamos a presenciar o adocimento daqueles que trabalham para construir escolas e espaços culturais. É lamentável saber que professores/artistas técnicos que ainda trabalham na cultura deste país são deslocados de suas funções,



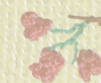


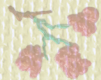
saberes específicos são substituídos por saberes não especializados. Jovens artistas/alunos em processo de construção de trabalho veem seus estudos abortados. Mudam-se nomes, cargos do governo, secretarias, mas tudo continua o mesmo. Hoje, maio de 2024, caminhamos um pouquinho mais, aqui estamos vivenciando esse período pós-pandêmico, mas ainda escutamos os ruídos dos espaços culturais. A Escola de Artes Visuais, com uma única professora... ainda resiste.

Outra experiência significativa que buscarei apresentar é o Projeto Girau de Saberes, que foi cadastrado pela primeira vez na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) da UFG, em 2008. É uma ação multidisciplinar reunindo diferentes áreas e unidades da UFG, Biologia, Botânica, Farmácia, Arquitetura, Design de Moda e Gráfico e Artes Visuais. Busca interface entre conhecimentos acadêmicos e saberes vernaculares por meio de ações específicas nas comunidades. Tem como objetivo estimular práticas que envolvam conceitos de autossustentabilidade, autogestão e beneficiamento pela elevação do grau de autodeterminação familiar e das comunidades em que atua, em termos de autossuficiência e autossustentabilidade básicas. As ações são norteadas por diferentes abordagens metodológicas, numa dinâmica participativa guiada pela pesquisa em arte, cartografia, etnobotânica, nas quais ações específicas são elaboradas a partir da interlocução direta com os participantes que protagonizam as ações. Busca-se apoiar inicia-

tivas que promovam a cultura e a transmissão dos saberes vernaculares das comunidades tradicionais, por meio da oralidade. Saberes ancestrais que hoje, em muitas comunidades tradicionais, encontram-se ameaçados por diversos fatores, sendo um deles os poucos registros disponíveis nas comunidades que na maioria das vezes, não chega às escolas e grupos mais jovens. Inicialmente, o projeto vem atuando nas comunidades quilombolas do território Kalunga desde 2008, em Cavalcante, Goiás, desenvolvendo ações sugeridas pelos participantes, a partir dos saberes tradicionais, em especial com os mestres artesãos e mestras artesãs e os mestres raizeiros e mestras raizeiras. Com significativas ações e realizações, como mapeamento do artesanato local, identificação de técnicas artesanais utilizadas, escolha de técnicas a serem revitalizadas. Inventário das plantas medicinais utilizadas na região, sendo reconhecidas 80 espécies. Cursos, oficinas ministradas pelos próprios mestres locais para demais participantes da região, espaço de trabalho para as artesãs, hortos de plantas medicinais. Além de ofertar cursos, oficinas, roda de prosas, mostras expositivas para artesãos, bem como cursos de Botânica e de boas práticas de plantas medicinais, ministrados pelos docentes e estudantes das Faculdades de Biologia e de Farmácia da UFG.

Em seus desdobramentos na capital do estado, tem desenvolvido diversas ações, participação em Feiras e Roda de Conversas, Primeiro Encontro Virtual de Mestres Raizeiros realizado em





2020, chamado “Dedo de prosa + café com ervas”. A proposta foi um encontro virtual, no formato de roda de prosa entre os mestres raizeiros Kalunga, discentes, docentes participantes do Projeto Girau de Saberes/UFG e público em geral, buscando refletir sobre a questão da construção da saúde, principalmente durante a pandemia pela Covid-19, propondo trocas e compartilhamentos entre saberes vernaculares em diálogo com saberes de outras comunidades. E ainda o Quintal da Girau – ações desenvolvidas com participação dos estudantes da FAV/UFG, buscando trabalhar o conceito dos quintais como espaço de criação. Quintais produtivos. Quintais verdes e culturais, onde se produzem alimentos, brincadeiras, ferramentas, utensílios, arte. Onde as trocas de saberes e diálogos são repassadas entre gerações.

Não poderia falar sobre essa proposta, sem manifestar a profunda gratidão e respeito que tenho pelos mestres e mestras locais e por todos que participam, e sobre a perceptível transformação que a cada dia aflora em mim por participar desse projeto.

As várias viagens, as distâncias e dificuldades enfrentadas, por muitas vezes quase impossíveis, foram aberturas na pele por onde afloraram forças para seguir. Hoje, ao observar todos os caminhos trilhados antes desse projeto, percebo que gradativamente reunia em mim fagulhas para seguir na arte.

Os projetos realizados, em doses homeopáticas, por certo são de muita ajuda em meus estudos e pesquisas artísticas. E,

com certeza, vou carregar em minha memória por muitos anos. Só tenho a dizer muito obrigada a todas as pessoas, por onde andei, pelas palavras/bilhetes e pela oportunidade de me debruçar sobre tantas questões que, nesse momento da pesquisa, muito colaboraram para me fazer seguir em frente em busca de novas inquietações. Trago o contexto da memória, de experiências vividas, por acreditar que aquilo que relato nesta pesquisa certamente foi gestado muito antes por todas e todos os ciclos vividos anteriormente que certamente estarão presentes nas novas trilhas que se abrem.

As experiências vividas são como ‘pedrinhas brancas’, marcos de memórias guardadas que indicam caminhos trilhados e que por certo ancoram novos caminhos...

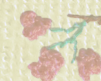
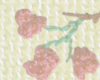




Imagem 10 - Paisagem do Quilombo Kalunga. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Segunda Trilha: caminho do meio.





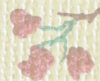
Imagem 11 - Detalhe da planta Sucupira preta. Fonte: Elaboração própria, 2023.

*“Como caem as folhas do arvoredo
Despencando assim sem medo
Para um novo repousar
Nascem novas folhas tão bonitas
Que com graça ao vento agita
Num eterno balançar”*

Trecho da canção 'Apelo das Aves' de Mestre Arnaldo.



2. Segunda Trilha: caminho do meio.



2.1 Outros saberes.

Dando continuidade à ideia de olhar para trás para compreender o caminho até então percorrido, como forma de tomar a própria experiência como referência e suporte de uma pesquisa guiada pela prática, tenho como uma segunda parada, ou lugar de retorno, a dissertação realizada no mestrado, intitulada “O ofício do raizeiro: saberes e práticas integrativas em comunidades tradicionais quilombolas Kalunga”, apresentada em 2019 no Programa de Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da UFG.

Trata-se de um exercício de memória em busca de pegadas, pistas deixadas como fios de Ariadne, que venham me auxiliar neste processo atual, em que busco compreender quais histórias, confluências e atravessamentos podem surgir de uma experiência de construção de uma poética compartilhada com um grupo de bordadeiras, a partir do campo transdisciplinar das performances culturais.

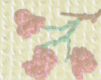
Os estudos, durante o mestrado, foram organizados a partir da experiência imersiva realizada no quilombo, da cartografia como metodologia, tendo como eixo central os saberes de cura dos mestres e mestras raizeiras quilombolas Kalunga. Foram ancorados na proposta transdisciplinar das performances culturais e

como esses saberes afetaram meu próprio processo de produção e poéticas artísticas.

A escolha pelas performances culturais como campo para os estudos aconteceu pela observância das possibilidades transdisciplinares e interações com outros campos que abarca.

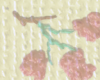
Nessa pesquisa, vivenciei momentos de afeto, diálogos harmoniosos e agradáveis, registros das experiências em campo, de uma convivência amorosa e de muito aprendizado com as pessoas, e também de tensões que, ao mesmo tempo, levantaram inúmeras reflexões abordadas no texto e que busquei materializar por meio do meu trabalho artístico. Nesta “trilha”, serão brevemente abordadas.

Naquele momento, no mestrado, o que estava em curso era a interação com a comunidade quilombola e os mestres e mestras de ofícios – raizeiros(as) autoidentificados(as) como Comunidade Quilombola Kalunga. Meu olhar se direcionou para as performances de cura dos mestres raizeiros Kalunga a partir dos saberes, a transmissão dialógica desse saber e sua relação cosmogônica, a sensibilidade do raizeiro na escolha e ordenações de elementos sensoriais, ramos, ervas, imagens, banhos, chás que compõem a força do ato ritualístico nos processos de cura e coletividade na cultura Kalunga enquanto performances culturais.





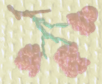
Em um segundo momento, a partir da tipologia das plantas medicinais e da ordenação dos elementos sensórios e dos saberes de cura dos mestres raizeiros Kalunga, enquanto atos de resistência epistemológica, iniciei os estudos para o desenvolvimento de uma poética pessoal. Processo de produção artística que teve início por meio de uma série de desenhos e aquarelas realizados a partir de elementos coloríficos extraídos das próprias plantas, em forma de chás medicinais. A proposta era, inicialmente, realizar pequenas aquarelas e desenhos pintados com os chás a serem distribuídos entre as pessoas por diferentes formas, enviados por correspondências, entregues aos amigos, o que aconteceu de maneira presencial, a partir de minha participação na exposição coletiva ‘Sintomas Estéticos do Plural’, realizada em 2017 na Galeria da FAV/UFG, onde servi chá e pequenas flores de camomilas aquareladas para as pessoas. Posteriormente, como exercício, realizei uma série de desenhos voláteis traçados no ar pela fumaça do incenso, ramos, folhas e ervas, inspirados pela performance dos mestres raizeiros em suas benzeções. A linha invisível da mão que se movimenta no éter. A linha traçada pela fumaça, ou aroma do chá ou do incenso. O efêmero. O visível e o não visível, o real e o imaginário, me despertaram profundamente o interesse. O gesto fugaz que se transforma no e pelo ar. Esta proposta, foi arquivada, uma vez que os registros não foram bem solucionados, para ser posteriormente repensada.



E assim, redirecionando a proposta inicial, ainda pensando sobre a aparente fragilidade do corpo e a construção da saúde, sabendo que a doença é o resultante de certos impactos produzidos sobre a corporeidade. O corpo a partir de ordenações simbólicas e experimentais de elementos sensórios. Um corpo que interage em cruzamentos, fronteiras e encruzilhadas. Um corpo que responde de maneira saudável ou não nesse emaranhado nó cristalográfico das performances culturais. Durante esses percursos de pesquisa, nas atividades em campo, vários atravessamentos foram gradativamente redirecionando a produção.

Posteriormente esta proposta tomou outra proporção, uma vez que o contexto vivenciado a partir da imersão nas comunidades se adensava, que buscarei contextualizar a seguir para melhor compreensão.





2.1 Para que serve essa flor?

Os saberes de cura, enquanto outros saberes.

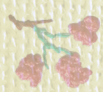


Os saberes de cura na minha história de vida estão enraizados na prática e experiência diária de menina moradora de cidades interioranas, da convivência com minha avó e minha mãe, que herdaram saberes e conhecimentos sobre as plantas e seus usos medicamentosos de minha bisavó indígena e utilizavam em práticas de cuidados da família, hábitos comuns na maioria das famílias daquela época, e faziam parte das atividades das mulheres da zona rural, os cuidados da saúde, assim como o saber plantar, cozinhar, preparar o alimento, costurar a vestimenta, agasalho, o bordado, e os conhecimentos sobre as ervas e plantas de remédios eram práticas femininas do cuidar dos outros. E que eram repassados para as filhas com tamanha naturalidade que, na maioria das vezes, acreditei que esses saberes faziam parte de todas as famílias. Nasci em casa, acompanhada de minha avó e de uma parteira, assim como minhas duas irmãs, sendo que somente meu irmão mais novo nasceu em hospital. Em minha infância, raramente recorremos aos medicamentos e aos saberes dos médicos. Na maioria das vezes, nossas ausências de saúde eram sanadas pelas ervas, pequenas farmácias de minha avó. Transitamos por três estados e, em cada deslocamento, sempre deixávamos plantado

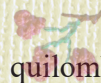
um jardim florido, uma horta e, na bagagem de mudança, carregávamos várias mudas de “remédios”. O processo de preparação de várias mudas, antes de mudar para o enraizamento das plantas, era algo silencioso e simbólico, prenúncio de transformações que estavam por vir. Assim, durante anos, vivenciei o preparo de chás e xaropes, como práticas de cuidados e afetos cotidianos, nos ofícios de minha avó e da minha mãe, para a manutenção da saúde da família. Práticas que ficaram em minha memória, fazendo-se presentes na minha formação identitária e, posteriormente, revividas em maior intensidade no projeto Girau de Saberes, a partir de uma experiência em campo com os mestres e mestras raizeiros das comunidades tradicionais quilombolas Kalunga no entorno do município de Cavalcante-GO, que efetivamente colaboraram e me motivaram em meu trabalho de mestrado, que procurou investigar as performances de cura nessas comunidades.

Conheci o quilombo Kalunga em 2008, por convite de uma amiga, moradora de Cavalcante, que me apresentou à então Secretária de Igualdade Racial do município e importante liderança local, e a partir desse encontro, fui convidada a participar de um projeto com um grupo de mulheres artesãs locais. Iniciamos assim um extenso levantamento dos saberes e fazeres artesanais a partir do projeto Girau de Saberes, anteriormente relatado.





Lembro-me que o convite para a imersão no quilombo foi para trabalhar com o artesanato, com um grupo de mulheres tecelãs e bordadeiras, a partir de uma necessidade delas em repassar seus saberes para as novas gerações. Após vários encontros, trocas fazeres, em determinado momento, junto ao grupo de bordadeiras falou-se sobre as possibilidades de utilizar a flora local como tipologia para os bordados. Tomei nas mãos uma flor de Umbaúba como exemplo de cores e formas para os bordados e me surpreendi com a pergunta feita: “*Para que serve essa flor?*” Pergunta proferida, ato vivo, que fez abrir um leque de possibilidades em mim e me levou a perceber que, para as mulheres daquela comunidade, a flor não era uma simples flor. Havia ali algo para além da forma e do valor estético. Aquela pergunta colaborou para ativar memórias e afetividades sobre saberes de cura, e me fez buscar respostas para tantas outras inquietações que motivaram a pesquisa desenvolvida no mestrado. Buscava principalmente respostas para as perguntas sobre o ofício dos raizeiros: seus saberes e práticas integrativas constituem-se uma performance cultural? Que saber é este capaz de curar? Como ocorre o processo de transmissão desses saberes? O processo de cura das comunidades estaria relacionado à cosmovisão ou a um conjunto orquestrado, cenário, gestual, oralidade, que liga arte e ciência? E como todas essas questões afetavam meu trabalho artístico?

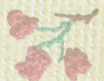
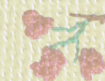


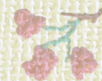
Ainda trago reminiscências da experiência vivida junto aos mestres e mestras no quilombo. Olho para minha casa, na cozinha ao lado do fogão, o cantinho das ervas, que antes não existia, descanso minha cabeça sobre uma arruda bordada na almofada, e para além das materialidades dessa presença física, meu corpo ainda carrega vestígios, às vezes imperceptíveis, tênues marcas liminares em meu ser, presenças de ausências. Como os seixos nas corredeiras que carregam as marcas das águas e se permitem ser transformados pelas águas verdes, trago as marcas de um corpo viajante em uma trajetória que se deixa deslocar por diferentes épocas experienciando contextos múltiplos. Um corpo que experienciou situações diversas, fora de seu cotidiano e que buscou expressar arte.

Experiência vivida, em estudos realizados pelo pensador alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), que apresenta o conceito em alemão de experiência, “*Erlebnis* - aquilo que foi vivenciado”. Segundo Turner, para Dilthey:

A *Erlebnis*, conforme Dilthey, seria então a expressão de um significado, que é retirado da experiência, o qual pode ser performado. O que indica que o processo se completou e foi simbolizado (Turner, 1982, p. 13).

“*Erlebnis*”, para o autor, refere-se à experiência vivida de uma pessoa em um determinado momento, em que ela se torna





consciente de sua própria vida e do mundo ao seu redor. Isso inclui emoções, sentimentos e percepções moldados pelas circunstâncias em que a pessoa se encontra. Uma experiência significativa por meio da qual a pessoa contextualiza, extrai um sentido que não poderia ser apreendido por outras formas e que é transformadora.

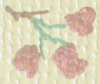
Assim, por meio da experiência vivida, imersiva no quilombo, acima relatada, ao refletir sobre os saberes de cura dessas comunidades, enquanto saberes de uma outra medicina, diferente da biomedicina, foi importante refletir sobre os símbolos, a partir dos contextos das comunidades, buscando estabelecer as relações, impactos, ressonância e afetações que esses saberes causaram em mim, e em meu fazer artístico. Para isto, fez-se importante compreender os saberes de cura como um fazer especial, como atividade carregada de sensibilidades, de gestos, símbolos, formas, materialidades e artisticidade.

Reconectar-me com o Quilombo, os mestres raizeiros e mestras raizeiras e os processos anteriormente vividos de manutenção da saúde nas comunidades, revivendo-os neste momento pós-pandemia pela COVID-19, e de alterações e catástrofes climáticas, a exemplo das enchentes no sul do país, em que a humanidade é levada a repensar processos coletivos de saúde e doença, de sua relação com o meio ambiente e a dura tarefa de equilibrar a saúde do planeta e saúde da humanidade, é algo que ressoa profundamente em mim.



E como dormir com os ruídos causados pelas inúmeras inquietações deste momento? Como não pensar sobre tudo que estamos a viver? Como não pensar no que fazer para dar conta de tudo isso, pensando nos caminhos da arte, da saúde e cura planetária? Nas longas conversas das últimas semanas pelo WhatsApp com os raizeiros? Como não pensar nas questões dos saberes dos mestres raizeiros Kalunga enquanto saberes de uma “outra medicina”, que busca trazer inquietações sobre a tessitura para além dos saberes produzidos pelo modelo tradicional eurocêntrico? Como não pensar nas encruzilhadas que bifurcam, rompem limites dos saberes de cura ou de uma “outra medicina” diferente dos protocolos que a biomedicina recomenda numa cultura hegemônica neste momento? Nas inúmeras camadas que enlaçam as tentativas de apagamento desse saber? Na indústria farmacêutica e grandes laboratórios, nos contextos de valores que envolvem os sistemas oficiais de saúde?

Aqui o tema é abordado com o cuidado e reconhecimento pela importância que as pesquisas acadêmicas e as ciências na área médica conquistaram. Nesse sentido, não se trata de negar esses saberes, mas de trazer para reflexão outros saberes de cura, que, embora situados às margens, brotam e afloram. E como todas essas questões emergem em minha produção artística? Boaventura dos Santos diz que, para além de todas as dominações que o colonialismo impõe, também produz dominação epistemológica, que provoca:



[...] uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade” (Santos; Meneses, 2010, p. 7).

Saberes esses aqui abordados, de uma “outra medicina” praticada entre os benzedores, raizeiros e mulheres quilombolas, que passam por uma outra ecologia e que, em que pese as inúmeras tentativas de apagamento, por vários momentos serem postos à margem da sociedade, ainda assim resistem. O que nos leva a pensar na frase da líder equatoriana Dolores Cacuango, ou Mama Dulu, na década de 1930, na sua luta incansável perante as modernas potências colonizadoras, citada por Catherine Walsh (2013, p. 27): “Somos como a palha da colina que é arrancada e cresce novamente, e com a palha de colina nós cobriremos o mundo”. Nesse sentido, os saberes tradicionais de cura dos mestres raizeiros, benzedores, parteiras e doulas são como atos de insurgência.

Nos olhares dos raizeiros me vi. Nessas pessoas que mantêm, até certo ponto, uma memória ancestral, aspectos culturais e filosóficos com forte vínculo da matriz africana Bantu. O que faz surgir daí inúmeras inquietações quando pensamos sobre as discussões contemporâneas que envolvem povos e comunidades tradicionais. O Quilombo, por sua vez, traz infinitas abordagens sobre território, espaço, lugar, limites, fronteiras e bordas. Assim,

embarco nesse mergulho buscando, a partir das performances culturais dos mestres raizeiros e mestras raizeiras Kalunga, trazer essas questões para o processo de construção de uma poética em visualidades.

Como numa cartografia, deixei-me guiar por meio de pistas, rastros que dialogam com os autores, na medida em que novas questões se apresentam nesse diálogo com os mestres raizeiros. Suely Rolnik diz que: “[...] do cartógrafo se espera que ele mergulhe nas intensidades do presente para dar língua para afetos que pedem passagem” (Rolnik, 2007, p. 23).

Deixei-me seduzir pelo afeto e pelo encantamento de uma fumaça que traçava tênues e efêmeros sinais no ar pelas mãos dos raizeiros Kalunga, ao benzer as cabeças das pessoas. Desenhos etéreos esvaindo-se no ar.

Acredito que as relações humanas são construídas em processos afetivos coletivos. Nesse aspecto, não se trata de “dar voz aos silenciados”, mas de uma construção coparticipativa de conhecimentos e de escuta.





Imagem 12 - Sítio Histórico Kalunga. Fonte: Sérgio Soares, 2018.

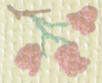
2.2 Kalunga, palavra além-mares... o contexto vivido.

O Quilombo Kalunga situa-se a nordeste do estado de Goiás, região da Chapada dos Veadeiros, considerada berço das águas.

Falar sobre quilombo é um rasgar-se em inúmeras inquietações que o termo traz. É pensar sobre espaço, fronteiras, encruzilhadas. Das tantas encruzilhadas nossas de cada dia, que bifurcam, entrelaçam e rompem limites. Pensar no quilombo enquanto espaço e lugar de resistência, não só de resistência étnica, mas de resistência a questões epistemológicas de saberes. É pensar sobre

esses lugares de insurgências, resistência e lutas sociais enquanto espaços pedagógicos, de “contracolonização”, conforme sugere o autor piauiense e liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015), que ao se referir a esses espaços, apresenta o conceito de “contracolonização” como sendo:

[...] todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2015, p. 47-48).



O que amplia as discussões de luta pelo território das comunidades tradicionais quilombolas para além das delimitações topográficas, apresentando os quilombos enquanto espaço de resistência de práticas, estratégias e posturas contra padrões de imposição de valores, crenças exógenas aos saberes e cultura local. E ainda segundo o autor, quilombo é uma terminologia que se encontra hoje ressignificada pelas lutas identitárias, pois

[...] o termo quilombo, que antes era imposto como uma denominação de uma organização criminosa, reaparece agora como uma organização de direito, reivindicada pelos próprios sujeitos quilombolas” (Santos, 2015, p. 96).



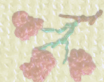
Para o autor, a capacidade de ressignificar contextos dos povos quilombolas se reafirma por atos de insurgências e readaptação aos modos de vida em seus territórios muitas vezes queimados, retalhados, diante das inúmeras tentativas de apagamento de identidades, processos de racismo e discriminação, fatos vividos por essas comunidades ao longo da história e ainda hoje.

Sobre o povo Kalunga, o prefeito atual do município de Cavalcante, Vilmar Souza Costa (2013, p. 24), Kalunga da comunidade do Engenho 2, primeiro prefeito quilombola do país, diz:

[...] os primeiros quilombolas tiveram que aprender a sobreviver na região da chapada para poderem continuar livres. Essa adaptação deu origem à cultura de envolvimento e preservação da natureza que temos hoje. [...] Os nossos antepassados aprenderam a conhecer o ambiente ao seu redor e distinguir no meio do mato o que serviria ou não para o seu sustento. Para garantir o alimento, passaram a observar e a reconhecer o tempo das chuvas, lua e os sinais da seca. Tudo isso era necessário para saber regular o plantio das roças (Costa, 2013, p. 24).

Por conseguinte, a cultura Kalunga possui uma forte ligação com o cerrado, as estações de chuvas e de seca, as quais determinam as épocas de trabalho e de festas. O cultivo das roças de topo é uma forte tradição Kalunga. Nas roças, cultivam seu próprio alimento, plantados com sementes cultivadas por várias gerações, o que configura um rico germoplasma (patrimônio genético) existente nos roçados.

Mas o que significa o direito à terra para os Kalunga? Vercilene Francisco Dias (2016), Kalunga da comunidade do Prata, doutoranda em direito agrário pela Universidade de Brasília (UNB), Assessora Jurídica na Terra de Direitos e Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ), assim se posiciona:





Quando se fala em povos Kalunga, não estamos falando só de pessoas ou da população, mas de um conjunto, de território (população, terras, culturas, saberes, modo de vida etc.), e foi esse conjunto que nos manteve vivos até hoje. Então a luta pela proteção de nosso território não foi só por ter um pedaço de chão, mas pela sobrevivência, pois, para uma população que viveu e vive praticamente de uma agricultura de subsistência, a salvação era plantar tudo que podia prosperar, sobreviver de uma cultura que nos permitiu conservar nosso modo de vida tradicional, nossa identidade própria e nossas normas, pois, para nós, a terra não possui apenas uma função social, mas também cultural (Dias, 2016, p. 28).

Mais que uma linha que demarca um espaço físico em um mapa, o direito à terra está carregado de sentidos, como também pontuou Catherine Walsh ao afirmar que, “[...] as lutas sociais são cenários pedagógicos”. Assim, podemos considerar os quilombos como espaços pedagógicos.

A palavra “Kalunga”, de origem africana bantu, para a antropóloga Mari de Nasaré Baiocchi, tem inúmeros significados: “[...] em língua nacional Angolana e Congolesa kigongo e Kimbumdu significa Rio/Mar” (Baiocchi, 2013, p. 45), refere-se às águas e seus simbolismos.

A travessia do mar foi a primeira grande experiência vivenciada pela ancestralidade Kalunga, ao deixar a África livre

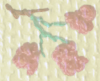
e ingressar no Brasil escravocrata. Kalunga, para o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga, é um dos nomes da divindade que criou o mundo. As religiões dos povos bantu acreditam num criador único, divindade suprema: Zambi, Kalunga (Munanga, 1996, p. 61):

As religiões de todos os povos bantu são semelhantes. Todos acreditam num criador único ou divindade suprema: Zambi, Kalunga, Lessa, Mvidie, etc. É uma divindade longínqua, que criou o mundo e distanciou-se dele, deixando a administração a seus filhos divinizados que são ancestrais fundadores de linhagens (Munanga, 1996. p. 61).

Mas Kalunga também é o nome de uma planta, Simaba ferrugínea, de folhas brilhantes, encontrada no cerrado e no território Kalunga. Segundo o Sr. José dos Santos Rosa, mais conhecido como Sr. Zé Pretinho, raizeiro da comunidade Engenho II, “a planta Kalunga é muito utilizada para todos os tipos de problemas”:

[...] aqui no Kalunga não existe casa que não tenha a raiz Kalunga guardada. Ela é o remédio para tudo. Todos se valem dela. Ela nasce na beirada do rio... gosta das águas. É como nós. O Kalunga chegou e ficou por aqui por causa das águas daqui. Por isto o povo antigo pegou a chamar todos por aqui de Kalunga. Esta planta é assim um símbolo do povo daqui (Sr. José dos Santos Rosa, entrevista em agosto de 2018).



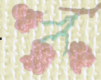


Nesse sentido, a palavra “Kalunga”, para os moradores do sítio quilombola, encontra significados que reafirmam a ancestralidade negra, a identidade cultural e o orgulho de ser quilombola.

Na cosmogonia africana, “[...] tudo no Universo está interligado, como teia de aranha”, afirma o filósofo e escritor congolês Alphonse Elungu Pene Elungu (2014). Tudo pode ser correlacionado na dimensão do sagrado, sem ter a separação da ordem prática e do princípio, com a dimensão do sagrado e profano. As comunidades tradicionais quilombolas ainda possuem ligação com essa tradição africana, como no caso dos Kalunga, o que podemos observar pela maneira de lidar com a terra, os ciclos de águas e as secas, o respeito na hora de colher uma erva, uma perspectiva ampliada onde se reconhecem como parte deste Universo, buscando estabelecer uma relação profunda com a Natureza.

Antônio Bispo fala sobre essa relação de harmonia entre os quilombolas, pelo respeito aos saberes ancestrais e a terra nos mais singelos gestos, que passam pelo cultivo das roças de topo não como um trabalho forçado, uma obrigação, mas como uma relação de festividade.

O povo de Palmares, assim como o povo de Canudos, Caldeirões e Pau de Colher, se relacionava com a terra como um ente gerador da força vital e os frutos dessa relação não só com a terra, mas com água, a mata e demais elementos da natureza,



isto é, com o seu território, eram produtos vitais por serem produtos extraídos através de um processo de cultivos festivos recheados de religiosidade (Santos, 2015, p. 63).

Essa visão ampliada da relação humano/natureza seria um dos princípios que nos leva a pensar sobre o sistema de saúde e enfermidades abordados pelos mestres e mestras raizeiros e raizeiras Kalunga e que posteriormente busquei trazer como eixo norteador para minha produção artística .

As aflições que exigem o trabalho dos raizeiros nem sempre são consideradas pela medicina como baseada em evidências científicas. As enfermidades são mais do que sintomas e sinais físicos. Elas se caracterizam como um conjunto de significados simbólicos, psicológicos e sociais para todos das comunidades.

Repensar a relação saúde/cultura na antropologia médica é o que sugere a antropóloga e docente norte-americana residente no Brasil, Esther Jean Langdon, em seus estudos: “[...] é necessário entender a cultura como dinâmica e heterogênea e a doença como processo e como experiência” (Langdon, 1995, p. 1).

Assim, para compreender a construção de saúde em uma cultura, é necessário examiná-la em seu contexto sociocultural. As crenças e as práticas de saúde e doença são parte de um “sistema lógico-conceitual”. Para ela, as velhas classificações baseadas em



opostos binários, tais como “natural/sobrenatural, magia/ciência e medicina primitiva/medicina moderna”, não proporcionam o entendimento da “dinâmica cultural” e do sistema de cura entre os povos tradicionais.

[...] o sistema de saúde é também um sistema cultural, um sistema de significados ancorado em arranjos particulares de instituições e padrões de interações interpessoais. É aquele que integra os componentes relacionados à saúde e fornece ao indivíduo as pistas para a interpretação de sua doença e as ações possíveis (Langdon, 1995, p. 8).

O sistema de cura realizada pelos raizeiros envolve um ofício diário. Eles afirmam que receberam os conhecimentos de parentes próximos pela oralidade, “boca-ouvido” e da vivência da espiritualidade, chamada de “dom ou heranças”, que somente são repassados a pessoas específicas, selecionadas, por se tratar de um “lugar de poder”. Os raizeiros chamam de “missão”.

Este cuidar do outro como dádiva traz a dimensão da coletividade e de manutenção das gerações futuras, e da ancestralidade.

Os(as) raizeiros(as) falam que reconhecem quando um corpo está saudável ou enfermo, porque o corpo da pessoa emite sinais da enfermidade até mesmo antes de a pessoa perceber, mas que o mestre raizeiro é capaz de captar.

Saberes de uma subjetividade que se integra na consciência cultural do grupo, na “memória coletiva”¹. É na memória do corpo que são guardados os gestos, os olhares, as orações, as dosagens dos medicamentos, a forma das plantas, as distâncias e locais de coletas e os sinais de um corpo saudável ou aquebrantado.

O ritual de cura dos raizeiros é um sistema articulado no qual existe uma dinâmica previamente estabelecida de “forças” de uma coletividade, nos moldes do “drama social” conceituado pelo antropólogo Victor Turner. Uma ação ou “força” externa provoca os infortúnios, “a crise” que se manifesta como doença. Ao buscar pelo tratamento do raizeiro, a pessoa se situa num lugar “entre” estar saudável, participativa na vida social e o estar ausente. Nas margens, no “líme”. O raizeiro identifica a causa dos males e aciona um “repertório” de saberes para atuar na sanção. Um ato profilático dos males, “ação reparadora”. A ruptura da ordem natural, cosmogônica, gera uma crise, a qual o raizeiro busca sanar por meio do ritual. Para Turner (1974), os rituais estão associados a momentos de crise da comunidade e à ideia de um retorno, ou desfecho, ao equilíbrio de um indivíduo ou grupo que vivencia o conflito.

Nesse sentido, podemos dizer que o ritual de cura do mestre raizeiro Kalunga apresenta uma dimensão profilática, performance, na qual o engajamento corporal proporciona uma “experiência sensorial única – Erlebnis” (Turner, 1974).

¹ Para Hawbachs (2006, p. 32), memória coletiva é um ponto de vista social a partir do qual o sujeito se insere.

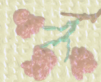


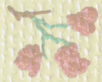
As comunidades quilombolas e os raizeiros se encontram numa situação “liminar”, pois vivenciam experiências singulares cujas especificidades afloram uma “outra medicina”, às margens de uma sociedade que pratica uma medicina pautada em parâmetros cartesianos. Elas encontram mecanismos profiláticos, que, embora não neguem a utilização da medicina praticada nos hospitais, postos e agentes de saúde, encontram e situam-se ancorados nos saberes tradicionais de cura para sanar brechas abertas na estrutura de saúde vigente no Brasil.

Nesse instante, em que aqui vivencio um período logo após o distanciamento social devido à pandemia, ressoa em mim a questão da complexidade no equilíbrio das forças entre saúde/doença, a relação saúde e meio ambiente, posta pelos raizeiros Kalunga, ou seja, saúde humana e planetária. Dialogam com narrativas que fazem pensar sobre uma outra medicina, que aborda a doença enquanto experiência, como campo de múltiplos atravessamentos que abrem múltiplas fendas, brechas por onde os saberes da comunidade vazam e os reconectam em diferentes lugares, como as águas que fluem por entre as pedras dos rios, como os galhos das árvores que desconhecem muros e limites. Atravessam fronteiras e teimosamente entram em nossas casas, habitam jardineiras em nossas sacadas, nos pés dos muros.



A imersão em campo e a relação com os raizeiros criou em mim uma experiência vivida, transformadora – Erlebnis – experiência única, portadora do simbólico, revelando-se em constante processo de produção artística, alimentou-se de inúmeras inquietações e enorme gratidão pelos saberes a mim confiados pelos mestres.





2.3 Trilha do Lava-pés - Práticas artísticas.

‘Lava-pés’ é o nome de um pequeno riacho situado em Cavalcante, que abriga a Secretaria Municipal de Meio Ambiente, local onde por mais de dez anos, uma vez a cada mês, realizamos as ações do projeto Girau de Saberes, reunindo mais de 150 pessoas de várias comunidades.

A partir das experiências vivenciadas intensamente em campo, com os mestres e mestras raizeiros e raizeiras, os saberes tradicionais de cura e o contexto do lugar foram sendo gradativamente assimilados, delineando uma proposta e produção artística. Aos poucos, os cadernos de campo foram recheados de desenhos e aquarelas. As primeiras aquarelas chegaram pelo impacto que a amplitude do céu estrelado do cerrado causou em mim. Assim, realizei uma série de aquarelas que intitulei “Céu do Quilombo”.

Hoje acredito que essas aquarelas, mais que registros do campo, trazem o contexto do lugar, da pesquisa. Quando relaciono a imensidão vista com as origens dos habitantes da região e os sonhos ali experienciados. O espaço aberto, infinito, livre.

Posteriormente, dediquei-me a realizar uma série de ilustrações de plantas do cerrado para o livro Plantas Medicinais da Comunidade Quilombola Kalunga, do botânico e professor Heleno Dias. Participar desse livro como organizadora e ilustradora

foi extremamente importante, tanto pela alegria de estar ao lado desse grande mestre, como por poder conviver mais próximo dos saberes específicos dos mestres raizeiros das comunidades, como em vivenciar momentos compartilhados por tantos mestres.

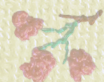
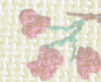




Imagem 13 - Aquarelas, 2019. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



Os momentos de coletas, as paradas para fotografar as plantas, permitiram uma proximidade única com esse saber específico, despertando memórias afetivas ofuscadas. O chá como medicamentos utilizados por minha família, os cheiros que me eram familiares que eu conhecia, foram despertados, e ainda havia tantas novas fragrâncias, cores, formas e funções que eu desconhecia. As plantas, o lugar, os saberes dos mestres me proporcionavam experiências singulares a serem vividas.



Para realizar essas ilustrações, busquei o cuidado em registrar elementos visuais não apenas representativos das imagens, mas que estivessem carregados dos infinitos momentos, reflexões e sensibilidades da convivência com os mestres e o lugar, com o momento vivido e o valor simbólico atribuído às plantas pelos moradores das comunidades. Assim, ao observar elementos visuais, cores, formas, texturas e até mesmo a escolha das plantas, busquei ouvir as pessoas, as histórias e o sentido atribuído por elas àquele medicamento.

“Na folha da Umbaúba, Nossa Senhora escondeu o menino Jesus, por isso, aqui no quilombo, essa planta é sagrada” (Getúlia Moreira, Comunidade Kalunga Engenho 2).

Esse relato feito por Dona Getúlia, moradora da comunidade do Engenho 2, no quilombo Kalunga, possibilitou pensar sobre os saberes tradicionais que estão emaranhados pelo simbólico. E como tudo está conectado.

Durante os momentos em comunidades, as vivências com as mulheres em lidas diárias foram significativas, carregadas de ensinanças.

A casa da raizeira, o quintal, o espaço de acolhimento para o corpo cansado ou aquebrantado, em trânsito, pouso para o viajante, assim como a beira da estrada que, em muitos momentos, se transforma em espaço de trocas e partilhas. Segredos revelados e testemunhados pelos morros e árvores. A lida constante das mulheres, as interações.

A partir das oficinas, rodas de conversas com as mulheres bordadeiras, buscando trazer e registrar esses momentos em meu trabalho artístico, iniciei uma série de desenhos bordados das plantas medicinais da região.

Posteriormente, as andanças proporcionaram ampliar a visão, enxergar por cima dos Vãos a amplitude do céu.





Imagem 14 - Bordados das plantas medicinais, 2017.
Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



73

Na aquarela “Céu do Quilombo” apresentei aspectos do espaço amplo. Primeira visão e sensação que senti ao me ver entre os Vãos. O macro, o cósmico-céu, o espaço infinito como elemento que agrega os conhecimentos dos raizeiros.

Imagem 15 - Aquarela sobre papel. Céu do Quilombo, 2017. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Posteriormente, à medida que convivía com o cotidiano das comunidades, fui registrando em desenhos os fazeres diários, a biodiversidade, os rios, plantas. As minudências. Microuniversos.

Em seguida, percebi que as plantas guardadas no caderno de campo tinham relação com as exsicatas, processo que consiste em prensar uma amostra de planta e em seguida secá-la em uma estufa, fixada em cartolina, acompanhada de etiqueta ou rótulo com informações sobre o vegetal e o local de coleta, para fins de estudos botânicos.

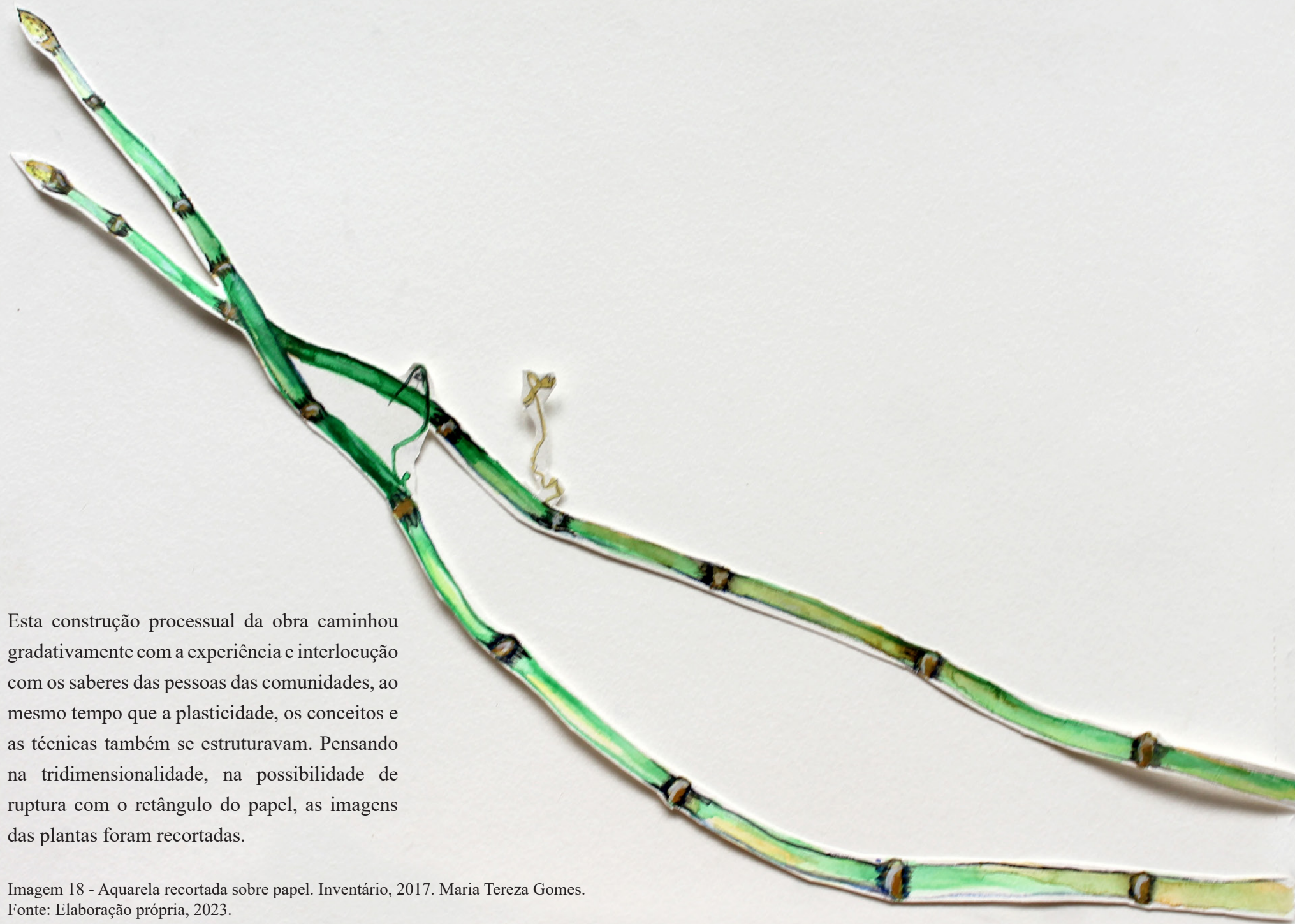


Imagem 16 - Caderno de campo, 2017, escritos, desenhos e flores.
Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



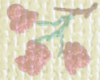
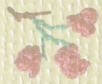
Imagem 17 - Inventário, 2017. Gravura sobre papel. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Ao abrir as exsicatas, a gravura enquanto técnica novamente reapareceu, e percebi que, ao serem prensadas, as folhas deixavam marcas coloridas no papel. As marcas me chamaram a atenção quanto à presença de uma ausência, daquilo que não existia mais, mas que permanecia ali, como um registro, uma memória. Usei então de tais marcas como vestígios coloridos, impressos em papel manteiga e Canson. Com esse decalcamento, realizei uma série de gravuras, impressas com colher, intituladas de “Inventário de remédios Kalunga”.



Esta construção processual da obra caminhou gradativamente com a experiência e interlocução com os saberes das pessoas das comunidades, ao mesmo tempo que a plasticidade, os conceitos e as técnicas também se estruturavam. Pensando na tridimensionalidade, na possibilidade de ruptura com o retângulo do papel, as imagens das plantas foram recortadas.

Imagem 18 - Aquarela recortada sobre papel. Inventário, 2017. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2023.



Os diálogos com as mulheres e os cuidados com o corpo geraram reflexões sobre a aparente fragilidade do corpo e a construção da saúde, em que a doença é resultante de certos impactos produzidos sobre a corporeidade. Percebi que o chá é a forma mais comum de medicamento ministrada pelos raizeiros. A partir de então, comecei a pensar a obra “Mesinhas”, na qual, a partir dos desenhos anteriores, o processo de criação saiu da bidimensionalidade para ocupar um espaço tridimensional da performance artística. Assim, os desenhos foram recortados seguindo a forma das folhas guardadas, que “escorregaram” por entre as páginas do caderno de campo para ganhar novos espaços.



“Mesinhas” apresenta uma mesa com xícaras para chá, brancas, e plantas desenhadas e recortadas. O que torna abstrato e representativo o ato de tomar chá. Realizei uma analogia entre a questão da saúde e a doença, na qual os medicamentos e processos de sanção às vezes parecem abstratos ou fugazes. Portanto, montei uma mesinha para tomar chá, com medicamentos inacessíveis.

Os resultados parciais desse processo de pesquisa em artes foram mostrados na realização de uma performance-arte, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, em uma mostra coletiva intitulada “Sintomas Estéticos do Plural”, em 10 de outubro de 2017.

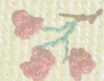




Imagem 19 - Mesinhas, 2017. Vidros, porcelanas, aquarelas e plantas. Maria Tereza Gomes. Fonte: Sérgio Soares, 2017.

Contra-pondo-se à inacessibilidade da mesa posta, com xícaras que servem desenhos, o ato ritualístico de servir chá, foi realizado. Em outra mesa igualmente disposta com plantas vivas, onde se servia chá de alecrim aos espectadores na abertura da mostra.



Imagem 20 - Mesinhas, 2017. Vidros, porcelanas, aquarelas e plantas.
Maria Tereza Gomes. Fonte: arquivo pessoal, 2023.

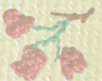
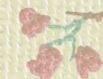
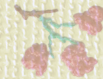


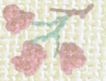
O ato de servir chá de alecrim foi uma proposta em que busquei estabelecer interações com o público, de certa maneira, um convite para vivenciar uma experiência sensorial de cheiros, aromas e formas, de maneira análoga à experiência singular do ato ritualístico do raizeiro, embora em contextos diferentes. O chá é envolto em uma simbologia, que possibilita um momento para a pausa, para uma experiência na qual podemos pensar no corpo em descanso, os múltiplos sentidos de cuidar do corpo, o acolhimento. É um momento para introspecção e pausa em meio à correria dos centros urbanos. Servir chá em meio ao caos, da cidade foi um convite para um deslocamento, para vivenciar um momento diferenciado.

Importante observar que esse trabalho, parcialmente apresentado durante o mestrado, não se encerrou com a entrega da escrita, pois inúmeras inquietações afloraram a partir dele e me estimularam a continuar no doutorado, uma vez que o processo de produção artística é dinâmico e constante. Conforme Sandra Rey,

[...] a diferença da pesquisa científica, a pesquisa artística, situando-se no lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/transformação” (Rey, 2002, p. 126).

A pesquisa em artes sobre as performances de cura dos mestres e mestras raizeiros durante o mestrado trouxe elementos e inúmeras inquietações que me fizeram querer aprofundar os estudos a partir de reflexões sobre “outros saberes”, enquanto saberes de resistência contra uma matriz colonial, ampliando o deslocamento enquanto artista, propondo novas interações com os saberes tradicionais em busca de compreender os trânsitos e confluências esses saberes apresentam com meu fazer artístico a partir das poéticas compartilhadas e das performances culturais, carregadas de subjetividades e de estéticas peculiares, como as parteiras, artesãs, tecelãs, bordadeiras.





2.4 Istmo - Angico - *Anathenathera colubrina*. Exsudação.

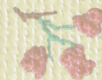
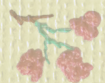
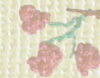
Após o mestrado, minha produção artística continuou, a partir das questões sobre os saberes tradicionais de cura, enquanto outros saberes e enquanto atos de resistência. Iniciei uma participação no ÂMBAR: Grupo de Pesquisa em Práticas Artísticas, da Faculdade de Artes Visuais da UFG, onde desenvolvi o trabalho chamado “Angico - *Anathenathera colubrina*”.

O trabalho se deu a partir da sugestão de pensar sobre questões do Cerrado, como amplitude, céu, sol. Optei pelos saberes tradicionais de cura e as plantas do Cerrado.

Iniciei vários estudos preliminares nos caderninhos de esboços, os quais intitulei de Receituário do imaginário. Os estudos intitulados “Receituário do Imaginário” são registros de uns processos de construção artística desenvolvidos, que, posteriormente, caminhou para o trabalho “Angico - *Anathenathera colubrina*”. E que ao olhar para estes escritos penso que ainda serão posteriormente desenvolvidos com outros desdobramentos.

Receituário do Imaginário começou com anotações no caderno como uma brincadeira, um fluxo no processo de criação. Como prescrições/desenhos, em que elaborei receitas imaginárias destinadas a pessoas desconhecidas, para situações em que percebo e me coloco como artista receitista. E a partir de pesquisa sobre

pigmentos orgânicos que vinha desenvolvendo. A primeira receita-desenho aconteceu a partir do vácuo, e da inércia, do período da pandemia e assim foi destinada àqueles que olham pela vidraça.



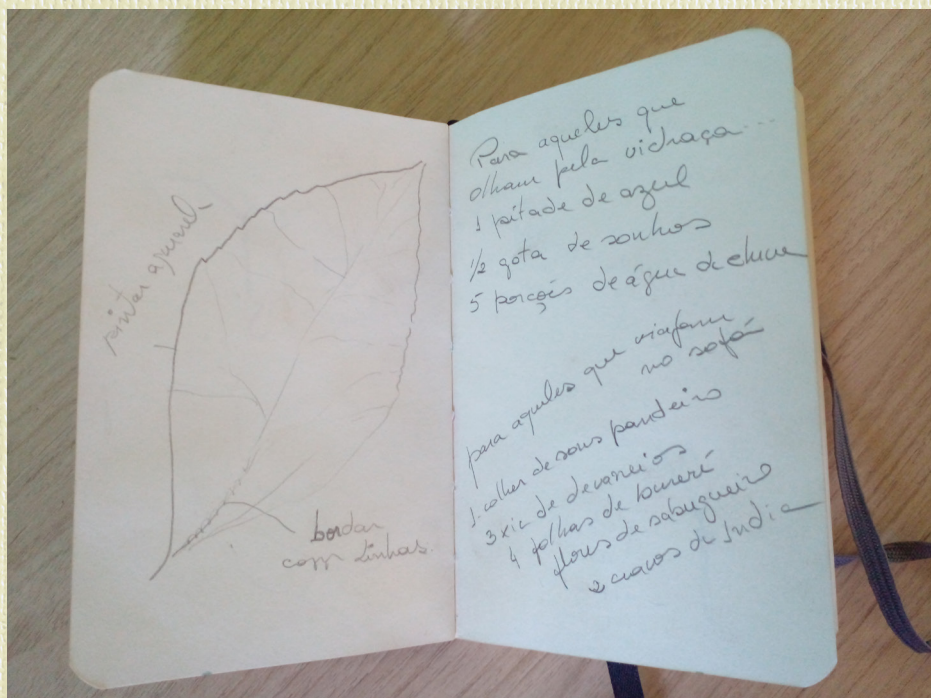


Imagem 21 - Receituário do Imaginário, 2021. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2023.

Para aqueles que olham pela vidraça:
Uma pitada de azul,
 $\frac{1}{2}$ pitada de sonhos
5 porções de água de chuva.

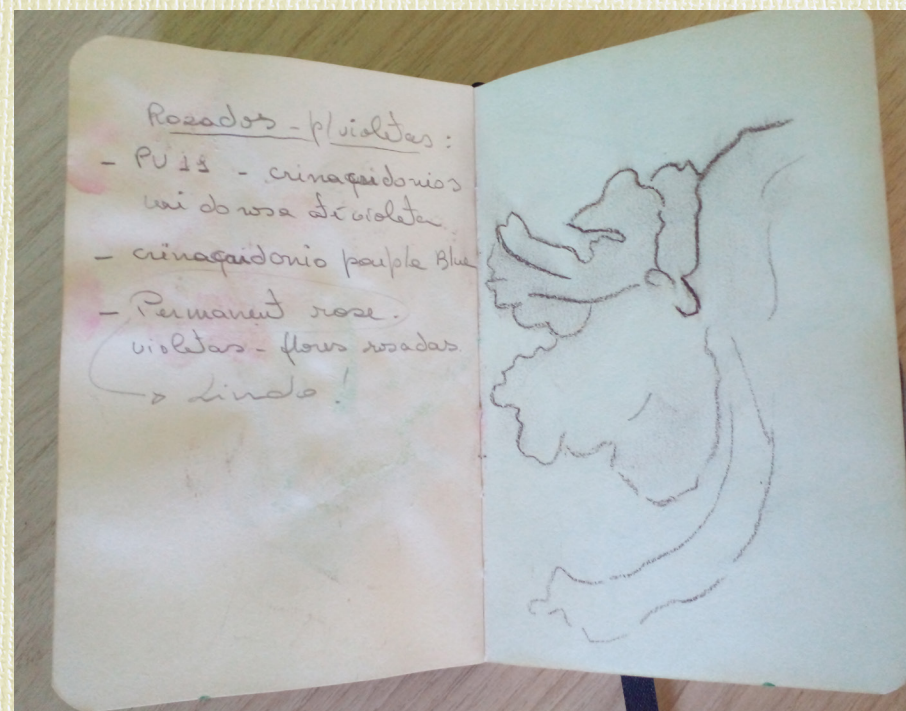
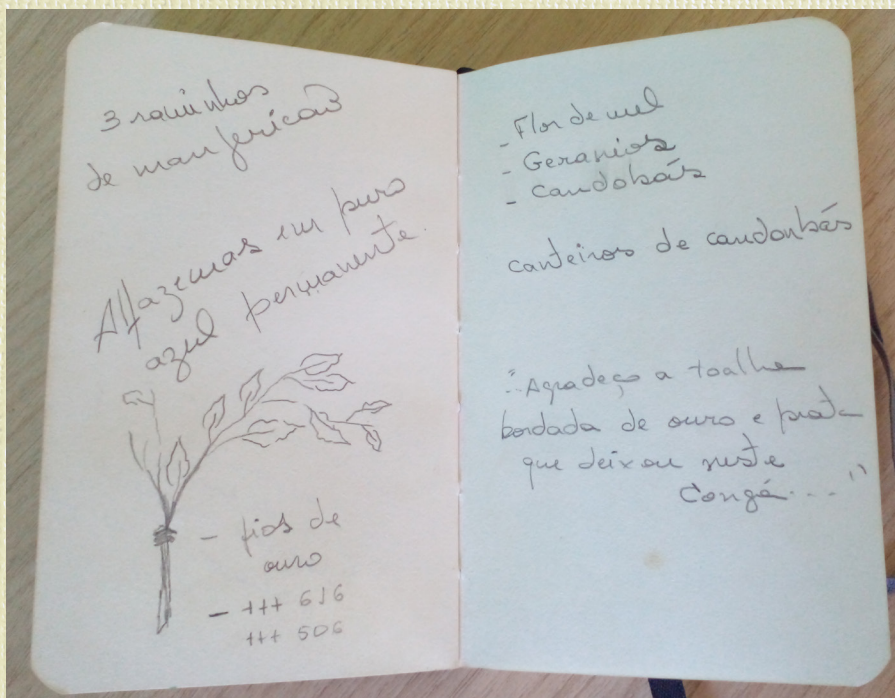
Para aqueles que viajam no sofá:

1 colher de sons de pandeiro
3 xícaras de devaneios
4 folhas de bureré
Flores de sabugueiro a gosto
2 cravos da Índia
1 pitada de vermelho alizarin

Para os empalidecidos do quinto andar

$\frac{1}{2}$ colher de Rosado violeta - PV 11
1 xícara de pigmento Quinacridônio púrpura
1 copo de purpurinas efervescentes
Pétalas de Ipês amarelos.

Para aqueles que passam horas contando estrelas
 3 raminhos de manjeriço
 Alfazemas em puro azul permanente
 Fios de ouro para bordar



Para os que latem ininterruptamente no bloco 3
 1 gota de céu azul ultramarino - lápis-lazúli
 1/2 xícara de lírios de São José
 1 colher de sopa de amarelo de cádmio
 Um quintal grande para devanear

Imagem 22 - Receituário do Imaginário. Receita desenho, 2021. Maria Tereza Gomes.
 Fonte: Elaboração própria, 2023.

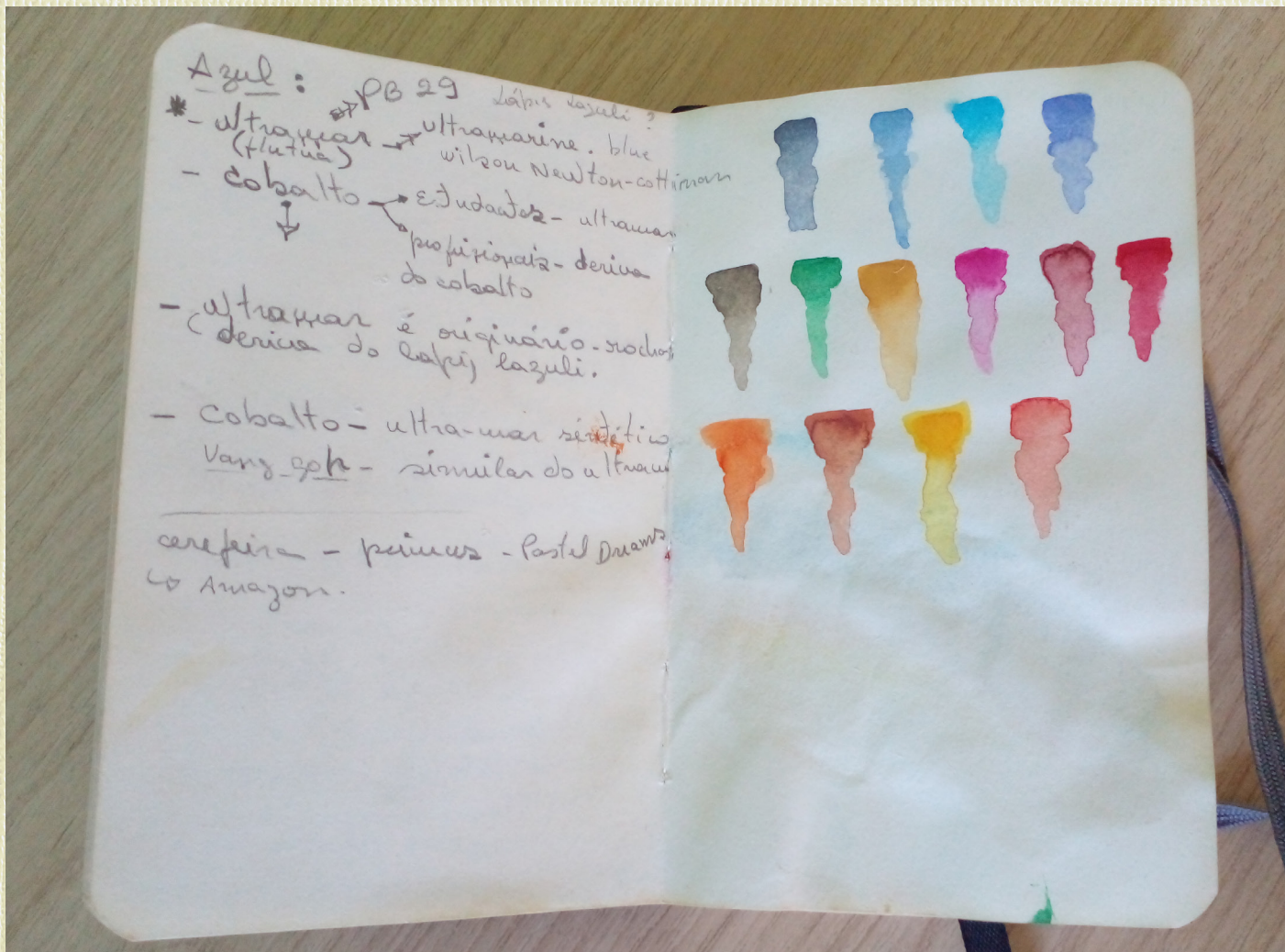


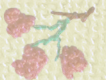
Imagem 23 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2021. Receita-desenho. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



Paralelamente ao Caderno “Receituário do Imaginário”, e buscando trazer um pouco da prática docente, enquanto professora da disciplina Estudos das Cores para a pesquisa, onde por diversos anos realizei junto aos estudantes estudos sobre mecanismos de extração de elementos coloríficos das plantas, os pigmentos orgânicos, como a clorofila, os taninos e outros para uso na produção artística, utilizei estes conhecimentos me dedicando a pesquisar cores, pigmentos e extratos das plantas nativas do cerrado como exóticas. Ao refletir sobre as questões anteriormente vivenciada os vínculos estabelecidos entre a prática de cura dos mestres raizeiros e as plantas do cerrado, e minha experiência com os pigmentos orgânicos, a proposta para os “Ensaio sobre Âmbar” foram ganhando força. Gradativamente, percebi que os elementos para o trabalho “Angico” foram se organizando a partir dos elementos da pesquisa anterior, trabalhados pelos(a) raizeiros(a). Assim, as plantas do cerrado, suas cores, formas e materialidades foram utilizadas novamente, porém, buscando a essência desse saber.

O preparo de substâncias medicinais, como os chás, as garrafadas, ou extrato glicólico, possibilitou observar diferenças plásticas bastante interessantes ao utilizar uma mesma planta, despertando inúmeras possibilidades a serem utilizadas. Resultados diferentes, cores e texturas.

Comecei a utilizar a essência das plantas, os próprios medicamentos, o princípio ativo das plantas. Preparei e comecei a utilizar as plantas na forma de chás, extratos glicólicos, alcoolaturas, sumos, garrafadas e seivas para desenhar. Fiquei encantada com as possibilidades, as cores, texturas e capacidade coloristas das plantas medicinais. Todas as experiências realizadas eram anotadas numa caderneta, assim como as propostas a serem desenvolvidas. Busquei ainda registrar todo processo através da fotografia. Assim durante todo processo, a fotografia esteve presente, como registro e também como elemento de construção de narrativas visuais.



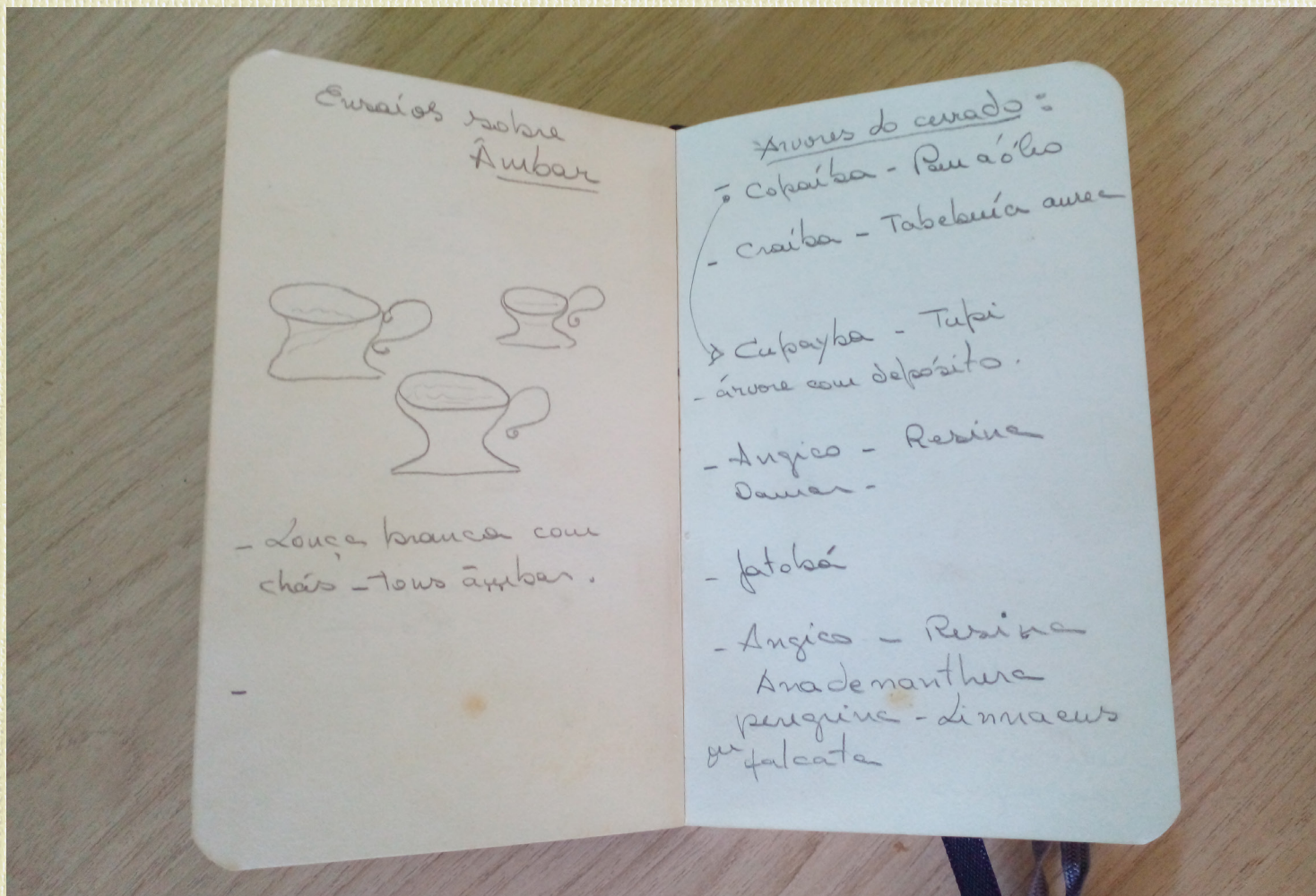


Imagem 24 - Angico - *Anadenanthera colubrina*, 2021. Receita-desenho. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Nesse processo, e ainda pensando sobre as plantas medicinais do cerrado, as árvores do cerrado, as seivas dessas árvores, cheguei até a copaíba ou “pau d’óleo”, que é um óleo/resina de cor âmbar. Daí lembrei de outras árvores e suas seivas. As resinas do Jatobá e do Angico.



Imagem 25 - Angico - *Anathathera colubrina*, 2022. Estudo de cores.
Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.

Interessei-me muito em saber o que era aquela substância que as árvores expeliam por exudação. Pesquisando, descobri que algumas árvores, quando os troncos são feridos e se sentem ameaçados, expelem uma substância medicamentosa, resinas, óleos, como um processo curativo, uma proteção. Essas substâncias possuem princípios ativos altamente medicinais.

Esse processo autocurativo das plantas foi muito significativo para a continuidade das pesquisas, iniciadas anteriormente, mas agora cada vez mais se fazia presente nos processos de produção artística.

Nessa busca por elementos, encontrei a resina do Angico - *Anathenathera colubrina* (Vell.) Brenan, do cerrado. Como tinha em casa a resina, além de vários extratos glicólicos das plantas do cerrado, pensei em trabalhar com esses elementos.



Imagem 26 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2022. Resina. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2022.

Ao perceber que a resina do angico havia se desidratado, adicionei água para hidratar. A resina, que era sólida, transformou-se em um verniz. Esse processo do sólido para o líquido me encantou. Assim, iniciei uma série de desenhos das plantas do cerrado com esse verniz. Adorei o delicado tom dourado e suave. Desenhei o Angico com sua própria seiva ou verniz.

Comecei desenhando as plantas com os extratos glicólicos, buscando usar o próprio extrato (a seiva, princípio ativo medicinal) da planta para desenhá-la. Em seguida, continuei recortando e fazendo umas espécies de exsiccatas de desenho. Onde o desenho da planta era fixado por fios dourados num suporte de papel. Enumeradas de acordo com aproximação tonal com a tabela de classificação de pigmentos.



Imagem 27 - Copaíba PBr 6, 2022. Exsiccatas de Aquarela. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2022.



Imagem 28 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2022. Fragmentos de resina. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.

Ao deixar o verniz de Angico no pires para continuar pintado no dia seguinte, observei que havia solidificado e ficou vitrificado e fragmentado. Adorei o efeito, que me fez atentar para a materialidade e resolvi trabalhar com as finas camadas de resina craquelada. Nesse processo, o trabalho, que até então era bidimensional, ganhou o espaço. A tridimensionalidade. Peguei os fragmentos de resina, finos e transparentes, e comecei a montar formas como se fossem folhas das árvores sobre um tecido.

Então pensei: “Falta água no remédio”. Ao trazer a água numa xícara branca e adicionar os fragmentos da resina..., percebi que, por serem levíssimos, flutuavam. Pura magia, encantamento. Nesse momento, todo processo de construção fez sentido. O processo daquele trabalho ou o trabalho se resolveu.

A fragilidade, transparência da resina flutuando na água, girando. As sombras no fundo da xícara, a luz refletida na água... a cada momento, novos desenhos encantavam-me, despertando ainda mais meu interesse pela materialidade dessa resina, seu brilho, transparência, maleabilidade e plasticidade. Vi o trabalho.



Imagem 29 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2022.
Fragmentos de resina em xícara com água. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2022.



O ciclo, o ir e vir... a resina que gradativamente se dissolve na água, a água que evapora e novamente é resina solidificada, residual, fina e transparente no fundo da xícara...

Depois de evaporar, novamente solidificada. Ali estava toda a pesquisa, ou todo o início da pesquisa. Os processos de cura nas comunidades tradicionais, os elementos utilizados pelos mestres, a seiva do Angico. Materialidade, que Fayga Ostrower (1977) define como a capacidade inerente da matéria-prima acrescida das vivências e experiências a ela atribuídas pelo ser humano.

92

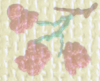
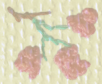
Imagem 30 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2022.
Desenho residual em xícara com água. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2022.



Imagem 31 - Ciclo transformador- sólido, líquido, vapor e residual, 2022. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2022.

A aparente fragilidade e transparência da resina do angico, flutuando na água, girando; os desenhos gravados pelas sombras no fundo da xícara; a luz refletida na água... a cada momento, novos desenhos.

O ciclo, o ir e vir... a resina que gradativamente se dissolve na água, a água que evapora e novamente é resina solidificada, residual, fina e transparente no fundo da xícara. Essa dimensão cíclica capturou- me.



‘Angico - *Anathenathera colubrina*’ apresenta uma mesa branca com resinas das árvores Angico e Jatobá, dispostas ao lado de louças brancas, distribuídas em grupos de formatos e tamanhos diferentes, buscando criar uma analogia com as doses prescritas nas receitas diárias, sendo: uma vez, duas vezes e três vezes ao dia. Cada louça carrega pequenas formas das resinas. As três últimas louças são xícaras brancas que contêm água, onde periodicamente são depositadas placas finas de resina que flutuam e formam desenhos no fundo da xícara. Ao longo do processo, a água evapora, secando e revelando desenhos residuais. Interessa esse processo transformador da passagem do estado sólido para o líquido, a sublimação da água em vapor e, posteriormente, a resina sólida, residual, transformada em novas formas no fundo da xícara. O ciclo se re-inicia.

Esse processo foi mostrado em uma exposição de que participei chamada “Com os pés plantados nas nuvens”, realizada em 2022 no Centro Cultural UFG. Nessa mostra, apresentei a continuidade da pesquisa realizada no mestrado, à qual motivou a atual pesquisa de doutorado. O trabalho apresentado é intitulado ‘Angico - *Anathenathera colubrina*’.

Esse trabalho foi pensado a partir de reflexões, sobre as quais vinha pesquisando, que passa pelas questões sobre as inúmeras tentativas de apagamento histórico/sociocultural dos saberes tradicionais de saúde/cura de mestres raizeiros e mestras raizeiras enquanto saberes de uma “outra medicina”, atos de resistência e como esses saberes ainda resistem e habitam o nosso imaginário, entram em nossas casas, nos vasinhos de alecrins e cidreiras e nos chazinhos que tomamos ao lado das seringas e capsulas.

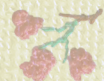
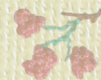




Imagem 32 - Angico - *Anathenathera colubrina*, 2022. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Paulo Rezende, 2022.



Terceira Trilha: caminho sem fim...

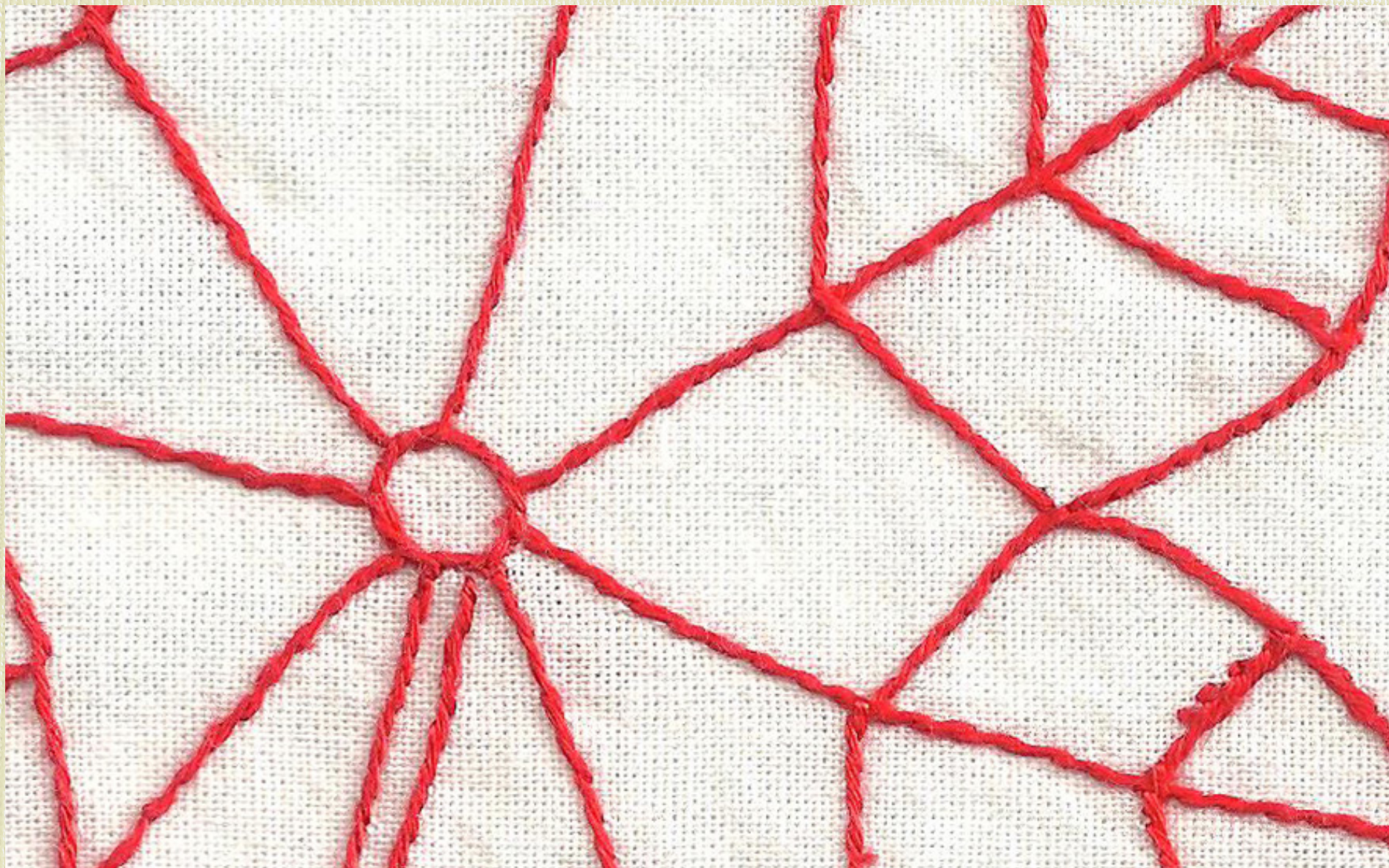


Imagem 33 - Bordado Caminho sem fim, 2019. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2019.

3 Terceira trilha: caminho sem fim.

3.1 O risco do bordado – dos saberes de cura aos saberes do bordado.

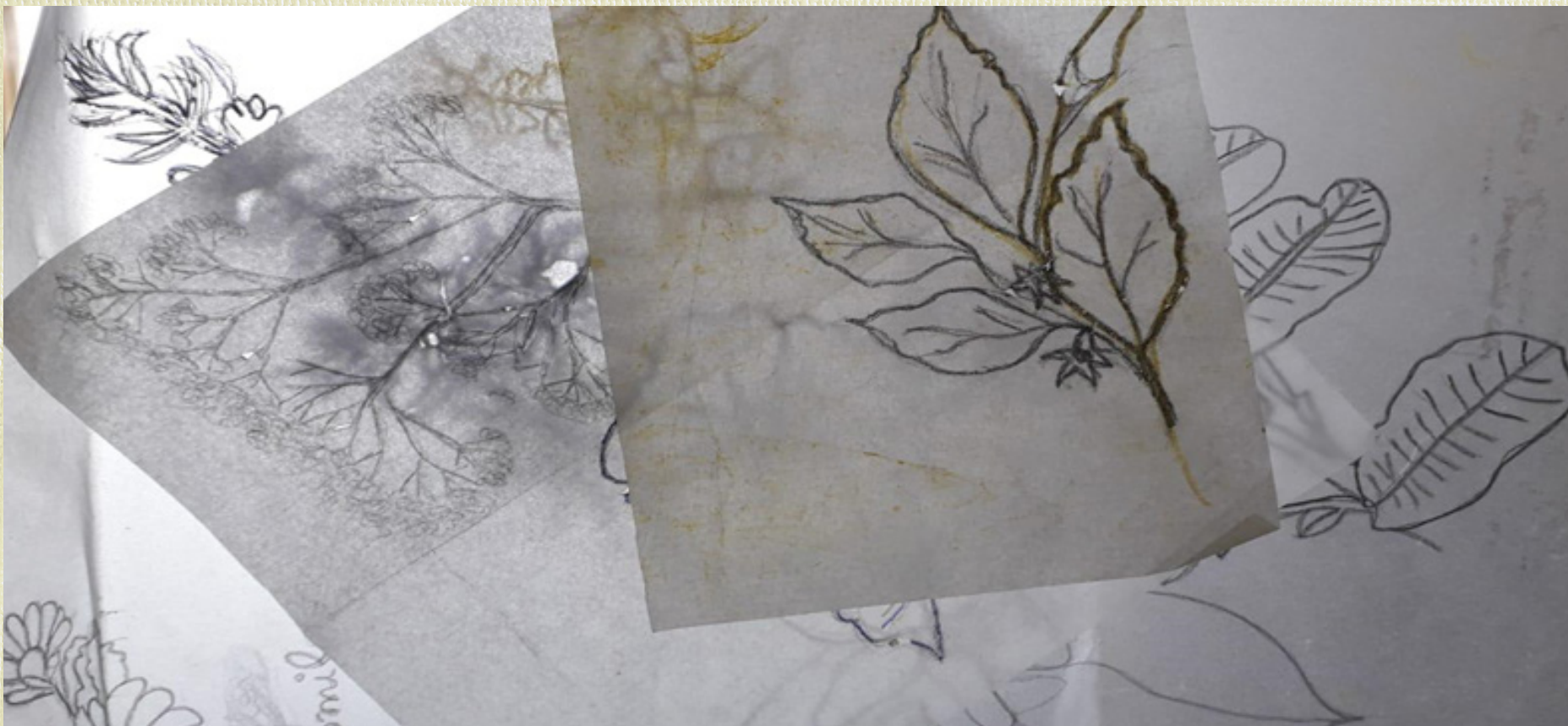
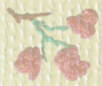


Imagem 34 - Riscos de bordados, 2023. Maria Tereza Gomes. Fonte: Elaboração própria, 2023.



Neste percurso da pesquisa, onde se consideram os caminhos percorridos anteriormente, na infância com a mãe costureira, a avó raizeira, o pai fotógrafo, posteriormente os mestres artistas e os colegas professores. E ainda pela experiência vivida com os saberes dos mestres e mestras raizeiros(as) realizada em comunidades tradicionais quilombolas, a busca por um processo de construção em poética compartilhada, a partir de uma interlocução com saberes tradicionais, se adensou. Assim, optamos por focalizar esta atual etapa ou trilha chamada doutorado, mais especificamente nos saberes de mulheres sobre o bordado.

A necessidade de ampliar o foco da pesquisa sobre os saberes tradicionais, enquanto atos de resistência, vem ao encontro da percepção de que os saberes tradicionais estabelecem por si, tanto momentos de enraizamentos como de expansividades. Nas imersões no quilombo, na convivência, diálogo e afetos construídos nas comunidades e pela observação fui percebendo que os saberes dos mestres(as) raizeiros(as) dilatavam pelos caminhos, cruzavam com outros saberes, como Romana, certa vez falou:

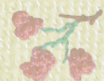
[...] há muito, os antigos diziam, que estes saberes sobre as ervas transitavam nos lombos das mulas, em forma de garrafadas, xaropes e melados para aliviar os males físicos de muitos, mas não viajavam sozinhos, junto a eles na mesma 'broaca' também viajavam a paçoca de farinha, a rapadura de tijolo, os fusos para fiar as linhas, as sementes e as

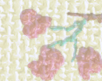
ramas boas para o plantio da terra nas "roças de toco" (Sra. Romana dos Santos Rosa, em diálogo com a autora em dezembro 2023).

Este momento com Romana, possibilitou reflexões sobre como os saberes ancestrais dos povos e comunidades tradicionais trafegavam enraizando e se expandindo. E, hoje tornaram exemplos de sustentabilidade para os novos moradores do Cerrado. E ainda, cruzaram fronteiras chegando até nossas casas, como aponta o professor Nilton Rocha (2020),

[...] na arqueologia dos movimentos sociais populares estariam, num olhar alongado, os suportes teóricos suficientes que, de fato, emprestam tanto a sua história, que dá sustentação a essas outras culturas, no convívio e continuidade sobre os cerrados, além do (des)encontro com povos longínquos, os europeus; como, ao mesmo tempo, os elementos concretos da trajetória na construção de saberes específicos e objetivos que fizeram a vida possível e sustentável nessa parte do mundo, sem desatar produção-trabalho e natureza, numa rica coevolução com ela. Elementos que, interligados e interdependentes, asseguram a constituição e a continuidade da vida humana nesse bioma (Rocha, 2020, p. 54).

Para além das inúmeras possibilidades de compartilhamentos que estas convivências oportunizaram como o cultivo do solo,

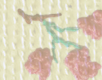




o conhecimento das plantas e o preparo de medicamentos e, também, na culinária. Os saberes tradicionais, nessas comunidades, foram construídos pela convivência com os povos originários e também, pelos trânsitos e interações com agrupamentos de tropeiros e viajantes, estabelecendo interessante organização social. O que podemos observar atualmente na dinâmica e constante trânsitos entre o campo e a cidade, estabelecidas por muitas famílias que habitam casas na zona rural e nas cidades que se avizinham do quilombo por determinadas épocas do ano, em um ou outro local num calendário regido pela natureza, pelas águas e pela seca, como destaca a Professora Thais Alves Marinho:

[...] essas dinâmicas se conformam em redes móveis, mais importantes que a terra, ela própria móvel, sendo o parentesco o instrumento de sua reposição. As práticas de movimentação, orientadas para a reposição dos patrimônios territoriais, seja em locais já estabelecidos, seja pela abertura de novos espaços, favorecem estratégias diversas e recorrentes de atualização da condição de Kalunga (Marinho, 2008, p. 363).

Dinâmicas que cada vez mais se intensificam, à medida que os jovens buscam sair de suas comunidades em busca de saberes e de emprego, por conseguinte divulgam seus conhecimentos e sua comunidade de origem, o que tem atraído novos moradores para as cidades nas proximidades do quilombo.



Neste aspecto, ao observar como os mestres de saberes tradicionais transitam por diferentes lugares e saberes e, por ter sido inicialmente convidada a trabalhar nas comunidades quilombolas com as mulheres na tecelagem e no bordado, acabei sendo conduzida por linhas para bordar esta tese de doutorado, embora ainda com as mãos marcadas de terra e sentindo o cheiro das ervas. Assim, trazendo os diferentes caminhos vividos entre os saberes de cura das comunidades tradicionais com os saberes de mulheres sobre o bordado, sigo na caminhada de construção de uma proposta de prática artística colaborativa voltada para as poéticas compartilhadas.

Deste modo a produção artística, aqui apresentada busca refletir sobre os saberes tradicionais enquanto atos de resistência, que passa por estes diferentes trânsitos. E ainda sobre meus processos internos de transição entre uma produção artística individual para uma poética compartilhada.

Na busca por uma poética compartilhada, percebi um fio tênue, mas de grande simbolismo em meu processo interno, o algodão enquanto materialidade. Este elemento que sempre esteve presente na vida das mulheres e também na minha. O algodão utilizado como planta medicinal e também como fio: o ato de cardar, fiar e tecer as roupas que acolhem os corpos, o fio - linha do bordado. E ainda o algodão enquanto plasticidade e como elemento que



inicialmente me conectou a estas comunidades, uma vez que através do bordado cheguei aos mestres e mestras bordadeiras e de cura.

O plantio do algodão, a colheita, o cardar, o fiar e o tecer, o tingir dos fios e posteriormente o bordar são aspectos que transitam por saberes que são construídos coletivamente e que despertaram meu interesse em deixar uma zona de conforto de uma criação artística individual em busca de uma poética compartilhada.

Neste aspecto, busquei ancorar a construção de uma poética no compartilhamento que o trabalho com as mulheres bordadeiras proporcionou. A experiência vivida em campo, as trocas realizadas, os afetos. Essa convivência, que por sua vez é experimentada pelo atravessamento das sensibilidades poéticas das bordadeiras e estimuladas pelos objetos trazidos por elas, os bordados, as histórias, os riscos e cadernos de pontos.

O que me leva a refletir sobre a tessitura desse processo de criação, a partir das origens dos saberes tradicionais, que perpassam por ancestralidades múltiplas, que busco trazer dialogicamente a partir de autores que tecem reflexões para além dos cânones eurocentrados, dentro da complexidade em que esses saberes estão inseridos.

O risco do bordado é aquela linha-guia, desenho do modelo a ser seguido, traçado antes de iniciar o trabalho sobre o tecido, e que, gradativamente, à medida que o trabalho se desenvolve, no

entrecruzar de linhas, o risco por baixo vai sendo encoberto, revelando pontos, cores e novas formas.

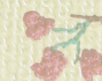
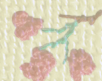
Caminho sem fim é um bordado onde a linha ponteia giros sobre si mesma sem deixar registros de início ou fim.

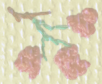
Assim, ao abordar os conceitos e as poéticas compartilhadas, apresento as motivações e reflexões que surgiram, enquanto docente, artista e pesquisadora, durante a produção desta pesquisa e que foram se materializando ao longo do percurso vivido, para ser bordado nesta tese.

Acredito que a construção de uma poética compartilhada passa por um deixar ir, um desprender-se de si mesma, ser guiada pelo grupo numa construção compartilhada sem se perder.

Ao falar sobre construção de uma poética compartilhada a partir de um grupo de mulheres bordadeiras, não posso deixar de pensar sobre as múltiplas constituições destas mulheres. O compartilhamento que para mim, neste momento é construído e está na base de saberes como atos de resistência destas mulheres contra uma matriz colonial.

Antônio Bispo, o ‘Nego Bispo’, escritor e liderança quilombola, nos apresenta diretrizes para compreensão desta poética compartilhada, que aqui busco construir, quando nos apresenta a cosmogonia que rege os povos tradicionais quilombolas. Em seu livro: *A terra dá a terra quer* (2023) ele diz: [...] todos somos cos-





mos, menos os humanos. Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou um ente do cosmos (Santos, 2023, p. 16).

Para o autor, ser quilombola é ser diferente do que se convencionou nomear como “ser humano”, conforme ele explica, os quilombolas são cosmológicos ou orgânicos - ‘diversais’, ou seja, não perderam sua origem com a natureza. Ao contrário do conceito construído pelo humanismo, para humanos, que embora também sejam criaturas da natureza, os humanistas se esqueceram e se descolaram da natureza para se tornarem criadores.

[...] eles se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração. (Santos, 2023, p. 16)

Esta biointeração é para o autor, um nível de envolvimento com a natureza de respeitosa convivência, a partir do entendimento que todos são seres vivos. As árvores, os peixes, as águas, as matas são partes de estar no cosmo. “[...] Nós, quando falamos de ‘indivíduo’, estamos falando de unidade, estamos dizendo ‘um’, mas esse ‘um’ é parte do todo, do universo” (Santos, 2023, pp. 17 e 18).

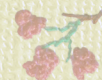
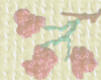
Ser um como parte de um todo é reconhecer individualidade numa coletividade. É ser um sem, no entanto, ser único. A ideia de ser único impõe aspectos de poder sobre os outros seres,

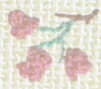
estimulando processos de subserviência e opressão, aspectos contrários ao que o autor chama de ‘biointeração’.

[...] somos compartilhantes, quando ouço a palavra confluência ou a palavra compartilhamento pelo mundo, fico muito festivo. Quando ouço troca, entretanto, sempre digo: “Cuidado, não é troca, é compartilhamento”. Porque a troca significa um relógio por um relógio, um objeto por outro objeto, enquanto no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham. Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem. O compartilhamento é uma coisa que rende (Santos, 2023, p. 21).

O compartilhamento que o autor nos convida a vivenciar está ancorado em sua experiência vivida enquanto quilombola. Nos saberes e modo de vida estabelecido nestas comunidades, um saber cosmogônico de respeito e convivência harmoniosa com o meio ambiente e todos os seres vivos, de respeito as matrizes ancestrais, aos costumes, formas e maneiras de repasse destes saberes que na oralidade reverberam e expandem assegurando continuidade.

E assim, sigo refletindo sobre a construção de uma poética compartilhada a partir do pensamento, que Nêgo Bispo, nos conduz para a compreensão do significado da palavra compartilhamento nas comunidades tradicionais e que vivenciei em processos imersivos por longos

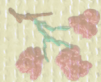




períodos, ouvindo Sr. José, Romana, Cida, Getúlia, Adelize e tantas outras pessoas explicarem sobre o funcionamento das coisas e a relação de ‘circularidade’ com a natureza que estas comunidades ancoram.

Nêgo Bispo, nos apresenta o significado de ‘transfluir’, que para ele as comunidades quilombolas vivem este movimento.

[...] o nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui. Já no sistema cosmológico, não há refluência. A água não refluí, ela transflui e, por transfluir, chega ao lugar de onde partiu, na circularidade. Ou seja, ela vai na correnteza, encontra outras águas, fortalece-se na correnteza, mas ao mesmo tempo evapora, percorre outro espaço, em forma de nuvem, e chove. A chuva vai para outros lados, mas também volta para as nascentes. As nascentes saem do Cerrado e vão confluindo. Confluindo e transfluindo, elas também evaporam e retornam em forma de chuva. Elas não vêm pelo mesmo percurso, caminho ou curso. Elas vêm na circularidade. Transfluem e confluem, mas não refluem. Só no transporte é possível refluir: você pode ir e voltar. A refluência só existe na linearidade. Quando não há circularidade, você vai ter que voltar por onde você foi. Na transfluência não há volta, porque ela é circular. Ao mesmo tempo que algo vai, fica; ao mesmo tempo que fica, vai – sem se desconectar (Santos, 2023, p. 31).

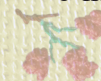


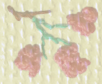
O autor fala sobre os processos cíclicos da natureza, nas transformações, nos movimentos e compartilhamentos da natureza. Ele cita exemplo das nascentes das águas que correm no cerrado que evaporam e retornam, nas infinitas possibilidades de compartilhamentos realizados com as plantas e os seres viventes. Neste processo de fluir, da circularidade, do ser e estar parte deste todo.

Assim como os saberes e fazeres tradicionais e sua relação e entendimento sobre o meio ambiente, os roçados, as criações, a lida respeitosa com a terra, o plantio que se orienta pelas estações do ano, a sombra do sol na pedra que orienta as horas para afazeres domésticos, as épocas de travessia das pessoas para a cidade que são orientadas pelas águas, as chuvas. Épocas de estar no campo e época de vir para a cidade. Do isolamento e do convívio, de plantar e colher. O reencontrar dos familiares as celebrações e os festejos. Estar juntos em compartilhamento do alimento, no pilar do arroz e nos afazeres e lida das mulheres, no zelo da roupa na beira do rio, ou no trabalho diário no roçado. Fazeres regidos pelas forças das águas, pela força da natureza.

Este transfluir das águas é o que direciona os processos de construção das poéticas compartilhadas, que busco estabelecer.

Assim, busco pela construção de uma poética compartilhada, a partir daquilo que experienciei nas imersões, no quilombo e nas cidades do interior, sobre o que é compartilhar para estas



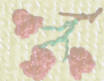
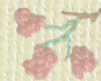


comunidades tradicionais. A exemplo do compartilhar do alimento pelas mulheres, quando se encontram para fazer farinha, onde se unem para os afazeres na lida na terra com o plantio, a colheita, as muitas mãos que ralam a mandioca, e mexem a colher torrando a farinha, cantam, riem, confidenciam segredos e ao final todas saem com seus farnéis cheios. Ou quando se reúnem para fiar, onde o algodão que foi plantado e colhido por muitas mãos, também é ofertado para muitas. Pois a natureza sempre vai ofertar mais, desde que cuidemos dela. Um compartilhar que não se estabelece pela troca, mas por uma ação, ‘um gesto, um afeto’. Relações que são construídas por reciprocidades de afeto e pelo respeito às diferenças.

Neste sentido a busca pela construção de uma poética compartilhada a partir dos saberes tradicionais do bordado, com um grupo de mulheres bordadeiras, passa por este lugar de pensar sobre as possibilidades de compartilhar como potência criadora decolonial. Como ato de resistir as questões impostas por estéticas colonizadoras, que tentam nos desconectar e afastar de ser quem somos, que tentam subjugar, atacar e destruir modos de vidas, saberes tradicionais alinhados por cosmologias ancestrais.

Acredito que, abordar as práticas artísticas colaborativas ou compartilhadas, antes de tudo, para mim é, abrir mão de um lugar de poder sobre a matéria, ou de uma ‘zona de conforto de um

saber’ de um domínio sobre determinadas técnicas ou processos de criação artística e sobre uma materialidade. Pensar sobre processos de criação onde se faz necessário deixar ir processos focados em uma autoria individual e colocar-se em postura de acolhimento para criações com outras individualidades, em construções compartilhadas. Postura que passa pelo exercício de humildade para a escuta sensível o diálogo, a desconstrução de ideias pré estabelecidas, ‘do meu, minha obra’ para ‘nosso, nossa proposta artística’. É pensar sobre as múltiplas interações estéticas que os processos artísticos compartilhados podem possibilitar. Questões que passam por exercícios de reconectar com minhas ancestralidades, minhas origens cósmicas, me aproximar do ‘transfluir’ que Nêgo Bispo nos impulsiona a ser.



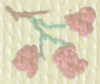
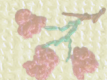


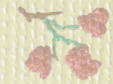
Imagem 35 - Detalhe da Carta Bordada, 2024. Maria Tereza Gomes.
Fonte: Elaboração própria, 2024.

3.2 Desfiando o rosário de contas.

Arte colaborativa, Estética Conectiva, Arte Contextual, poéticas compartilhadas os muitos nomes de um saber/ fazer artístico. Quantos nomes para um fazer singelo, ao refletir sobre este conceito sou impulsionada a buscar por autores que anteriormente abordaram o tema, encontro diversas situações e sentidos e aqui buscarei trazer alguns que apresentam que de certa maneira podem ser interessantes nesta etapa da pesquisa. Assim acredito que a “Estética Conectiva” (Gablik, 2005), “Estética Emergente” (Ladagga, 2006), “Poéticas Compartilhadas” e Arte Contextual de Paul Ardenne (2021), acrescentam elementos que corroboram para os estudos aqui apresentados, ancorados a partir do direcionamento ao conceito de compartilhamento praticados nas comunidades tradicionais, trazidos por Antônio Bispo.

As abordagens trazidas pelos autores acima citados, que serão detalhadas mais adiante, apresentam aproximações entre si e com uma prática que vivenciei inicialmente ao realizar uma imersão nas comunidades tradicionais. Conceitos e nomes que carregam especificidades, mas que de uma maneira em geral apresentam um aspecto em comum, o alargamento na ideia de autoria individual da obra, que passa a estabelecer conexões com questões socioculturais e coletivas, assumindo formatos e processos de autorias coletivas, compartilhadas e transdisciplinares. Gerando um





campo de interações que proporciona lugares de conexões e possibilidades criativas propícias a vivências em contextos múltiplos. O que pode ser observado como uma nova tendência artística na contemporaneidade. Onde o artista, questiona seu lugar, propondo um deslocamento do foco de suas pesquisas, buscando realizar processos interativos com outras pessoas, locais e instituições. Lugares onde atividades artísticas acontecem a partir de contextos múltiplos, temas e situações previamente acordadas entre os participantes.

Uma vez que esta pesquisa caminha por possibilidades entre o estudo das performances e as poéticas compartilhadas, me parece interessante trazer reflexões sobre aspectos da abordagem chamada Arte Colaborativa, proposta pelo autor argentino Reinaldo Ladagga (2006), onde ele apresenta como uma tendência para interações sociais, conectada com aspectos inter-relacionais, ecológicos e interativos da realidade. E assim, em vez da autoria individual, observa-se o compartilhamento de ideias, atitudes colaborativas, de interconectividade. O que nos leva a refletir sobre o contexto do lugar.

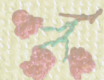
Nesse sentido, a abordagem da autora Vesta Daniel (2005), que afirma as teorias da “Educação do lugar e do lugar-consciente”, colaborou com a escrita deste texto, uma vez que a autora traz o lugar a partir de contextos de comunidades tradicionais, que, para ela, “[...] podem atuar como componentes pedagógicos”. Aqui compreendemos “pedagógicas” como práticas colaborativas,

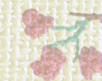
de múltiplas vozes e camadas que podem acontecer em diferentes situações, e representam mecanismos ou estratégias socioculturais de preservação e repasse de saberes.

Acredito que comunidades em torno de saberes tradicionais podem apresentar componentes pedagógicos de matrizes culturais que são transmitidas por diferentes meios (cantos, dança, artesanato, festejos, oralidade), representando significativo “repertório” de saberes que podem configurar importante elo e contextos para interações artísticas. Isto torna-se muito significativo nesta pesquisa atual em que a busca por processos de produção e autoria compartilhada, passa por contextos de comunidades e pelos saberes tradicionais encontrando ressonâncias em várias outras disciplinas que chamam a atenção às questões socioambientais que estão reverberando em frequências semelhantes em diferentes contextos planetários.

Assim, busca-se transitar em um contexto de fronteiras, de um saber/ fazer arte, ou de uma “pedagogia”, que se encontra “entre” lugares, zonas de ambiguidades e de múltiplos atravessamentos e encruzilhadas. Neste trabalho, busquei estabelecer relações entre a experiência vivida em campo com as poéticas compartilhadas e as performances culturais a partir da construção de uma experiência artística compartilhada em comunidades tradicionais.

Outro aspecto que nos parece interessante refletir, e que Suely Rolnik, no livro “Micropolítica: Cartografias do desejo”



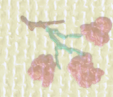
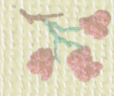
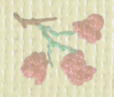


(1996) apresenta a relação entre poder, subjetividade e desejo. Ela entende o desejo como uma força política que está sempre em movimento, transformando-se e produzindo novas formas de subjetividade. Para ela, é por meio do desejo que podemos criar novas formas de vida e de subjetividade, subvertendo as normas e as estruturas de poder estabelecidas.

A autora utiliza o conceito de micropolíticas para se referir às formas sutis e cotidianas de poder que operam em nossas relações sociais e subjetivas, e que podem ser tanto opressivas quanto libertárias. Por sua vez, a subjetividade, para ela, é entendida como uma construção moldada pelas relações de poder e pelo desejo presentes nas sociedades, configurando como uma dimensão fundamental da existência humana, que envolve processos de criação, transformação e resistência. Um campo em constante transformação, que está em diálogo com o contexto histórico e social em que se insere.

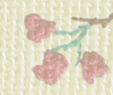
Nesse sentido, as subjetividades, conforme afirma Rolnik, são construídas a partir de experiências individuais e coletivas, que envolvem questões de gênero, etnias, classe, cultura, entre outras.

[...] a meu ver, esta grande fábrica, esta grande massa capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela



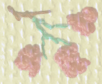
pretende garantir uma função hegemônica em todos estes campos” (Rolnik, 1996, p. 16).

Para a autora, a colonização estética é um processo que impõe padrões e valores estéticos universais, ignorando a diversidade de perspectivas e experiências culturais. Esse processo reforça uma hierarquia cultural em que as formas de expressão e criação de determinados grupos são desvalorizadas ou invisibilizadas, o que torna urgente discutir a importância da produção de novas subjetividades, capazes de resistir às estruturas de poder estabelecidas e criar novas formas de vida.



[...] Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais, a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (Rolnik, 1996, p. 22).

Rolnik acredita que aspectos colaborativos na arte atuam como uma forma de resistência às estruturas de colonização estética ao possibilitar a construção de novas subjetividades, capazes de questionar e desestabilizar as normas estabelecidas pela cultura hegemônica.



A autora, ao falar sobre arte colaborativa, acredita que ela permite a emergência de novas subjetividades, construídas a partir do diálogo e da interação entre diferentes pessoas, capazes de questionar e desestabilizar as normas estabelecidas, propondo outras formas de olhar e de viver o mundo. Nesse sentido, a arte colaborativa atua como uma forma de resistência à colonização estética ao promover a valorização da diversidade cultural e ao possibilitar a emergência de novas subjetividades, capazes de subverter as estruturas hegemônicas. Para a autora, a arte colaborativa é capaz de produzir subjetividades singulares e coletivas, que se contrapõem à homogeneização e à padronização da cultura de massa.

A construção de subjetividade nas comunidades tradicionais, pensando a partir do que Nego Bispo fala sobre “ser um sem ser único”, passam por estabelecer relações circulares, não hierárquicas, onde as individuais são compreendidas a partir de relações respeitadas, pela complementaridade das diferenças e com a natureza, com as histórias de vida que cada ser carrega, não só os humanos, mas também os animais, as plantas, as florestas, as águas. Passa pela compreensão, e aceitação da complexidade dos sistemas, das individualidades que se interrelacionam sem sobrepor uma à outra.

Ao relacionar subjetividades ao bordado, a partir do contexto e do grupo de mulheres bordadeiras, inúmeras inquietações

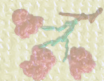
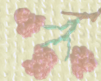
aflorem, sobre como as atividades realizadas na produção dos bordados podem ser entendidas como um saber/fazer carregado de sensibilidades e como possibilidade para expressão. E até que ponto as construções pré- estabelecidas determinam estas subjetividades.

Quais percepções, visualidades, repertório imagético povoam o imaginário das bordadeiras durante a realização dos bordados?

E quais imagens carrego comigo? Ao buscar pela construção compartilhada de uma poética, numa tentativa de me descolar de uma autoria solitária, busco compreender o saber/fazer do bordado como uma atividade humana com possibilidades inventivas passíveis de serem compartilhadas.

Os bordados aqui pensados como potencializadores de narrativas que podem se referir a memórias pessoais, experiências coletivas, tradições culturais ou questões sociais e políticas dessas mulheres afloradas pelas práticas colaborativas capazes de revelar novas subjetividades, sem, contudo, deixar de ser considerado também enquanto importante fator libertário e financeiro para estas mulheres.

Outro aspecto que acredito colaborar nesta pesquisa, que nos é apresentado também por Laddaga, é o que ele chama de “comunidade estética”, que se refere a um grupo de pessoas que se unem para criar uma obra de arte, mas que também desenvolvem uma relação social mais ampla. Para Laddaga, a comunidade



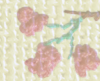


estética é uma forma de resistência à sociedade de consumo, que promove o individualismo e a competição. Ele argumenta que a comunidade estética oferece um espaço onde as pessoas podem se conectar e colaborar, criando novas formas de sociabilidade e sensibilidades. Para ele, as práticas artísticas eminentemente interativas, chamadas arte colaborativa, surgiram no fim dos anos 60, em resposta ao contexto histórico e social da modernidade, buscando uma arte mais participativa e democrática, que rompesse com os modelos tradicionais de produção e consumo artístico, propondo ruptura da ideia tradicional de autoria única na arte e da hierarquia entre artistas e público. A ideia era criar uma arte que fosse feita em conjunto e que permitisse a participação ativa do espectador.

Na convivência com as bordadeiras, foi possível observar aspectos desta construção colaborativa em torno de uma comunidade estética. É interessante observar como as bordadeiras buscam estabelecer redes de contatos, a partir de afinidades, na grande maioria estabelecidas nos grupos familiares, tanto para a seleção dos “riscos”, como na promoção dos acervos de riscos e cadernos de desenhos, como no repasse dos pontos, fios e tecidos, que muitas vezes são valorados por laços afetivos, riscos que a avó, ou que a mãe gostava, saberes que são repassados, cambiados entre elas pela oralidade e visualidades.

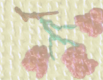


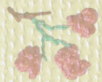
Outra abordagem que acredito colaborar nesta pesquisa, quem nos traz é a crítica de arte e pesquisadora Suzi Gablik (2005), autora do termo “Estética Conectiva”, que apresenta interessantes reflexões sobre questões referentes à automatização da vida contemporânea e às contribuições que a arte pode trazer ao expor isto, propondo repensar novas percepções. A autora fala sobre a necessidade de devolver um certo “reencantamento do mundo”, que depende de nossa capacidade de ruptura com o círculo de crenças e estereótipos construído pela cultura moderna, que passa pela conexão com os outros, de empatias e de coautorias.



[...] a transição rumo a um reencantamento diferente de experiências: reencantamento que transcenda o ambiente de consumo e se afaste da ideia de que apenas um modelo de universo - o moderno - explica a realidade (Gablik in Guinsburg; Mae Barbosa, 2005, p. 616).

Assim, um possível “reencantamento da arte”, para a autora, depende de processos colaborativos, moldados pela empatia e com vínculos nos aspectos coletivos, em coautorias, sendo necessária a construção de uma “estética de conexões” em que estejam inseridas diversidades: “[...] o contexto social torna-se um campo contínuo, propício à interação, para um processo de relacionamento e tessitura conjunta” (Gablik, 2005, p. 610).





Nesse aspecto, um ‘reencantamento da arte’ passa por questionamentos sobre aspectos da função dos artistas, que extrapolam lugares anteriormente atribuídos a eles, distanciados de contextos sociais, que os colocam como ‘seres alados’, criadores e viventes de mundos à parte, ou ‘representantes oficiais’ de realidades únicas muitas vezes fabricadas pelo consumismo e capitalismo. O que nos remete a uma desconexão com contextos de vida e de compartilhamentos.


O que nos traz de volta o pensamento de Nego Bispo, quando fala sobre o quanto as pessoas e as sociedades eurocentradas estão desconectadas de suas origens. Desconexão que o autor, aponta para o que chama de “cosmofobia”, ou a necessidade de “desenvolver” elementos para desconectar-se da originalidade. Sendo o “desenvolver” contrário ao “envolver”. “A cosmofobia é responsável por esse sistema cruel de armazenamento, de desconexão, de expropriação e de extração desnecessária” (Santos, 2023, p. 14)

O que nos leva a refletir, que a criação artística individual, não significa único, como tanto querem impor o sistema capitalista colonial desenvolvimentista que construiu em torno do processo de criação do artista, uma indústria de apropriação de epistemologias, ou ‘pasteurização’ de realidades outras diferentes daquelas consideradas pelos colonizadores europeus.

Ao pensar sobre o bordado, a partir do conceito de ‘envolvimento’ de Nego Bispo, e de ‘reencantamento’ proposto por Gablik, não poderia deixar de pensar sobre os inúmeros desvios atribuídos a este saber enquanto técnica, nas tentativas de marginalização e destituição de seu real valor artístico. Por muito tempo, o bordado esteve confinado no fazer solitário, casto, repetitivo e doutrinário, que ainda hoje percebemos estar cerzido nas mãos de muitas bordadeiras, o que leva a aflições sobre os caminhos a serem traçados nesta proposta que vai se configurando. Como reencantar o bordado perdido que certamente existe em mim? Como relembrar os pontos esquecidos? Reencantamento é o prazer em fazer arte, encantar com os materiais, a materialidade e suas possibilidades plásticas, e os infinitos trânsitos dialógicos de envolvimento compartilhados com outras pessoas, reencantar é trazer de volta aquele brilho do olhar das bordadeiras que percebo quando estão juntas compartilhando um novo ponto, um risco ou uma história .




Considerar o ‘reencantamento da arte’, é reestabelecer as conexões com aspectos da natureza original deste fazer/bordado a partir do envolvimento com as pessoas guiadas pelo afeto. O que se torna essencial, no atual contexto planetário, já considerado, por cientistas de diversas áreas, como ‘antropoceno’, período em que a atividade humana está interferindo tanto no planeta que coloca em risco a própria sobrevivência da humanidade.





Este ‘reencantamento’ é o que proponho vivenciar ao buscar estabelecer uma construção compartilhadas estabelecidas pelo ‘envolvimento’ junto ao grupo de mulheres bordadeiras como ato de resistência a processos de apagamento dos saberes tradicionais, e tudo que eles significam no desmonte desta matriz colonial.

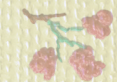
Colaborando com as reflexões de Gablik, e retornando ao pensamento de Laddaga, com base em análise que realizou de diversas obras de artistas recentes, situando a atual crise planetária, que passa por fatores políticos, econômicos, sociais, epistêmicos e ambientais, ele relata que essa crise, acentuada na pós-modernidade, tem sido fator detonador para que os artistas busquem por procedimentos comuns ou tendência no fazer artístico contemporâneo. Entre esses procedimentos, o autor observa a valorização de técnicas vernaculares, a frequência de incorporar a vida do artista (trabalhos autobiográficos), e os contextos socioculturais ligados aos povos originais (lugares, pessoas, situações, comunidades tradicionais), revelando não a vida como ela é, mas um ciclo, um momento de sua vida que passa por processos coletivos de autoria compartilhada com instituições, comunidades, buscando certa coexistência, e mais, a tentativas de reestabelecer conexões profundas com aspectos de uma cosmologia ancestral perdida. Esses artistas buscam interagir com o momento histórico, trazendo latências, revelando o oculto, enfatizando o processo da produção criativa.



Talvez o que estes artistas buscam, passam pelo que Nego Bispo diz sobre o que a Humanidade Eurocêntrica tenta implementar divulgando ideias sobre o progresso e “desenvolvimento”, contrárias ao “envolvimento”, com a terra, as matas, as águas. Para o autor, “[...] o desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade” (Santos, 2023, p. 16).

Neste aspecto buscar a construção de uma poética compartilhada a partir dos saberes tradicionais do bordado é ir ao encontro de um anseio que aflige diversos artistas que buscam por outras formas para o fazer artístico, e que em mim a muito busco caminhos de resistência contra esta matriz colonial que teima em impor rótulos e valores.

Pensando no fazer artístico, a partir do que estas comunidades em torno de saberes tradicionais ancoram. A partir do afeto, das ordenações sobre este fazer a partir do que elas valoram e que buscam representar, o que se aproxima da forma como é apresentado pela antropóloga Ellen Dissanayake (1991), não apenas pelo valor estético atribuído aos objetos de uma cultura. Mas, principalmente, a partir dos múltiplos contextos, histórias de vida e subjetividades das pessoas que a compõem. Segundo a autora, o fazer artístico, é um comportamento humano diferenciado, que ela chama de “fazer especial”, um fazer carregado de sentido. Uma tendência ou necessidade de “tornar ou fazer especial” ine-



rente ao ser humano como à fala ou à habilidade para produzir e utilizar ferramentas ou equipamentos. O “fazer especial” que requer intenção ou deliberação. Um fazer especial (“making special”), que ela descreve como o ato de transformar objetos, ações e eventos ordinários em algo extraordinário e significativo. Este impulso de “fazer especial” está na raiz das atividades artísticas e se manifesta em diversas formas culturais ao longo da história humana. Ao adornar um objeto transformando sua materialidade, estabelece-se uma “especialidade”, um diferencial que o coloca em uma esfera diferente dos objetos comuns. Para a autora, este “fazer especial” está enraizada nas interações sociais, nas práticas culturais e nas formas de expressão presentes nas comunidades humanas, são meios pelos quais os indivíduos e as comunidades reforçam seu senso de pertencimento, conexão emocional e continuidade cultural. Esse “fazer especial” amplia a visão do fazer artístico, que, na arte contemporânea, podem ser compreendido e alargado, abrangendo a inclusão de artefatos produzidos por culturas diversas dos cânones eurocêtricos

Branca, bordadeira de Catalão apresentou no grupo um antigo risco de bordado que herdou de sua mãe, ela contou que guardou aquele risco por muitos anos, embora o tecido já se mostrava esgarçado e amarelado, estava impecavelmente engomado, dobrado e guardado. Branca falou sobre as lembranças que aquele bordado trazia, lembrou o mobiliário da casa, o “pano de pare-

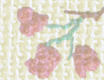
de” onde ficavam guardados os talheres de sua mãe, cujo bordado adornava. Este relato de Branca, sobre o “pano de parede bordado” nos possibilita compreender o que Dissanayake (1991) diz, sobre este “fazer especial”, que ela chama de “comportamento humano diferenciado”, este “fazer “ carregado de sentido”.

A descrição de Branca, me fez voltar no tempo e relembra os talheres de minha infância, dispostos reluzentes e guardados nos adornados “Panos de Parede” de minha mãe. Pensar sobre o fazer artístico, a partir do contexto do lugar, aqui focalizado nas comunidades tradicionais, é pensar sobre experiências vivenciadas das pessoas, no olhar que se perde no voo do pássaro, a algazarra dos periquitos nas frutíferas, a roça semeada e crescendo verde, o raminho de flor ao lado do filtro de barro, o forrinho branco com bico de crochê que cobre o a massa do pão de queijo na fermentação, um fazer singelo, ato diferenciado, que transita na vida das pessoas.

Outro aspecto importante sobre poéticas compartilhada, é apresentado pelo crítico de arte Paul Ardenne. Onde ele acredita que a arte em contextos de comunidades torna-se importante fator de oposição ao que ele chama “contaminação do mundo”.

Em entrevista concedida em 2021 aos produtores culturais e curadores Julia Naidin e Fernando Codeço, para a revista *Vazantes*, ano 5, apresenta uma série de reflexões sobre arte em contextos sociais, que ele chama de arte contextual, movimento que





começa após a Segunda Guerra Mundial, a partir do entendimento de artistas de que não bastava simplesmente produzir arte, mas também ter uma consciência muito clara do processo dessa produção. Olhar o contexto de maneira crítica. Segundo ele em certo momento dos anos 80, alguns artistas decidiram promover ações diretas na sociedade, por meio de reflexões em que a concepção da obra é indissociável dos contextos sociais, migrando de uma arte conceitual para uma arte contextual. Para o autor, a realidade apresenta diferentes problemas, tais como o aquecimento global, aumento da temperatura, migração de pessoas e destruição da biodiversidade, questões de gênero, étnicas etc. E ainda assim, nas instituições, ainda pouco se fala sobre isso. Um dos fatores para que isto aconteça, segundo os curadores, é que:

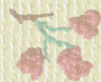
[...] a arte é integrada nas estratégias políticas, evidentemente. Ela é uma das formas da cultura, e os dominantes buscam produzir e sustentar uma arte dominante, uma arte dos dominantes, e esta arte dos dominantes não será uma arte crítica, certamente (Codeço; Naidin, 2021, p. 433).

Os curadores acreditam que a situação é decorrente de uma estratégia cultural, que visa à manutenção de um sistema consumista, poluente e excludente. Existem grupos que coordenam o mundo estabelecendo políticas culturais que reafirmam valores para a arte, de modo que ela não aponte os verdadeiros problemas sociais. To-

davia, cada vez mais, fortalece-se um movimento global, de pessoas buscando adotar um estilo de vida mais harmonizado com a natureza, menos poluente. Nas áreas da arte, essa tendência, que já deve ter uns cinquenta anos, também acontece. Cada vez mais, artistas ou grupos buscam trabalhar em torno de questões ambientais, sociais e planetárias. A arte assume uma posição contra esse modelo de vida poluente e excludente, contra o desperdício, as movimentações, o consumismo, os modismos e tudo que acarreta maior consumo de energia: “[...] contra tudo que chamamos de ‘contaminação do mundo’, termo usado desde o século XIX” (Codeço; Naidin, 2021, p. 430).

Para eles, essa tendência por práticas artísticas contextualizadas, coletivas e com engajamentos socioambientais, é bem maior na América Latina e existe há mais tempo que na Europa, devido à destruição colonial do ecossistema, e mais intensificada no Brasil pela problemática pós-colonial.

[...] quando olhamos a arte europeia, vemos um forte ar narcisista ou individualista. O artista naquele papo eu, meu corpo, minha vida, etc., uma espécie de incapacidade de sair desse território que podemos chamar de umbilical. Mas existe o umbigo dos artistas e existe o umbigo do mundo. Podemos dizer que a arte ecológica está mais perto do umbigo do mundo do que do próprio umbigo (Codeço; Naidin, 2021, p. 437).





O “umbigo do mundo” seria a conexão com o planeta que a humanidade em sua coletividade se reconhece, que cada vez mais ocupam as pautas de reivindicações e lutas sociais, que, para Ardenne, significa um processo de conscientização de processos coletivos, em que o artista abre para uma arte que é mais contextualizada, focalizada com problemas e contextos planetários, deixando de ostentar uma autoria individualizada, do “artista como herói”, que agora sai de cena para revelar o “produtor simbólico”, em que a criação e seus efeitos na coletividade são mais importantes.

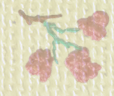
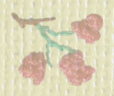
Nesse aspecto, para o autor, o artista sai do “mito romântico como um herói do sublime” em direção à concepção de “artista como produtor na sociedade”, isto é, que visa realmente produzir um bem social.

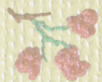
As reflexões de Nego Bispo, amplificadas pelos autores anteriormente citados, reforçam a ideia de que as práticas artísticas coletivas podem desafiar e subverter hierarquias e desigualdades que estruturam o mundo contemporâneo. Os autores acreditam que a arte colaborativa pode ser entendida como uma prática que envolve a participação ativa de múltiplos sujeitos na criação da obra ou evento artístico, o que deve torná-la marcada pela horizontalidade e pela valorização do conhecimento e das experiências de cada um dos participantes. Neste aspecto apresentam um potencial decolonial, como forma de resistência e de criação de

outros saberes e subjetividades que não são as impostas pelo colonialismo e pelo capitalismo. Laddaga defende que a arte colaborativa pode ser uma forma de criar novos espaços de encontros entre diferentes grupos sociais, e de construir uma forma de resistência coletiva que desafia as estruturas de poder dominantes. O que ele chama de “estética de bordas”, uma vez que estão relacionadas com práticas artísticas produzidas fora dos centros hegemônicos de produção e circulação da arte. As “estéticas de bordas” se referem a essas práticas artísticas que são desenvolvidas em contextos periféricos, marginais ou fronteira, muitas vezes em relação direta com questões de gênero, etnias, classe e sexualidade e que possibilitam a criação de novas subjetividades.

Nessa tendência que observamos, onde vários artistas buscam construções colaborativas e trânsitos com produções e construção estéticas em contextos periféricos, onde o “afetar e ser afetada”, de Rolnik nos coloca nesse limem, para onde as práticas colaborativas em sociedades nos levam. Para esse estado de deslocamento, ruptura e confronto com certezas a que, em muitas situações, somos lançados. E como lidar com esse deslocamento sem, no entanto, anular o que trazemos, o que somos.

Aqui, abrem-se pontos de tensionamentos sobre a importância do olhar sensível não exotizador, desapegado de conceitos viciados e externos, preconceituosamente ancorados em estéticas



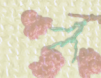


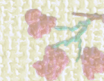
e éticas eurocentradas que, lamentavelmente, ainda carregamos. E até que ponto estamos abertos a nos deixar ‘contaminar’ por “estéticas outras” a cujas vivências os processos de construção em poéticas compartilhadas nos incitam? O quanto conseguimos colocar nossos saberes/fazeres artísticos em interações com propostas coletivas, sem abandonar nossa própria autonomia, muito menos nossos desejos, e sem, no entanto, sufocar os participantes? E ainda o que as pessoas, os participantes ganham no envolvimento com propostas artísticas “descuidadas”, estabelecidas por participações forçadas, ou que buscam se apropriar de contextos materiais ou processos outros em seus próprios e individuais trabalhos e interesses? Rolnik aponta para a necessidade de dar atenção a uma ética e estética, em que ambos, artista e participantes, exercitem seus limites, que assegurem singularidades. Uma vez que, embora as práticas colaborativas demandem intenso cuidado ético e estético, têm muito a oferecer. A questão é como canalizar essas competências e percepções de maneira benéfica para iniciativas compartilhadas.

As reflexões acima são maneiras que busco para, a partir delas, “andar em passos leves” ao propor esta prática artística colaborativa em interlocução com o grupo de mulheres bordadeiras. O pisar o solo em passos leves, em ato de respeito nesse “solo sagrado” dos saberes tradicionais. Assim, nesse momento, busco pistas, direções sobre como esse processo criativo coletivo pode

ser construído. Ainda que o devir sempre esteja no horizonte da criação, volto meus olhos para trás, para aqueles que já caminharam nesse trajeto de múltiplos caminhos que as práticas colaborativas em contextos sociais podem abrir.

Gradativamente, vou intuindo os caminhos ou “riscos do bordado”, guia que indica por onde esta pesquisa vai se construindo, os desafios de rever processos internos enquanto artista que desenhava sozinha e que agora se propõe sair desta “zona de conforto” da autoria individual, para vivenciar essa transição, da construção de um processo em poéticas compartilhadas. Se deixa ir...





3.3 Virada decolonial na arte – uma tendência?

As questões anteriormente apresentadas sobre poéticas e práticas colaborativas, abordadas, enfatizam a necessidade de abordar um movimento mundial que está se configurando, chamado “Virada decolonial nas Artes”.

A virada decolonial na arte é um movimento que busca questionar e desafiar as estruturas coloniais e pressupostos artísticos e estéticos estabelecidos na Europa e nos Estados Unidos, que, historicamente, influenciaram a produção, a interpretação e a preservação da arte. Em vez de seguir os moldes estabelecidos pelas instituições e cânones ocidentais, a virada decolonial na arte enfatiza a importância de reconhecer e valorizar as epistemologias não ocidentais na produção e interpretação artística, promovendo a diversidade de vozes, experiências e tradições culturais. Isso implica a reconfiguração das relações de poder e a promoção de diálogos interculturais.

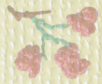
O texto da professora e crítica de arte Alessandra Mello Simões Paiva (2022), intitulado “A ‘virada decolonial’ na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?”, apresenta interessantes questões sobre esse movimento que podem colaborar nesta pesquisa. Para a autora:

[...] a arte brasileira rege-se por um “habitus” de ordem colonialista-imperialista, a partir de agentes que reproduzem preferências, classificações e percepções historicamente condicionadas pela matriz artística eurocêntrica, formando-se uma grande ilusão coletiva que naturaliza as injustiças (Paiva, 2022, p. 56).

Nesse aspecto, a autora afirma que é crucial estabelecer diferenciação entre estéticas decoloniais e ocidentais, a partir da valorização e do reconhecimento das diferenças culturais e artísticas, evitando a classificação, hierarquização e fronteirização delas, uma vez que decolonizar a arte e a estética, como ato de resistência, implicam “desmantelar a matriz colonial do poder”. Isso possibilita abertura para outros saberes e, “[...] a cura das feridas coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados” (Paiva, 2022, p. 56).

Ao falar sobre estética, a autora faz referência aos textos “Aiesthesis Decolonial” e “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, do pesquisador argentino Walter Mignolo (2010). Para ela, o sistema da arte precisa entender que a “‘aesthesis’ e a ‘gnosis’ são modos legítimos de experimentação da vida”.

[...] no primeiro texto, intitulado “Aiesthesis Decolonial”, Mignolo (2010) explora os significados da palavra “aesthesis” (ligada à ideia de sinestesia presente nas poéticas originárias) como ponto de partida para repensar os caminhos do decolonialismo” (Paiva, 2022, p. 67).



Buscar reestabelecer o sentido original da palavra Aesthesis, segundo a autora, torna-se crucial para uma estética decolonial. O sentir com o corpo, este corpo que se conecta com o lugar, as águas, os fluxos e ciclos da vida, um corpo que carrega as marcas dos fazeres da vida diária de cada pessoa e dos muitos compartilhamentos realizados com a natureza, o cosmo que as comunidades tradicionais carregam.

O crítico de arte Tadeu Chiarelli (2023), em texto publicado na revista virtual *Artebrasileiros* (2023), ao comentar sobre o texto de Paiva, acrescenta que precisamos ficar atentos às origens e sentido das palavras “aesthesis” a partir das perspectivas indicadas por Mignolo.

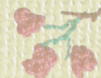
[...] de origem grega, a palavra foi absorvida pelas línguas europeias significando, de início, “sensação”, “processo de percepção”, “sensação gustativa”, “sensação auditiva”. No entanto, a partir do século 17, o conceito de aesthesis começa a se tornar mais restrito, passando a significar apenas a “sensação do belo”: “Nasce assim a estética como teoria e o conceito de arte como prática” (Chiarelli, 2023).

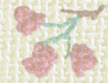
Segundo Chiarelli, a aesthesis seria um fenômeno perceptível a todos os seres a partir de suas possibilidades cognitivas. Enquanto “estética” significaria uma teoria criada para pensar as sensações relativas ao belo, elaborada na Europa durante o século

XVIII, posteriormente difundida pelo mundo. Essas mudanças de aesthesis em estética fundamentaram as bases para a desvalorização das experiências aesthesis diferentes dos preceitos que a Europa conceituou como experiência sensória.

[...] se nesse primeiro ensaio Mignolo rompe com os postulados que ligavam a arte à estética, em *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después* o argumento volta a ser tratado, agora de maneira mais aprofundada. Para tanto, o estudioso recupera o conceito de gnosis a partir do novo sentido que lhe conferiu o filósofo norte-americano nascido na República do Congo, V.Y. Mudimbe, que o utilizava para “nomear a práxis do pensar na África” – mais ampla e inclusiva, relacionando-se a toda e qualquer forma de conhecimento. Um tipo de saber que teria sido recalcado pelo pensamento europeu colonizador” (Chiarelli, 2023).

A questão apresentada pelos autores torna-se essencial ao refletir sobre decolonialidade nas artes, uma vez que a dimensão “aesthesis decolonial”, apontada por Mignolo, Paiva (2022) e Chiarelli (2023), propõem rupturas com os pressupostos academicistas e cânones eurocentrados de beleza, lei da boa forma, ponto auro, regra de $\frac{3}{4}$, mimese, “artes maiores” e “artes aplicadas ou menores”, distanciamento do artista das questões do “mundo real”, entre outras. E que são discutidas nas propostas estéticas das poéticas compartilhadas contemporâneas.

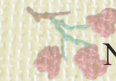




Ao falar sobre a “Virada decolonial nas artes”, Chiarelli (2023) afirma ainda que a tendência não se iniciou agora, mas foi gestada a partir de algumas obras produzidas após o fim da Segunda Grande Guerra. A exemplo dos artistas Hélio Oiticica, Regina Silveira, Ana Maria Tavares, Elida Tessler e Lygia Clark, que desenvolveram propostas em várias modalidades artísticas, possibilitando a percepção delas por vários sentidos, e que não se enquadravam aos pressupostos mercadológicos da época. As obras desses e de outros artistas, que questionavam os cânones artísticos, “prepararam a cena contemporânea brasileira para a chegada contundente de artistas como Denilson Baniwa, Glicéria Tupinambá, Dalton Paula, Rosana Paulino, e tantos outros artistas ou grupos”.

O texto de Alessandra Paiva (2022) também aborda a participação dos artistas como forma de resistência, ela faz referência ao trabalho do artista Abdias Nascimento.

[...] as artes também são práticas de resistência e “re-existência”. Segundo Abdias Nascimento (2022, p. 291), a arte negra “[...] preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista” (Paiva, 2022, p. 59).

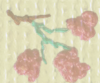


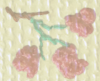
Nesse aspecto, a autora apresenta a exposição realizada no MASP em 2022, intitulada “Abdias Nascimento: um artista panamefricano” (curadoria de Amanda Carneiro e Tomás Toledo), que possibilitou significativo resgate para o campo das artes visuais.

Podemos perceber este avanço, na produção da 35 Bial de São Paulo, intitulada Coreografia do impossível, que apresenta uma concepção inclusiva proposta pelos curadores: Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Meneses e Manuel Borja-Villel.

Essas reflexões da autora sobre virada decolonial da arte contemporânea, ao ser pensada a partir das poéticas compartilhadas e das abordagens e perspectivas com comunidades e coletivos, revelam potências e, ao mesmo tempo, desnuda lacunas nas instituições que ainda não se desvincularam do pensar e fazer arte apenas como mercadoria, como moeda, nesse atrativo mercado artístico que classifica, valida e determina o que deve ou não ser consumido ou valorado.

Pensar sobre os saberes tradicionais, mais especificamente o bordado, diante dessa “virada decolonial”, é trazer para as discussões aspectos éticos e estéticos de manifestações artísticas que estiveram por longo período à margem das instituições artísticas e que, embora sejam tendência na arte contemporânea, ainda se encontram marginalizadas, fora desses circuitos.





3.4 Uma presença constante – os saberes tradicionais.



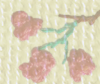
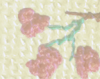
Imagem 36 - Linhas de bordado. Fonte: Elaboração própria, 2024.

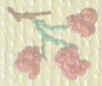
A partir do contexto e perspectivas colaborativas, anteriormente abordadas, falar sobre os saberes tradicionais é propor trilhas para fazeres diferenciados daqueles que geralmente são reconhecidos pela crítica e circuitos da arte nos grandes centros urbanos. Segundo o filósofo africano Hampaté Bâ (1980), uma das principais características dos saberes tradicionais é serem formados a partir de

conhecimentos profundos sobre o meio em que vivem, da relação de respeito que estabelecem com a materialidade e representatividade da forma de estar e viver o contexto em que estão inseridos e sua cosmovisão. Para o autor, toda função artesanal, na África antiga, estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração, que tinha sua origem em uma revelação iniciática. O saber fazer, a artesanaria era sagrada e completava a criação. As atividades artesanais em seu fazer deveria repetir o mistério da criação, portanto, ela focalizava uma força oculta da qual não se podia aproximar, sendo respeitada como condições rituais.

[...] os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana as atividades humanas possuem frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo” (Bâ, 1980, p. 186).

Os saberes tradicionais artesanais ligados a ancestralidades carregam em si algo de mágico, iniciático, ato ritualístico que, na maioria das vezes, é revelado oralmente. Uma tradição que nas comunidades tradicionais, ainda nos tempos atuais, são repassados na maioria das vezes pela oralidade. São considerados fios conectores entre ancestralidades e resistência destas comunidades diante da colonização.



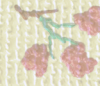


Esse pensamento tradicional africano, nos dias atuais, ainda encontra ressonâncias com as atividades das comunidades tradicionais e algumas cidades interioranas, que buscam religar esses saberes como forma de propostas para novas perspectivas de atuação em contextos socioculturais diversos.

Um saber/fazer que está imerso nos fazeres diários das mulheres, entre cantigas e rezas, o pilar do pilão e o banho dos pequenos entre uma parada no cair da tarde enquanto o sol se ameniza para continuar a lida diária.

Segundo a professora Jerusa Pires Ferreira (1996), os saberes tradicionais são como fios, elos que conectam gerações. Ainda que se permitam alterações ao longo dos anos, carregam essências salutares ancestrais.

[...] são os fios da conexão entre a transmissão de saberes hierárquicos e organizados e os grupos sociais que os acolhem. Presentes os tabus e as interdições, o prático e o mágico são inseparáveis, na condução complexa de vetores de comunicação. Técnicas que se aprimoram, cada dia se enlaçam e parecem provir de um mesmo tempo arqueológico: as coisas e sua nomeação, a natureza e seus domínios, os mistérios do conhecimento (Ferreira, 1996, p. 102-106).

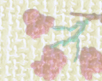


Essa conexão que traça fios, cerzindo distâncias, borrando margens atemporais, desenha contextos múltiplos no caleidoscópio da ancestralidade que conforme afirma a professora Jerusa Pires Ferreira, revela sabedoria dos mestres locais na construção das lutas e resistência das comunidades.

[...] o mestre de um ofício é sempre um sabedor, é alguém bastante diferenciado que encarna um semideus, um pactuante com o sobrenatural, um detentor de um tipo de liderança, sobretudo por ser aquele que transforma, que inaugura um novo estado cultural. É da sua memória que se projeta a construção do mundo (Ferreira, 1996, p. 102-106).

Projetar o mundo no fazer singelo de mãos humanas é reconhecer a ação do tempo ancestral, do mestre ou mestra pelo grupo em que a ele está conectado. Este saber/fazer que nasce do convívio, dos compartilhamentos, trânsitos e afetos que podemos ainda hoje presenciar nas comunidades tradicionais que ainda se mantêm conectadas com suas origens encontram no bordado um tecido amplo para construções e imaginários que são construídos por diferentes saberes que se cruzam. Assim o canto, a reza, a dança, a tecelagem o saber sobre a medicina local e o bordado trafegam lado a lado inter cruzam numa mesma pessoa ou família.





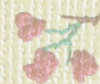
3.5 O saber/fazer – bordado.



Imagem 37 - Bordados e plantas desidratadas. Fonte: Elaboração própria, 2023.

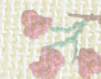


[...] o tempo o que é? Tento recompor este tecido gasto trabalhando com agulha mais fina para não ferir demais as fibras envelhecidas. Ajeito os óculos com mãos meticulosas, e me lembro de, quando pegava o bastidor e sentava no sofá ao lado oposto de minha mãe, o risco logo surgia nítido diante de meus olhos, um traçado azul, mapa da viagem a ser iniciada. O tempo emprega seus pequenos instrumentos de tortura, com os quais nos fere sem grandeza. A enlouquecida teimosia que me levou a retomar este bordado quase impossível de ser recuperado é a mesma que me atirava na infância as empreitadas mais absurdas, pelo gosto de desafiar a ordem das coisas, a tirania das tramas secretas que conduziam nosso destino (Jardim, 1984, p. 3).



Assim como Rachel Jardim, em seu texto “O Penhoar chinês”, aponta para o bordado como atividade que remete ao tempo, o ofício do bordado, exercício e “mapas de viagem”, sensibilidades que impelem a romper fronteiras, busco trazer neste texto uma experiência vivida e construção de poética compartilhada.

Buscando refletir sobre o bordado como um saber-fazer, aqui pensado, conforme Karine Queiroz (2011), “[...] como um suporte que pode ser um tecido, adornado pela aplicação de fios, sementes, pedras, metais, contas, entre outros materiais”. E a partir desse conceito ampliado, pensar nas possibilidades do bordado enquanto desenho, grafismos que adornam, que criam elementos visuais e estéticos em diferentes suportes.



Nesse aspecto, o bordado aqui é proposto como processo de construção de uma poéticas compartilhadas, a partir de interações com grupo de mulheres bordadeiras, vislumbra-se a potência plástica do bordado como materialidade, como forma e formatividade, que Luigi Pareyson conceitua como: “[...] um tal fazer que, enquanto se faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (Pareyson, 1984, p. 32). Para o autor, a forma da obra de arte não é separada do seu conteúdo. Pelo contrário, forma e conteúdo se desenvolvem simultaneamente. O artista molda a obra de acordo com a sua visão e intenção, e essa moldagem revela tanto a forma quanto o significado da obra. O processo de criação artística é um ato contínuo, onde cada momento do processo é uma oportunidade para inventar, ou ajustar as técnicas e métodos. O artista desenvolve e refina suas técnicas conforme trabalha na obra. A formatividade está ligada à inventividade e à artisticidade, pois cada ato de criação é único e específico. A originalidade da obra de arte surge da capacidade do artista de moldar algo novo e significativo, respondendo aos desafios e possibilidades que surgem durante o processo criativo.

O autor acredita que a formatividade passa pela capacidade humana de se autoformar, moldar sua própria existência e contribuir para a formação da sociedade por meio de escolhas livres e responsáveis. Para ele, toda ação humana, desde as técnicas mais singelas, até as mais complexas, é um exercício de “formatividade”



e, portanto, um exercício de arte. Esse fazer não acontece sozinho, existe todo um processo de elaboração, de constituição da forma.

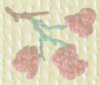
Ao falar sobre o bordado aqui focalizado nos saberes tradicionais de um grupo de mulheres bordadeiras, faz-se necessário trazer os saberes e fazeres dessas mulheres, a partir do contexto do lugar. O saber/fazer manual do ofício de bordar, os segredos velados, as memórias que os corpos destas mulheres carregam, as palavras e os gestos que transmitem as narrativas, os termos que compõem uma espécie particular de “repertório iniciático”, com origem numa espécie de “revelação inicial”, que são características inerente dos povos do cerrado.



Buscando ainda, trazer o bordado como um espaço de expressão que, em sua essência, possibilita ao mesmo tempo a introspecção, reflexão e construção de subjetividades, também possibilita sociabilização, confidências, compartilhamentos e afinidades. O bordado como campo para devaneios, libertação, lazer e prazer. O bordado libertário que solta as amarras imaginativas, também representa libertação a partir da sua produção para comercialização e geração de renda para muitas mulheres.

Acreditando que existe no bordado um encantamento que conecta histórias e que possibilita que um mesmo saber-fazer espelhe mulheres de circunstâncias diversas.





3.6 Origens do bordado no Brasil... para além das tentativas de apagamento.

O bordado como saber tradicional, ao longo de sua história encontrou inúmeros obstáculos em seu processo de reafirmação, ante as inúmeras tentativas de apagamento deste saber nos povos originários da América do Sul assim como no Brasil. Que busco contextualizar trazendo elementos que possibilitem reconstruir este saber como estratégia de lutas e resistência destes povos contra opressão de uma matriz colonial.

Dentre tantas tentativas de apagamento que o bordado sofreu, uma das que mais me causa indignação é ouvir relatos em livros e cursos atribuindo as origens do bordado no Brasil e países da América do Sul, terem sido introduzidos durante o período de colonização e expansão europeia, caracterizando um verdadeiro ataque a história do bordado que sabidamente já existia nos povos Pré-colombianos e a desesperada tentativa de perpetuar processos de colonização estéticos eurocentrados ainda nos dias atuais. Buscando respostas para essas inquietações, deparei-me com o texto do antropólogo Alfred L. Kroeber, no livro *Suma Etnológica Brasileira*, Vol. 3, *Arte Índia*, organizado por Berta G. Ribeiro (1986), no qual o autor afirma que as origens do bordado se perdem na história, ao contrário do que sustentam as narrativas eurocêntricas. Foi uma



alegria ter acesso a este documento onde o autor traz registros de bordados realizados nas civilizações pré-colombianas entre 1000 a 2000 anos passados, antes portanto da colonização europeia.

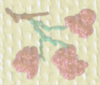
Em interessante relato, o autor explica as técnicas, os principais tipos de linhas e lãs utilizados e as temáticas abordadas. Segundo o autor,

[...] as imagens eram transferidas da cerâmica para o bordado presumidamente entre Nazca e a Necrópole de Paracas, e novamente, e na mesma região, da tecelagem para a cerâmica, na cultura Ica-Chincha” (Kroeber, 1986, p. 79).

Para ele, o desenvolvimento das técnicas no Peru foi devido à disponibilidade do algodão, assim como de três variedades de lãs existentes na região, da Auchenia, da lhama da alpaca e da vicunha, bem como à densidade populacional, o sedentarismo da população local e à necessidade de roupas quentes para se proteger do frio característico das terras de alta altitude. Ao descrever as peças, ele fala que os tecidos de Paracas incomparáveis em riquezas de desenho e no colorido.

[...] os mais suntuosos são mantos retangulares, com imagens isoladas, mas alinhadas de deuses, personificadores, demônios ou guerreiros, ou numa larga barra que limita um fundo vazio, ou





centra o próprio fundo. Enquanto os bordados são de Iã, seu finíssimo fundo é de algodão. Outros tecidos têm a trama de Iã em urdidura de algodão. As figuras ousam toda e qualquer curva, o que, é claro, é atípico em tecidos (Kroeber, 1986, p. 79).

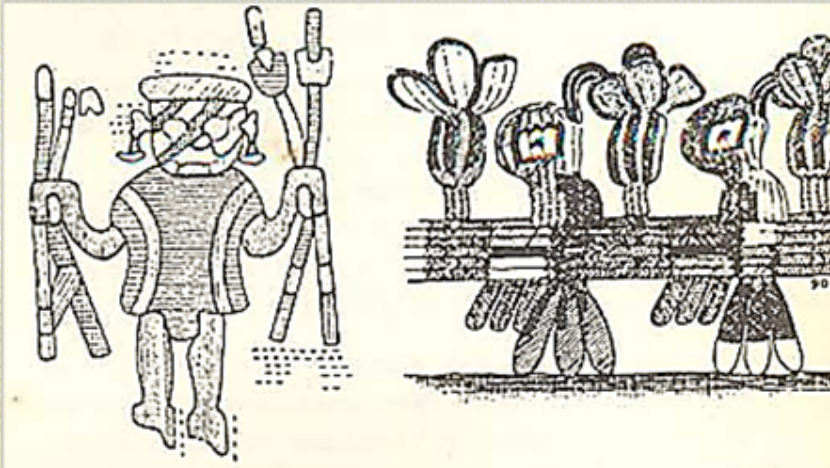


Imagem 38 - Bordado de Nazca. Fonte: Kroeber, 1986.

Segundo o autor, a cultura Tiahuanaco teve sua datação fixada em 600 - 1000 d.C. com a fase I ou Primitiva sendo estimada, por alguns, como anterior a 300 d.C. Mas 1000-1200 d.C. parece ser uma estimativa mais razoável para o florescimento de todo o estilo. Os dados informados confirmam que o bordado, assim como outros saberes e manifestações artísticas, não foram trazidos pela colonização europeia, o que nos faz refletir sobre as múltiplas

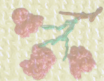
facetas para a desconstrução de saberes oriundos das comunidades ou povos tradicionais.

Ainda sobre a presença do bordado na América Latina, Karine Queiroz (2011), em seu texto “O tecido encantado”, afirma que a arte têxtil indígena brasileira foi violentamente invisibilizada durante o processo europeu de colonização. Segundo a autora:

[...] a redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreta e indolente e se configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia em que as técnicas vindas da Europa são hipervalorizadas” (Queiroz, 2011, p. 7).

Queiroz acredita que existe uma petulante tentativa de hierarquização e hipervalorização de técnicas vindas da Europa, numa total tentativa de estabelecer juízo de valores sobre a produção existente antes da chegada dos europeus como estratégia de poder:

[...] na América latina os tecidos pré-colombianos têm uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade, que certamente teve uma influência decisiva da produção da renda e do bordado particular no nordeste do Brasil (Queiroz, 2011, p. 6).





Acredito que é importante abordar brevemente dados sobre a história do bordado na América do Sul e no Brasil, embora perceba que não se faz necessário buscar origens para o bordado, uma vez que esse saber-fazer é oriundo de inúmeras culturas, mas trazer um pouco dessa história possibilita refletir sobre o bordado como matriz de saberes decoloniais em seus múltiplos processos de insurgências e resistência epistemológica. Sem invalidar saberes da ciência, uma vez que sabemos da importância das pesquisas para a sociedade de modo geral. Aqui, proponho um deslocamento do olhar para os saberes tradicionais que não se encontram dentro dos parâmetros científicos, ou da estética cartesiana europeia, que tenta impor padrões hegemônicos, em busca de nova percepção, para além das formas já codificadas de perceber o mundo.

Saberes que, no caso do bordado, ainda que inúmeras tentativas de apagamento, e de serem postos à margem ou cooptados pelo discurso hegemônico eurocentrado, pasteurizando técnicas, temáticas, ou ainda sendo amplamente utilizados como estratégias de limitações e condicionamentos dominantes de gênero, permaneceram como potência latente de aberturas criativas, para devaneios e criação que romperam limites sociais, transgredindo esquemas preestabelecidos. Um exemplo são as inúmeras tentativas de aliciamento, doutrinação e dominação impostos às mulheres durante vários períodos históricos, em que o ato de bordar era en-

sinado como mecanismo de controle de sua liberdade de ir e vir e até mesmo sobre seu corpo e pensamentos.

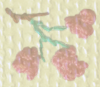
Buscando ainda por referências da presença do bordado nos povos originários do Brasil, encontrei o texto “Tecelãs Tupi do Xingu”, da pesquisadora Berta Ribeiro (1982), onde ela buscando mapear as atividades desenvolvidas pelas mulheres dos povos originários brasileiro, traz importantes relatos da presença desta técnicas desenvolvidas essencialmente pelas mulheres em diferentes culturas indígenas do Xingu, abordando minuciosamente como eram utilizadas tanto em suas funções utilitárias quanto indo além, em peças decorativas, adornos. Apresentando padrões identitários relacionados a grupos e famílias. A autora afirma que os povos originários cultivavam o algodão dominavam técnicas de tecelagem e de bordados:



[...] os povos originários das Américas cultivavam o algodão antes da colonização. Os indígenas americanos cultivavam o algodão antes da chegada de Colombo. Os Jurúna e Kayabí, espécies de duas cores, uma delas, cor de caramelo, é citada por Lila O Neale no Equador e no Peru, outra coloração amarela no Paraguai” (Ribeiro, 1982, p. 5 e 17).

Nesse texto, Berta Ribeiro apresenta ainda uma interessante relação, entre as técnicas de fiação, que, para ela, se inter-relacionam, pois têm sua origem no fio do algodão.





[...] A relação das técnicas de fiação e tecelagem – interdependentes, porque uma não existiria sem a outra. Trata-se de desenvolvimentos presentes em todas as culturas, desde a mais remota antiguidade, porque atendem a necessidades humanas fundamentais” (Ribeiro, 1982, p. 1).

Nesse aspecto, podemos refletir que a tecelagem e o bordado, estão profundamente entrelaçadas pela origem, o fio do algodão. Os povos originais desenvolveram a técnica de plantio, beneficiamento e desenvolvimento de tecnologias de uso e transmissão desses saberes carregada de ancestralidades, ao longo de gerações, foi transmitido boca a ouvido, acrescido de sensibilidades. Materialidade.

Berta Ribeiro, nos fala sobre essa capacidade inerente de criar e transformar a matéria-prima em materialidade, ao descrever diferentes técnicas de tecelagem, utilizadas entre os povos do Xingu. Despertou-me atenção a descrição de uma peça, “Coifa emplumada”, que a autora classifica como tecelagem. Ela fala que a peça é inicialmente tecida pelos homens e, posteriormente, finalizada pelas mulheres, que utiliza uma agulha com orifício, por onde se introduz um fio de algodão bem fininho, permitindo realizar pespontos simples, introduzindo elementos de adorno como as plumagens, descrição que remete ao bordado.

[...] tecelagem Juruná e Kayabí apresenta semelhança técnica e morfológica em um outro artefato, a coifa emplumada, produzida segundo a técnica da laçada simples. Foi construída com agulha de metal com orifício, a partir da borda que foi montada sobre um “bastidor” de aro de taquara. [...] Aqui trata-se de uma peça de uso ritual (Ribeiro, 1982, p. 17).

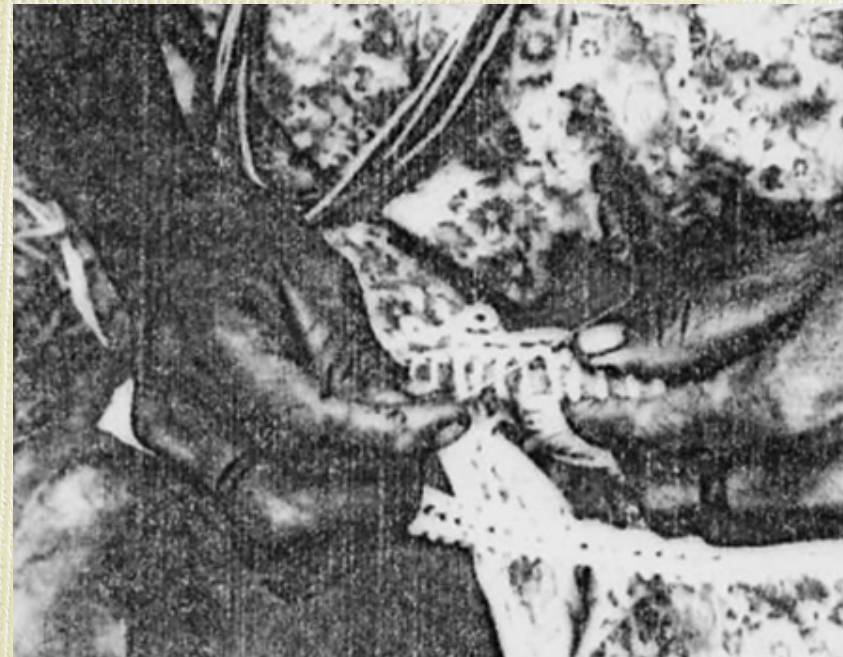
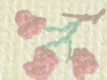
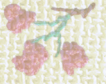


Imagem 39 - Hin dando início à confecção da coifa katuluru com agulha de metal provida de orifício (tecido entrelaçado). Ind. Jurúna, r. Manitsaua Missu, dez. 1980. Fonte: Berta Ribeiro, 1982.





Segundo a autora, os Kayabí e Jurúna partilham outra técnica de tecelagem, a de enlaçamento (looping), na confecção de coifas emplumadas (adornos de cabeça), em peças de indumentária ritual, o manto do pajé, em cuja confecção colaboram homens (teitura) e mulheres (fiação), utilizando agulha com orifício por onde passava um fio que pespontavam e introduziam plumagens.

Ao ler esta descrição da coifa emplumada, e considerando o conceito de bordado, como uma superfície adornada por fios e elementos, um certo alento por uma possível resposta a questão que anteriormente incomodava sobre as origens do bordado no Brasil, foi respondida. O livro de Berta Ribeiro assim, devolve para os povos originários, as origens de um saber que muitos tentaram apagar.

E assim uma outra questão recentemente foi despertada, referente a devolução do Manto Tupinambá, embora sabendo que o manto é considerado uma tecelagem, poderíamos pensar que ele abriga elementos do bordado. E nesse aspecto todo simbolismo que carrega a partir da recente devolução desta peça ritualística para o Brasil, e para os povos originários, uma vez que teria sido retirada por holandeses por volta de 1644 e se encontrava no acervo do Museu Nacional, em Copenhague (Dinamarca). A cacica Maria Valdelice Amaral de Jesus, em carta enviada à direção do Museu, conforme relata a jornalista Elisangela Roxo no jornal Folha de São Paulo em 27 junho 2023, afirma que:

Os sonhos dos nossos ancestrais, que são também os nossos, seguem vivos. Amotara preservou em sua memória a lembrança da existência de um Manto Sagrado para o nosso povo. Nossos Mantos são ícones da nossa espiritualidade e, por isso, acreditamos que devem estar de pé e vivos, próximos ao seu povo de origem” (Maria Valdelice, 2023).

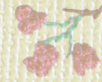
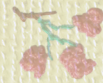
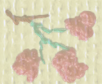
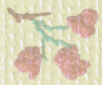


Imagem 40 - Manto Tupinambá. Fonte: Foto Roberto Fortuna, 2023.

O retorno deste manto, tecido e adornado por plumas vermelhas de guará sobre uma base de fibra natural, é carregado de simbolismo. Um ato de resistência de saberes que foram violados. Este retorno, assegura o direito dos povos originários a sua memória. E nos fala como as materialidades o saber/ fazer são carregadas de sentidos. O bordado enquanto materialidade, traz esta dimensão atemporal, simbólica, viva.





A artista Glicéria Tupinambá, por ocasião da visita realizada junto as lideranças de seu povo ao manto na Dinamarca em 2023, participou do seminário Different Pasts – Sustainable Futures (Passados diferentes, futuros sustentáveis) e ao iniciar a oficina ‘Manto fora da caixa’ defendeu o retorno do manto ao Brasil:

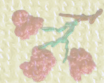
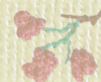
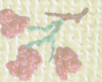
[...] Hoje, me encontro aqui pelo chamado do manto. A ligação do passado com o presente não se quebra. Os fios do manto me trouxeram à Dinamarca e nos possibilitaram estar juntos neste momento (Glicéria Tupinambá, 2023).

Este fio, que possibilita estar juntos, que Glicéria Tupinambá se refere, é um fio longo fiado, tecido e cerzido por muitas mãos, carregado de saberes/ fazeres de histórias, sonhos, lutas e artisticidade.

[...] a complexidade do manto para além do capuz, da malha e das camadas de penas que o compõem, com uma estrutura que representa a transformação e a resistência do nosso povo em todas as etapas que vivemos. O manto é cura, assim como a cerâmica, as flautas e o canto do nosso povo. Tudo faz parte de um processo de pertencimento que se fortalece”(Glicéria Tupinambá, em entrevista realizada para Itaú Cultural em 10/12/2022).

Esse fazer carregado de “sentidos”, conforme apresentado no relato de Berta Ribeiro, e de Glicéria Tupinambá, sobre as técnicas de tecelagem dos povos originários, é um fazer que encontram maneiras de ser feito na medida em que se constrói. Um fazer carregado das experiências anteriores aliadas a novas proposições, em tentativas, erros e acertos carregados de sensibilidades.

Falar sobre as origens do bordado junto aos povos originários brasileiros é trazer as referências ancestrais de múltiplas origens em que me encontro enraizada, é refletir sobre a história do bordado que chegou até aqui onde estou. Uma história que também se origina em nossas ancestralidades, posteriormente subtraída pelos colonizadores, mas que permanece na base de nossos saberes, no que faz pulsar nossos corpos. É reconhecer esses saberes dentro da minha família, onde aprendi, ainda criança, os primeiros pontos com minha mãe, que me ensinou a torcer o fio do algodão passar pelo pequenino orifício da agulha de metal e desenhar sobre o tecido. Memória que reencontrei olhando as imagens no livro de Berta Ribeiro. Saberes transmitidos por minha mãe, que, por sua vez, aprendeu com minha avó, que morava conosco e me ensinou o que aprendeu com sua avó. A história, e as estórias contadas e cantadas em pontos, gestos, risos e engruvinhados de linhas. Uma história bem diferente das que, lamentavelmente, ainda são veiculadas e que reafirmam atos de resistência frente as inúmeras tentativas de apagamento deste saber.



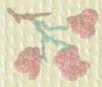
3.7 E ainda... sobre a questão do bordado como atividade do universo da mulher...



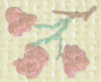
Imagem 41 - Detalhe do Bordado de Nelcina dos Santos Rosa. Fonte: Sérgio Soares, 2024.

Embora bordar ainda seja associado como uma atividade essencialmente ligada às mulheres, a história nos revela que por diversos momentos o bordado adquiriu efetiva participação masculina. A associação do bordado a mulher também pode ser considerada como mais uma estratégia de apagamento deste saber, uma vez que a classificação em categorias do trabalho em práticas para mulheres e para homens foram impostas de maneira excludente e arbitrária ao longo da história da mulher no sentido de subjugar, desvalorizar e oprimir sua participação em diversas sociedades.

A pesquisadora e especialista em Sociologia da Arte, Ana Paula Simioni, desenvolveu uma interessante pesquisa abordando as inúmeras tentativas de apagamento e invisibilidade da produção artística das mulheres no Brasil. Segundo Simioni, a partir do Renascimento europeu, houve uma categorização e atribuição de valores para as artes, classificadas em Artes Maiores – pintura, escultura e artes aplicadas – e as práticas manuais, artesanato. Estratégia para atribuir feminização às ditas “artes aplicadas” ou “artes menores”, uma maneira de subjugar a produção artística das mulheres.



No Brasil, antes da chegada dos colonizadores europeus, já havia entre os povos originários suas próprias tradições têxteis, que incluíam técnicas de fiar, tecer, e bordar, sendo produzidas roupas e artefatos decorados com motivos e padrões representativos de sua cultura. Conforme relatado, a colonização europeia, a partir do século XVI, na tentativa de impor domínios sobre a produção da mulher, além de introduzir novas técnicas, valores e estilos para os têxteis, disseminou a falsa ideia de ter introduzido técnicas de tecelagem artísticas aos povos brasileiros, entre elas o bordado, como se aqui essas manifestações artísticas não acontecessem. E ainda o que é mais grave, ainda hoje nos deparamos com essas ideias nos meios de comunicação atual.



Segundo Simioni, durante o século XIX, o bordado no Brasil começou a refletir a influência de estilos e tendências europeias, especialmente com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808. As técnicas de bordado de países como França e Portugal, com seus aspectos hierarquizados de valores estéticos e cânones artísticos estereotipados, além da tirania e preconceito que atribuía às mulheres funções subalternas, foram introduzidas e influenciaram as criações locais, ditando as mesmas regras. Na Europa, durante a Idade Média, as mulheres bordavam as roupas sacerdotais da igreja, como forma de doutrinação. No Renascimento, as “damas prometidas” bordavam delicados e complexos

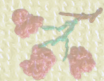
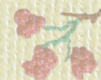
lenços, a serem enviados a seus noivos, como prova de sua reclusão e espera casta.

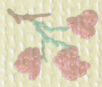
A história do bordado no Brasil tem sido um reflexo tanto da opressão quanto da resistência das mulheres ao longo dos séculos. Durante muito tempo, o bordado foi uma atividade restrita ao ambiente doméstico, considerada uma tarefa feminina. Essa atribuição de tarefas específicas de acordo com o gênero contribuiu para a construção de papéis estereotipados e limitados para as mulheres na sociedade, uma vez que o trabalho doméstico, incluindo o bordado, muitas vezes foi visto como menos valioso do que o trabalho remunerado, perpetuando a ideia de que as mulheres não deveriam ocupar posições fora de casa. A associação do bordado com o trabalho doméstico também limitava as oportunidades das mulheres de participar do mercado de trabalho fora de casa.



Para a autora, ao longo da história, grande parte da desvalorização, da costura e dos bordados aconteceu pela associação desses saberes com o gênero feminino, e a formação de uma trajetória da mulher para ocupar espaços de submissão e inferiorização no decorrer da história ocidental.

A construção estereotipada de um “ideal de feminilidade, alcançou seu ápice na Renascença, coincidentemente o período em que ocorre a separação entre as chamadas “Belas Artes”, para a escultura e a pintura, e as “Artes Aplicadas”, que abarcam pro-





duções artísticas voltadas para o cotidiano, a criação de objetos úteis para a vida cotidiana, na qual o bordado, a costura e o crochê foram inseridos.

Essa tentativa de invisibilizar os saberes artísticos das técnicas chamadas “artes aplicadas”, atribuindo-as ao gênero feminino, visou estabelecer estruturas de poder sobre processos emancipatórios e libertários da mulher. Simioni explica que, para compreender o itinerário que o bordado percorreu até os dias atuais, é necessário reconhecer a presença e resistência das mulheres nesse processo.

No ideal de feminilidade construído, a função da mulher como mantenedora da concepção de “Lar Feliz”, herdada da colonização europeia, perpetuou infelicidades que se estendem até os dias atuais, quando observamos o sofrimento de pessoas comparando suas casas às grandes e estereotipadas mansões filmicas com pinheiros nevados, desenhadas por nossos alunos nas escolas públicas.

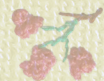
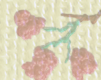
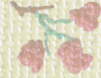
Os trabalhos manuais eram um “ofício” ensinado pelas mães e avós. Posteriormente, quando foi possível conquistar o direito à escola, as meninas sempre eram submetidas a atividades específicas. Seguir a conduta de uma moça virtuosa e “prendada”.

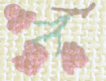
Ao restringir suas opções de emprego, a sociedade contribuía para a dependência econômica das mulheres em relação aos homens. Essa dependência muitas vezes limitava sua capacidade de tomar decisões autônomas em suas vidas e restringia sua liber-

dade e independência. A valorização dessas habilidades manuais muitas vezes prevalecia sobre outras formas de inteligência e habilidades que poderiam ser desenvolvidas pelas mulheres. As mulheres tinham menos acesso à aprendizagem formal e, portanto, menos oportunidades para desenvolver seu potencial criativo e intelectual.

Essa tendência de subjugar a produção artística das mulheres, segundo Simioni (2019), em determinada época e grupo social, aconteceu um pouco diferente no Brasil em relação ao restante do mundo. A produção artística de mulheres pioneiras como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, precursoras do Modernismo como movimento artístico, ganhou expressão estabelecendo mudanças e rupturas no antigo sistema.

A associação do bordado com a esfera doméstica e a desvalorização do trabalho feminino fora do lar tiveram um impacto significativo na vida e nas possibilidades das mulheres brasileiras ao longo da história. Felizmente, muitas mulheres resistiram a essas limitações e encontraram maneiras de usar o bordado e outras formas de expressão para desafiar as normas sociais e buscar maior igualdade e autonomia. Para além das inúmeras tentativas de controle sobre o direito ao tempo de lazer e ócio da mulher, em que o bordado foi utilizado como ferramenta, ele permaneceu para as mulheres como uma janela para momentos de introspecção, para devaneios, sonhos e construção de subjetividades. Para





o interno, ou espaço íntimo, e também para o externo, como espaço de compartilhamento de experiências partilhas de anseios com outras mulheres e como forma de geração de trabalho e renda. A capacidade de gerar renda extra através do bordado, foi significativamente libertador para as mulheres, principalmente no nordeste do Brasil, onde elas passaram a ser mantenedoras de seus lares, posteriormente geradoras de empregos para os homens.

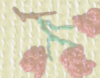
Em minha infância no interior da Bahia, no fim dos anos 70, em plena ditadura militar, ainda sentíamos pressões de uma estrutura opressiva, mas vivenciei momentos onde os saberes e fazeres da costura e do bordado realizados por minha mãe e avó, asseguravam o alimento na mesa e os cadernos escolares em minha família. A mãe costureira, apesar da rotina árdua, ainda encontrava tempo para costurar e bordar nossos vestidos, com delicadas “casinhas de abelhas” para as festas de fim de ano, e outros com singelas faixas bordadas para uso diário. Assim, o gesto singelo dos “forrinhos” sobre os móveis, herdado da avó, as faixas bordadas nos vestidos, ou uma prateleira de reluzentes e areadas panelas, eram afetos compartilhados. Também pelo mesmo motivo, colocávamos um raminho de flores na mesa do café, ou confeitávamos um bolo do aniversário, por um sentido de ir além, adornar. Nesse aspecto, a casa, como local onde se habita, era um abrigo carregado de sentidos, contava histórias, afetos em cada forrinho bordado.

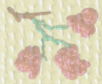


Os “forrinhos bordados”, assim como a modelagem de uma peça de costura ou uma roupa, guardam especificidades, memórias. Embora uma mesma técnica seja repassada ao ser realizada por diferentes pessoas, apresentam singularidades, aspectos de uma individualidade. Modos de fazer diferenciados como a maneira de pegar na tesoura, na linha, a pressão do ponto, o que faz a peça ser única.

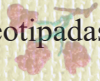
Os “forrinhos bordados”, caminhos de mesas e adornos sobre os móveis, prática constante em minha família até os dias atuais, estão relacionadas ao prazer de adornar espaços de convivência. A casa, abrigo do retorno das atividades externas, do trabalho e da lida diária, encontram espaço para um galhinho de flores, um pano de prato bordado que cobre o pão no café da manhã. Saberes ancestrais que entram em nossas casas.

Embora padrões estéticos eurocêtricos tenham sido usados como ferramentas de imposição, categorização e marginalização das mulheres, contribuindo para a reprodução de desigualdades de gênero e de etnias, ao reconhecer e desafiar esses padrões, as mulheres buscam maior liberdade criativa, e a igualdade de diferentes formas de expressão artística e de beleza abrindo espaço para a inclusão de narrativas e perspectivas historicamente marginalizadas ou sub-representadas nos bordados. Isso envolve a celebração de histórias locais, mitos, símbolos e tradições cul-

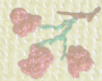
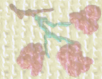




turais que foram negligenciadas ou estereotipadas em contextos eurocêntricos.



O saber/ fazer do bordado, aqui pensado à partir das práticas artísticas e poéticas compartilhadas, representa uma potência libertadora e um ato de resistência contra uma matriz colonial, pois busca fortalecer a identidade cultural e pertencimento destas mulheres ao promover a autonomia criativa, valorização do conhecimento local, proporcionando o empoderamento econômico e social, reafirmando a conexão com ancestralidades, com a terra e a natureza, e representa uma forma de resistência cultural e simbólica contra uma matriz colonizadora.



Quarta Trilha: em busca de uma poética compartilhada...

*“Semeei as sementes que eram nossas e as que não eram nossas.
Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes.
Quando apresentei essas sementes, essas imagens, essas palavras
germinantes” (Santos, 2023, p. 4).*

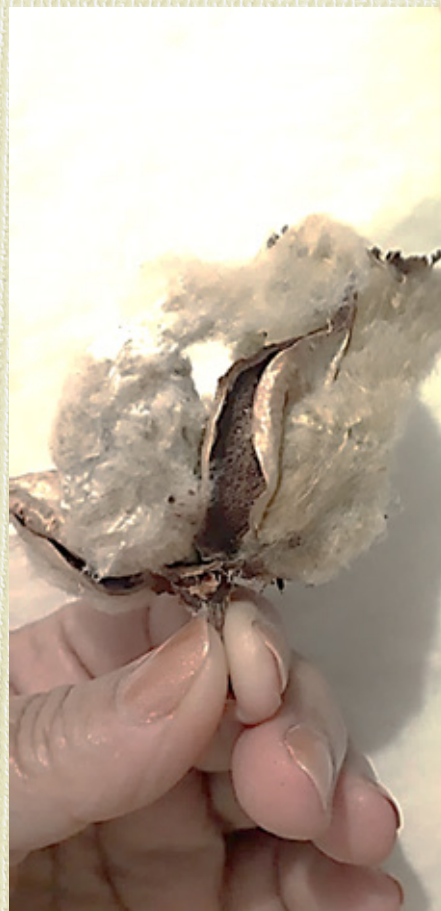


Imagem 42 - Pé de algodão com sementes - Fonte: arquivo pessoal, 2024.



4 Quarta Trilha: em busca de uma poética compartilhada.

4.1 Mulheres Bordadeiras.

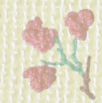
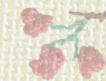
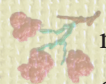


Imagem 43 - Procedimento manual em tecido - Fonte: Sérgio Soares, 2024



A busca por uma poética compartilhada, levou me ao encontro dos saberes tradicionais das bordadeiras. Assim esta proposta vai sendo bordada em movimentos respiratórios, no pulsar da vida e na batida do coração, movimentos de sístoles e diástoles. Ciclos externos e internos, assim como o sangue que passa pelas minhas veias, passam as fases de estar no processo de imersão em campo com as mulheres, outras fases de encontros virtuais, e o de estar embrenhada nas veredas dos processos de quem atua como artista, docente, numa tentativa de não rasgar o fazer artístico da vida diária e por acreditar que os embates e convergências de realidades múltiplas e aparentemente dispares podem ser complementares, porque a vida não se aparta dos processos de produção artística. Como apartar o preparo do alimento, a reza ao acordar, o banho dos pequenos, a regra das plantas, as lidas diárias das mulheres do giro da Folia, da dança da Sussa e dos festejos nas comunidades tradicionais?

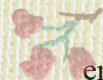


Talvez o “transfluir” de que Nego Bispo fala tenha algo nesse sentido. O ar que passa pelo meu pulmão é parte das seivas das folhas dos quintais das bordadeiras. A necessidade da escrita também passa pela necessidade de bordar, como a de caminhar, ver a lua azul, ler e regar as plantas na sacada.

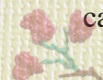
Nesta trilha, busco, trazer um pouco do processo de construção de uma poética compartilhada. Inicialmente apresento o



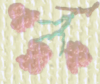
contexto, as bordadeiras e em seguida apresento o processo construção de uma poética compartilhada .



Assim, começo este diálogo, olhando para mim mesma em busca de um bordado perdido, enquanto artista-pesquisadora e bordadeira que aprendeu os primeiros pontos em tempos distantes. Olho para meus bordados hoje com os olhos da criança, vejo os avessos engruvinhados, impossíveis de se mostrar, quase sempre desmanchados e refeitos, até onde lembro, por exigência de minha mãe. Esse avesso, nunca perfeito, me fazia optar quase sempre pelo risco azul dos desenhos, que consumiam os carbonos de minha mãe, fazendo brotar flores e florestas inteiras em meus cadernos escolares.



Inicialmente a aproximação com as bordadeiras das comunidades quilombolas se estabeleceu, por vínculos há muito construídos desde 2008, anteriormente relatados, que foram interrompidos presencialmente em 2019 em função da pandemia, e retomados em 2022. O reencontro com os saberes do bordado com as mulheres do quilombo, aconteceu pela possibilidade de trazer estes saberes para a pesquisa sugestão realizada pelas minhas orientadoras, que já conheciam o projeto que realizei anteriormente nestas comunidades, e ainda porque eu estava devolvendo como docente, atividades com o bordado em outro projeto institucional.

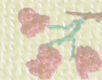
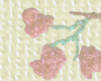
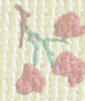


Em 2022 fui convidada para coordenar a implementação de um curso de Artes Visuais no Estado de Goiás através de um Projeto de Extensão e Pesquisa da UFG em parceria com o Governo. Apresentei uma proposta para capacitação docente em que o bordado seria proposto como prática de pesquisa e trabalho artístico autoral. Catalão foi o município selecionado, iniciei o projeto em uma escola estadual do Município de Catalão, assim reencontrei a professora Maisa Pacheco, que abraçou as aulas e a ideia com entusiasmo e dedicação. Posteriormente, criamos um curso virtual de bordado por meio do aplicativo “WhatsApp”, uma vez que a maioria das estudantes não conseguia se deslocar até a escola. Nasceu assim um curso de bordado via WhatsApp em uma escola pública estadual. A partir deste curso, e devido ao interesse das mulheres do quilombo pelo bordado, abrimos uma turma virtual para iniciantes onde a maioria eram mulheres das comunidades tradicionais quilombolas.

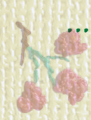
Pela sedução, entrelaçamento e aproximações entre essas mulheres, mestras bordadeiras e estudantes de bordado, moradoras do quilombo e de uma cidade do interior do estado de Goiás, pessoas com características e localização distintas que se reuniram pela conexão com o bordado, trazendo contextos múltiplos, é que essa pesquisa foi se construindo. Atualmente participam desta pesquisa nove mulheres bordadeiras, sendo quatro das comunidades quilombola Kalunga, Romana, Adeline, Nelcina, Marta, e cinco mulheres

bordadeiras moradoras do município de Catalão, Maisa, Branca, Fabíola, Lis e Maria Aparecida. Cada uma apresenta uma bagagem individual de experiências vividas e contextos diferenciados de relação com o bordado e com o Cerrado.

Ao falar sobre as bordadeiras busco trazer um pouco da experiência e aprendizado que vivenciei com cada uma, buscando ainda estabelecer um diálogo com conceitos e autores anteriormente estudados, respeitando aberturas e compartilhamentos que cada uma permitiu revelar. A escrita assim não mantém uma linearidade, mas segue o fluxo de diálogos, do que me foi velado ou revelado.



4.1.1 Romana dos Santos Rosa.



...o que diz o bordado?

... o que diz a Sucupira que vai brotando da ponta da agulha?



Imagem 44 - Romana em frente sua casa. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Olhar de bordadeira enxerga longe, vê cores, percebe linhas, formas onde não vemos, o que borda a bordadeira?

Romana tem 61 anos, é lavradora, bordadeira e rezadeira, mãe de cinco filhos. Moradora da comunidade do Vão de Almas zona rural do município de Cavalcante, Goiás. Presença singular durante os festejos de sua comunidade, começou a bordar a toalha do altar e a bandeira, ainda criança.



Imagem 45 - Dona Romana bordando. Fonte: Elaboração própria, 2011.

Conheci Romana no ano de 2008, quando visitei a comunidade do Vão de Almas no quilombo Kalunga, durante o Projeto Girau de Saberes. Realizava um levantamento da produção artesanal das comunidades, por solicitação das lideranças da região, que estavam preocupados com a perda dos saberes tradicionais nas comunidades. Romana foi indicada pela comunidade para ser a professora de bordado por ainda guardar os saberes do bordado realizado naquela região. Os pontos, os fios utilizados, os causos e segredos deste saber/ fazer. Em 2009 iniciamos um curso de bordado onde como professora Romana ministrou aulas de bordado para mulheres interessadas nas comunidades.

Chamou atenção a liberdade, força e originalidade do seu trabalho. O uso de cores, os riscos que ela guardava na memória, contou como os bordados eram feitos antigamente em sua comunidade. A preparação dos fios de algodão, o tingimento utilizando as plantas da região. O plantio do algodão na região, o fiar, tecer e ainda o tingir dos fios para depois bordar, rememorando as narrativas de sua mãe. Falou sobre sua relação com o bordado, o aprendizado inicial com sua mãe que além de bordar fazia renda de bilro e fiava na roda, na comunidade de Vão de Almas.

E seguimos nos encontrando uma vez a cada mês por mais de 10 anos (2008 a 2019). A força, alegria e presença de Romana fez o bordado ressurgir no quilombo, e hoje muitas mulheres se dedicam a este fazer. Nossos encontros foram interrompidos em 2019 durante a pandemia, mas ainda seguimos nos falando virtualmente.



Em 2022, convidei Romana para participar desta pesquisa atual e fazer parte do grupo Café Bordado, pela sua trajetória e profunda relação que ela tem com o bordado nas comunidades quilombolas Kalunga, e por tantos anos que seguimos de amizade e compartilhamentos, o que aceitou prontamente e ainda indicou sua filha Nelcina.

Voltamos a nos encontrar pessoalmente em 2023 em sua casa na cidade de Cavalcante, chegamos à noitinha, ela nos aguardava na entrada da casa com um enorme sorriso. A casa da bordadeira Romana, é feita de adobe com telhas de barro, na frente um pequeno jardim com plantas medicinais, alfavaca, ao lado da porta um pé de rosa vermelha faz uma bordadura que circula a janela do quarto da bordadeira.

Falamos sobre os Festejos, as chuvas, as roças e sobre os bordados. Ela falou sobre os costumes, e o compartilhar da lida no quilombo.

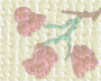
[...] naqueles tempos a gente se reunia para tudo, se ia tocar um roçado, se ia colher ou pisar o arroz no pilão, ou se ia fiar o algodão, sempre era de ser com alguém, ou da família ou parente próximo. Ali o dia rompia na lida, na prosa, na alegria e no final cada qual tirava seu sustento, igual também a gente se reunia para preparar as festas, até hoje na minha comunidade é assim, os mais velhos se reúnem e os mais jovens acompanham, e vai aprendendo a fazer, as vezes só de pôr reparo, aprende” (Romana dos Santos Rosa em entrevista realizada em dezembro de 2023).



Essa narrativa de Romana, aborda aspectos da vida nas comunidades, onde os afazeres são compartilhados pela oralidade, as vezes em momentos de festas, onde é possível rever parentes, amigas que só se encontram nestas ocasiões. Momentos onde os saberes são repassados.

O que nos remete a Nego Bispo (2023) quando nos fala sobre compartilhamento e a relação de pertencimento no quilombo.

[...] no quilombo, somos compartilhantes, desde que tenhamos nascido aqui ou que tenhamos uma relação de pertencimento. E quando digo da relação de pertencimento com o quilombo, falo de uma relação com o ambiente como um todo, com os animais e as plantas (Santos, 2023, p. 22).



Pertencer é se reconhecer como parte do lugar, interagindo com os bichos, as plantas, as pessoas do lugar, seus saberes e fazeres, ancoragens criadas e repassadas nos saberes que as pessoas carregam em seus corpos ao vivenciar a experiência do lugar repassadas pela oralidade.

O autor Zeca Ligiéro (2011) ao falar sobre a presença do corpo, reforça sua importância no repasse de saberes, nas comunidades tradicionais afrodescendentes. Ele diz que o corpo, de certa maneira “carrega os saberes ancestrais”, as marcas da lida do saber/fazer, a exemplo os gestuais realizados ao sinalizar os movimentos que a agulha faz para furar o tecido realizando os pontos bordados.



Romana, ancora em seu corpo saberes ancestrais que trafegam pelas veredas do tempo revividos na música entoada em suas rezas, e nas formas de seu bordado.

O corpo que também carrega a oralidade que para Paul Zumthor, “[...] a voz possui um aspecto arquetipal, que nos faz pertencer a um grupo, nos sociabiliza remetendo a uma ancestralidade (Zumthor. 2007, p.86).

A “voz viva”, potência criadora, que embala a transferência de saberes, amplificadas na ancestralidade pelo gestual, que no bordado desenha sonoridades, memórias, causos e histórias. Que se performatizam recriando comportamentos a muitos vividos e continuamente repassados por diversas gerações.

[...] Entre populações onde existe a tradição oral , a “formação” é realizada pela voz; a primeira “transmissão” é trazida por um personagem que utiliza sua “voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto”. A “recepção” acontece pela audição. O discurso é assim performatizados. Na oralidade, transmissão e recepção é um ato único de participação, de ‘co-presença’. Gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência. (Zumthor, 2007, p.65).



Recriar o gesto, a palavra, pelo “repertório” não implica na descontinuidade da tradição, mas na “restauração e um comportamento”, anteriormente realizado, “Reinterações”. Ato revivido, que ao ser lembrado presentifica a experiência anterior. “Movência”. Ainda que na relação existente na transmissão de saberes pela oralidade, aconteçam reconfigurações devido aos contextos que estão inseridos, a transmissão e recepção, passa pela ‘co-presença’, um “Ato único”. Performatizados em comportamentos reiterados, revividos que se repetem por gerações, e a cada repetição nova camada é acrescentada.

A autora Lêda Maria Martins (2021), chama de “oralituras”, os saberes grafados nas práticas corporais, gestos e voz, pelos quais se processam o trânsito da memória, da história e das cosmovisões.

[...] a esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performativos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. [...] os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento (Martins, 2021, p. 212)

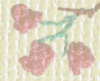
Na transmissão do saber bordado, estes ‘Ato vivos’ re-
pertórios de conhecimentos, são recriados por finas camadas pe-
las mestras bordadeiras, o que é possível observar na trajetória de
vida e narrativas que Romana apresenta.

[...] aprendi a bordar com minha mãe, para ajudar
ela a bordar as toalhas para o altar para o Festejo, e
assim fazemos ainda hoje, reunimos e escolhemos
aquelas que são mais curiosas, que logo se ache-
gam, perguntam, levam mais jeito para o serviço,
porque tem umas que gostam mais de mexer na
cozinha, já outras gostam de fazer os enfeites da
capela. Ali as que não sabem, logo aprendem um
pontinho aqui outro lá, depende de quem ensina, e
da vontade de aprender (Romana dos Santos Rosa
em entrevista realizada em dezembro de 2023).



Imagem 46 - Bordados de Romana. Fonte: Elaboração própria, 2024.

Aprender com a mãe é participar de uma tradição ancestral
repassada pelas mestras, através da oralidade, mas que também
foi assimilada pelo olhar observador. Que demanda uma vontade
curiosa, um olhar faceiro, para aprender os segredos dos pontos,
assimilar os gestos.



Um desejo latente, vivo pelo novo, para ir além de si mesma. E que acrescenta uma nova camada nesta transmissão e recepção do saber bordado, o que Diane Taylor considera como performance:

[...] as pessoas se valem desse repertório e, ao mesmo tempo, contribuem para o mesmo — dança, música, ritual e práticas sociais, que eu venho considerando como ‘performance’, entendida em seu sentido mais amplo — para produzir e comunicar conhecimento (Taylor. 2018, p 92).

Para a autora, “as práticas intangíveis” de uma comunidade (ou performances) servem a estética vital, epistêmica, e funções sociais.

[...] os atos que são o repertório podem ser transmitidos somente por meio dos corpos. Mas embora estes atos sejam práticas vivas, eles, no entanto, têm uma resistência que se contrapõe a noções de efemeridade. “Atos de transferência” transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizam novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável” (Taylor, 2018, p. 92).

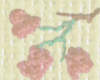


Imagem 47 - Romana ensinando bordado. Fonte: Elaboração própria, 2011.

Embora um mesmo saber seja repassado ou representado de diferentes maneiras, acompanham as mudanças, se atualiza o que faz que permanecem como ‘práticas vivas’, presentes, sagradas nas comunidades.





Hampatê Bá (1980), nos traz esta dimensão viva e sagrada da transmissão oral que os saberes tradicionais nos proporcionam. Ele afirma que a diferença entre a educação atual e tradição oral, nestes aspectos, aí se encontram. “Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido” já o “conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser”. O fazer manual, o contato com a materialidade e as ferramentas materializam “as palavras sagradas”. O ofício leva a “viver a palavra em cada gesto”. Por isto a tradição oral não fica resumida apenas na transmissão de conhecimentos.

[...] as atividades artesanais em sua operação deveriam repetir o mistério da criação, portanto ela é focalizada como uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais (Hampatê Bá, 1980. p. 186).

Podemos perceber este aspecto sagrado, nos processos de repasse de saberes que o bordado tradicional apresenta, ao observar os procedimentos da bordadeira ao lavar as mãos antes de pegar no tecido, na escolha de determinado horário para bordar, ao estabelecer uma sequência de procedimentos a serem realizados que se repetem e que são repassados.

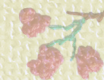
Hoje, com mais de 40 anos que trabalha como bordadeira, Romana considera o bordado sua principal fonte de renda.

Trabalha em casa dividindo o tempo entre os afazeres diários e o bordado, onde realiza encomendas e também vendas diretas. Desenvolveu sua própria técnica de bordar. Ela conta que não faz anotações, guarda na memória os pontos que repassa oralmente a quem a procura. Desenvolve os desenhos na medida que vai bordar de maneira autoral e únicos, raramente recorre a riscos copiados. Gosta de bordar as plantas de sua região prefere utilizar fios mais finos e cores puras.

[...] os pontos que a mãe ensinou, guardei na memória, depois que risco e escolho os pontos. Guardo tudo na memória, desenho na hora, antes olhava e riscava do meu jeito e escolhia os pontos. Hoje já ensino para elas olhar no computador. Baixar uma flor, riscar e bordar (Romana dos Santos Rosa em entrevista realizada em dezembro de 2023).

Guardar na memória, repassar pela oralidade, pelo gestual, pelo corpo são estratégias de resistência que essas comunidades ao logo dos anos desenvolveram para assegurar aspectos ancestrais de identidade e pertencimento.

Convidei Romana para nos acompanhar até o quilombo, na comunidade do Engenho 2 que fica a 40 minutos de Cavalcante. Saímos no dia seguinte, cedinho. O trajeto foi de muita alegria, conversamos, rimos e nos divertimos muito na estrada. As horas



passaram rápidas. Perguntei sobre os interesses das mais jovens sobre a cultura local, inquietações antigas dos mestres de saberes, se haviam melhorado, ela falou que notava melhorias e interesse dos novos, a exemplo de sua filha Nelcina que deixou a comunidade para trabalhar e estudar, e que pretende retornar para a comunidade, empenhada em continuar ensinando as tradições da Sussa, dos Festejos e do bordado. Ela falou que percebe maior interesse, e respeito pelos costumes, e valorização das “formas de ser das pessoas na região”, mas ainda assim, falta muito para se fazer.

[...] logo que a energia chegou nas comunidades era uma dificuldade, não podia ter festa que a fase da energia caia, era um tal de passar chapinha nos cabelos, todas ao mesmo tempo, e um tal de caiu a chave. Era só as meninas ligar as “chapinhas” para arrumar os cabelos a chave caia, e era dois, três dias no escuro até a energia voltar. Agora não. Elas já estão valorizando os cachos nos cabelos... e a energia não cai mais (Romana dos Santos Rosa em entrevista realizada em dezembro de 2023).

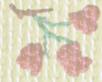
Esta narrativa de Romana, nos mostra as mudanças que ocorreram nas comunidades, trazendo a presença da energia elétrica, e os processos de auto-valorização das mulheres negras nas comunidades que atualmente estão se reconhecendo e auto-valorizando questões identitárias. No trajeto, ela mostrou as estradas, a vegetação, as benfeitorias que são visíveis e que na opi-

nião dela, são reflexo do respeito e valorizado das tradições e dos recursos naturais.

[...] antes, a gente escutava vocês falarem, mas não compreendia direito, agora parece que tudo ficou mais fácil, muitos dos nossos jovens estão indo para fora para trabalhar e estudar, e estão voltando para ficar e melhorar aqui. E tem ajudado a valorizar nossa cultura, cada vez mais participando dos festejos, das tradições, valorizando os mais velhos (Romana, em diálogo realizado em dezembro de 2023).

Sobre o bordado ela falou que tem reunidos algumas meninas da região para bordar. Que está feliz em ensinar, mesmo com tantas dificuldades e escassez de recursos e materiais para aquelas que estão começando, mas que sempre tem uma e outra “querendo aprender”, ainda que falte incentivo e políticas públicas. Falta materiais e condições de estudos para aquelas que estão começando, reconhecimento pelas e incentivo para continuar.” Aqui tudo é longe, elas começam a bordar e param, começam novamente e vamos seguindo...”

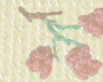
Mostrou seus bordados, os novos pontos que aprendeu. Seguimos por todo o dia, andamos pelas estradas, almoçamos juntas... momentos de muitas histórias, alegrias e compartilhamentos.



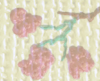
O encontro com Romana, me fez refletir sobre importantes questões, acerca da importância do corpo na transmissão dos saberes. Como o corpo fala, gesticula, ainda que em silêncio. Performatizam.



Imagem 48 - Conjunto de bordados de Romana. Fonte: Sérgio Soares, 2023 e Romana dos Santos Rosa, 2024.



4.1.2 Adelice Farias da Silva.



...se cerrado fosse bordado, o que bordaria?

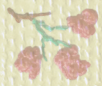
...canteiros de candombás? sementes, árvores, cantigas de ninar,

... conversas de passarinhos



Imagem 49 - Adelice transportando seu tear. Fonte: Elaboração própria, 2011.





Pelo cerrado, olhamos a amplitude do azul intenso do céu, a vegetação retorcida os galhos aparentemente secos, por onde brotam flores. A terra vermelha e árida esconde minúsculas flores, em meio a pedregulhos brotam cristalinos olhos d'água. Andar pelas trilhas do cerrado exige sabedoria. O corpo que reconhece as pedras onde pisar.

Vou encontrar com Adelize no meio do Cerrado, pelas trilhas no meio da imensidão, carrega um tear nas costas. Fogo apagou canta ao longe, Bem-ti-vi responde... Para onde vai Adelize? Para a escola rural do quilombo. Fazer o que com tear nas costas? Vai ensinar as pessoas a ler e escrever, enquanto ensina tece, enquanto tece ensina... e o bordado? O bordado agora segue junto.

Lavradora, coletora de sementes, tecelã, bordadeira da comunidade Ema no quilombo Kalunga, município de Teresina de Goiás, cinquenta e dois anos de andanças pelas trilhas do cerrado carrega saberes que compartilha.

Desliza em meio a vegetação, de sandália de dedo, saia ligeiramente rodada, colorida e acima dos joelhos, blusa ajustada ao corpo cabelos trançados, marca das mulheres Kalunga. Pronta para dançar a Sussa.

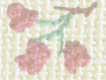
Demorei a compreender as dinâmicas e caminhos do quilombo, a sensação que tenho é de sempre estar andando em círculos...



Imagem 50 - Adelize (lenço amarelado) coletora de sementes e artesã.
Fonte: Arquivo pessoal de Adelize, 2023.

Ela diz que, andar pelo cerrado tem seus mistérios, antes de sair de casa precisa pedir licença para entrar nas matas, para andar por aí. Tudo tem fundamentos. Saberes que o corpo carrega, “acervo das memórias ancestrais”.





Sair para o cerrado é expandir o corpo por este bioma, ampliar os sentidos da visão, audição, prescrutar o silêncio, os saberes que o corpo carrega e revela na medida da necessidade, dialogar com o inaudível, saberes apreendidos e repassados pela ancestralidade: “[...] toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados ao corpo” (Martins. 2021 p. 48).

O corpo que se prepara para entrar no cerrado, é um corpo amplificado, ritual. Se expande pelo cerrado. “[...] performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia” (Martins, 2021, p. 81).

Aqui, e acolá, a bordadeira andarilha, carrega saberes, marcas do território cerzidos em seu corpo, os pés calejados das andanças, a pele queimada pelo sol, os lugares cartografados pelo corpo que reconhece os sinais, trilhas, rotas de perigos e de segurança. Ao sair de casa revive comportamentos, rituais para “fechar o corpo” ao perigo, se prepara, dialoga com o cerrado pedindo licença, permissão para entrar nas matas, realiza “procedimentos performáticos” saberes ancestrais que o corpo carrega. Fechar o corpo é transformar os espaços cotidianos em espaços sagrados.

Este ato ritualístico, realizado antes de ir em campo, fecha ao mesmo tempo que abre o espaço/tempo casa e território. A autora Lêda Martins chama de ‘espaço espiralar’ o tempo ancestral simultâneo, que não tem limites entre passado e futuro:

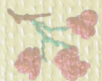
[...] um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (Martins 2021, p. 206)

Adelice me conduz até a escola da Comunidade da Ema. O passo apertado, me faz quase correr para acompanhar, ligeira vai seguindo, mostrando o caminho, depois do buritizal, segue em frente beirando a pedra grande até o rego d’água, logo em frente depois da Sucupira preta, fica a escola.



Imagem 51 - Adelice na escola da Comunidade. Fonte: Elaboração própria, 2011.





Conheci, Adelice também em 2008 na comunidade Fazenda Ema no município de Teresina de Goiás por ocasião do Projeto Girau de Saberes. Ela logo se interessou em aprender a tecer e a bordar demonstrando muita facilidade. As peças tecidas por Adelice eram realizadas com muito esmero e dedicação. Foi aluna muito dedicada se destacando no grupo e logo tornou-se professora de tecelagem em sua comunidade, organizando grupos e repassando o que havia aprendido para outras mulheres da comunidade. Adelice se destacou pela força e determinação em aprender e a buscar caminhos. Realizou suas próprias experimentações na tecelagem, pesquisando formas outras para além do que propomos no trabalho com as fibras do cerrado, no tingimento dos fios e na busca por novas ferramentas, posteriormente veio o bordado. Assim como Romana, Adelice foi indicada pela comunidade para atuar como professora no Projeto Girau de Saberes, e escolheu atuar inicialmente com a tecelagem.

Trabalhamos juntas por mais de 10 anos. Participando de encontros, rodas de conversas, planejando aulas, participando de feiras e mostras, elaborando projetos, andando pelo quilombo. Ela organizou diversas turmas de alunas nas comunidades onde ensinava.

Em 2023, convidei Adelice a participar desta pesquisa atual, como bordadeira por saber que borda em diferentes superfícies, explorando as fibras da região nos trabalhos que realizava com a

tecelagem. Falamos por muito tempo sobre seus novos afazeres, a mudança de casa, as meninas suas netas que cresceram e sobre sua nova atividade como coletora de sementes:

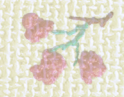
[...] dizendo eu, que agora sou coletora de sementes, trabalho com reflorestamento, faço parte da Associação Cerrado em Pé, coletando semente e ajudando a reflorestar. Sou membro da associação. (Adelice Farias em diálogo com a autora realizado em Teresina de Goiás, em dezembro de 2023).

Mostrou as sementes que coleta, e o processo de ida em campo, os riscos os cuidados que deve ter, e como se sente feliz realizando este trabalho.

[...] é um trabalho importante que faço, um trabalho que traz benefícios para muitas outras pessoas. As sementes coletadas são levadas para muitos lugares até outros países, então o bordado agora vai ser ótimo porque vai ajudar” (Adelice Farias em diálogo com a autora realizado em Teresina de Goiás em dezembro de 2023).

Mãe de cinco filhos(as), avó dedicada, acolheu e cuidou de filhas e netas com dedicação sem, contudo, abrir mão de buscar caminhos. Em sua casa, enfrenta diversos trabalhos, tocou roça de feijão no quintal, na paralela dos trabalhos de artesanato e nas idas para São Jorge onde leva seus produtos para comercializar.



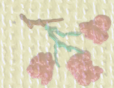


Lavradora, tecelã e bordadeira, professora de tecelagem, coletora de sementes e conselheira do Cerrado. As mãos calejadas da enxada, também carrega a leveza para segurar a agulha de bordar.

Adelice traz esta abertura para trânsitos entre saberes, que passam por uma profunda conexão com o cerrado e com as pessoas, de respeito pela terra e o território como parte e extensão de si mesma. Ao andar pelas trilhas, buscando as sementes ou as fibras da região para tecer e bordar, captura a essências destes povos que traz para seus afazeres, modos de vida ancestrais de convivência com o meio ambiente.

O corpo que aqui aparece como parte deste território, e o território como corpo. Um corpo que se reconhece, se intensifica, carrega as marcas do lugar, interage e se estende pelo espaço, como nos traz Nêgo Bispo ao falar sobre os processos de pertencimento nas comunidades quilombolas

[...] outro pulsar das memórias de criança é o caminho da roça, que fazíamos junto às gerações mais velhas, a geração mãe e a geração avó. Ouvíamos a sonoridade emitida pela mata, a partir do movimento do vento e das águas dos riachos, rios e das cachoeiras, dependendo de por onde passávamos. No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por



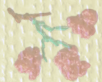
uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças (Santos, 2023, p. 4).

Este ir em campo para colher sementes, passa por ações de preparação, uma ritualística necessária para se estabelecer conexão com as matas, de quem se reconhece como parte do lugar, passa por leituras de sinais que o território emite e que se encontram gravados nos corpos dos moradores locais. Esta relação de profunda conexão do corpo com território, que podemos perceber existir nas comunidades quilombolas, e que Nego Bispo traz ao falar sobre a casa e o território.



[...] no terreiro, íamos ver os astros, porque no início da noite é importante ver a lua – se ela está nova, crescente ou pendendo – e ver as estrelas. A casa é feita pela localização do terreno, pela localização das portas e janelas e pela localização da lua. A casa é tudo isso. Você demarca a sua casa na terra, mas demarca a sua casa também nos astros, para se posicionar dentro de uma relação cosmológica. A que distância está da sua roça, a que distância está das estradas, a que distância está do vizinho (Santos, 2023, p. 41).

A casa, que nas comunidades tradicionais são consideradas como extensão do ser, lincada com um macro sistema que a tudo se conecta, e não separa as coisas.



Adelice fala de sua relação com o território, e como aprendeu a conhecer, a lutar e respeitar o cerrado, como sua casa.

[...] minha vida toda sempre trabalhei. Morei pelas casas dos outros desde pequena trabalhando. Nunca tive mãe para me ensinar nada. Aprendi por mim mesma, a andar pelos matos, a encontrar os sinais, a plantar. Quando quero uma coisa corro atrás. Luto para conseguir. Aprendi a tecer e bordar com você. E agora quero ensinar outras para não passarem pelo que passei (Adelice de Farias, em entrevista realizada e gravada em dezembro de 2023).

Adelice, concluiu o ensino fundamental e dedicou a realizar cursos na comunidade na escola rural, onde ajuda na alfabetização das crianças e adultos. E ainda ministra cursos de tecelagem. A manualidade e criatividade instrumentalizou ainda mais seus saberes inerentes.

Trabalha há mais de dez anos com a tecelagem e três com bordado. Na tecelagem utiliza as fibras da região para tecer. A palha do buriti, que coleta no cerrado prepara, e tingi com corantes vegetais das plantas da região. Trabalha a produção artesanal em sua própria casa, onde realiza poucas encomendas, na maioria das vezes faz e comercializa, quase nunca faz sobre encomenda, prefere criar livremente suas peças de acordo com as ofertas de fibras que encontra nas estações. Concilia as atividades com os saberes

tradicionais da tecelagem e agora do bordado com outros serviços que realiza para compor sua renda familiar.

Ela conta sobre as viagens que fez, as pessoas que conheceu. Fala como o trabalho com as sementes a faz feliz.

[...] eu agora estou melhorando muito, porque estou entendendo como o trabalho que fazemos nas comunidades é importante, como o trabalho que faço pela natureza é importante. Antigamente eu pensava que tudo isto estava distante da gente, agora sei que as sementes do cerrado que recolho é um trabalho. Que isto tem ajudado a melhorar minha renda, eu ajudo a melhorar, a reflorestar e isso me ajuda na minha vida financeira também, agora vou bordar as sementes (Adelice Farias em entrevista realizada e gravada em Teresina em dezembro de 2023).







Imagem 52 - Bordado de Adelize. Fonte: Adelize Farias da Silva, 2024.

No bordado, assim como a tecelagem ela realiza a técnica com esmero, ao utilizar as fibras da região na tecelagem, ou quando busca incorporar os fios de algodão tingidos com plantas da região, e ainda ao escolher os motivos relacionados a flora do cerrado nos bordados, ela busca retratar o cerrado como parte de seu trabalho de luta pela preservação do bioma.




Imagem 53 - Bordado de Adelize. Fonte: Adelize Farias da Silva, 2024.



Adelice se apresentou assim.

[...] meu nome é Adelice, tenho 52 anos, sou da comunidade quilombola de município Teresina Fazenda Ema e, trabalho há muito tempo com tecelagem. Fui criada na casa de um e de outro, não aprendi, não me ensinaram estas coisas. Fui aprender a tecer no Projeto Girau, depois fiz curso no SENAR. Quando comecei eu achei que não ia ser nada, mais agora não já são mais de 11 anos. Hoje eu sou professora de tecelagem consegui ser uma professora de tecelagem. Hoje eu já consigo trabalhar bastante já consigo vender, já consigo dar aulas, e muitas pessoas já aprenderam comigo. Significou uma renda boa para mim. E hoje eu estou entrando no bordado ainda considero que não sei tanto como na tecelagem, estou aprendendo, mas já consigo bordar. Quero ser igual na tecelagem. Assim como não sabia tecer e aprendi e sou professora, da mesma forma eu quero ser no bordado do mesmo jeito. hoje eu trabalho com tecelagem e trabalho também com reflorestamento eu trabalho na Associação Cerrado de Pé, coletando semente e ajudando a reflorestar. Sou membro da associação. Quero investir no bordado porque eu preciso e por acreditar que posso. E para além de me ajudar poder ajudar outras mulheres. Agora quero focar no bordado. trabalho com tecelagem e as fibras da região há mais de 10 anos o que tem me dado muitas Felicidades. ter uma renda minha, me orientou muito. Melhorei muitas coisas na minha vida. Ter minha renda financeira, aprendi muito. foi um aprendizado. Eu aprendi muito e quero aprender mais ainda” (Adelice em entrevista realizada gravada em dezembro de 2023)



Para Adelice, assim como para muitas mulheres, os saberes tradicionais do bordado significam oportunidade e libertação, a possibilidade de gerar renda confere a mulher autonomia, valorização da auto estima, pertencimento e identidade. Uma vez que através do bordado podem revelar técnicas de bordado tradicionais e histórias ancestrais de seu povo que influenciam sua prática artística. Ao escolher bordar as plantas de sua região utilizadas como medicamentos ela assegura a continuidade e valorização destes saberes. A memória cultural

Ao se reconhecer como parte do ecossistema, reconhece o vínculo e uma conexão profunda com a terra e busca incorporar elementos da natureza em seu trabalho.

4.1.3 Nelcina dos Santos Rosa.

*.....Vou começar pelo outro lado, com a linha amarela, assim faço a volta inteira...
...ponto a ponto no ritmo que o corpo carrega...
...enquanto bordo, escrevo...*

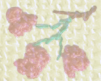



Imagem 54 - Nelcina dos Santos Rosa. Fonte: Sérgio Soares, 2023.



Pelas trilhas do Cerrado, quando a seca castiga, em épocas específicas, avistamos árvores coloridas, assim temos as floradas dos Ipês amarelos, do rosa e do Branco, da Sucupira, do Pau d'óleo. Presentes que a natureza proporciona.

As mulheres Kalunga, se vestem com esmero, saias coloridas acima dos joelhos, brincos tranças e adereços nos cabelos. A saia é peça fundamental nas vestimentas, pelo simbolismo que possui por conferir movimento ao caminhar e dançar.

Nelcina é filha de Dona Romana, assim como muitas outras jovens quilombolas que adora dançar, participa efetivamente dos Festejos em sua comunidade, uma vez que deixou seu espaço para estudar e trabalhar, hoje vive em trânsito entre Planaltina de Goiás, Cavalcante e o quilombo, busca manter sempre acesso os saberes herdados e vínculos com a ancestralidade.

Mãe de 2 filhas, trabalha como diarista, cozinheira em Planaltina de Goiás, bordadeira, Estudante do Curso de Licenciatura em Educação do Campo pela UNB, apresentou seu TCC sobre a Sussa, dança típica das comunidades Kalunga, confeccionou e bordou a sua própria saia de Sussa e apresentou na sua defesa.

Como pesquisadora buscou na Sussa, dança típica realizada pelas mulheres da região, reestabelecer vínculos e registrar esta tradição a partir do seu olhar, por gostar de dançar Sussa, pela experiência que possui, e ainda por sentir que é um costume que

está se perdendo na sua comunidade, uma vez que os mais jovens estão deixando as comunidades.

Nelcina contou sobre sua experiência em bordar o que chamou de “minhas histórias”, trabalho que produziu para a capa de seu TCC, no qual pesquisou sobre o tema: A dança da Sussa no Vão de Almas: uma tradição. Para ela, é importante manter as tradições e costumes de sua comunidade que devem ser preservados para o fortalecimento da identidade cultural do povo Kalunga.



Imagem 55 - Bordado 'Minha história', capa do TCC de Nelcina.
Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.



Compartilhou como se sentiu enlouquecida e teimosa durante a pandemia:

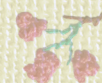
[...] na pandemia não sei se estava enlouquecendo ou teimando com tantas coisas, rótulos a ser cumpridos por tantas pessoas. Eu fui criada abraçando, pegando na mão, principalmente dos mais velhos. Vendo isto tudo sendo proibido, estava ficando louca. Nem na própria casa estava tendo convivência. Foi aí que recebi o convite para o curso de bordado, ufa que maravilha... deu tão certo que passava a noite bordando e me perguntando será que estou ficando louca??? (Nelcina, em diálogo pelo WhatsApp em 6 de junho 2023).

Em seu TCC, Nelcina nos fala como encontrou caminhos para ressignificar esta história através da Sussa e do bordado, e sobre a capacidade de construção de narrativas, de reconfigurar questões vividas. Uma estratégia de luta e resistência que os povos tradicionais apreenderam contra a opressão que ela lançou mão durante a pandemia e utilizou em sua pesquisa.

[...] a Sussa é uma coisa que gosto muito, que está se perdendo na comunidade, a maioria dos jovens não querem dançar porque sentem vergonha, e aí eu pensei neste ponto, eu falar um pouquinho e deixar escrito. Falar dos momentos da Sussa que a Sussa é representada. Foi isto que pensei em trazer para meu TCC, falar sobre algo que eu gosto (Nelcina, em diálogo pelo WhatsApp em 6 de junho 2023).

A saia bordada de Nelcina, para seu TCC (Imagem56), nos remete a circularidade dos saberes ancestrais, que ela materializa na confecção da saia, apresenta o movimento eterno que o círculo nos convida a pensar, ciclos de eternos recomeços. A roda da saia das mulheres, o giro que realizam para dançar a Sussa. O corpo que dança Sussa, gira e rodopia em seu próprio eixo. Movimentos que Nelcina faz em torno dos saberes ancestrais que ancora.

Este ir e vir de Nelcina, nos aproxima do pensamento de Nego Bispo, sobre circularidade nas comunidades tradicionais, onde o autor fala que o círculo cabe diversidades.



[...] vemos de forma circular, pensamos e agimos de forma circular e, para nós, não existe fim, sempre demos um jeito de recomeçar. Nosso pensamento é um pensamento que nos permite dimensionar melhor as coisas, os movimentos e os espaços. Nos espaços circulares cabe muito mais do que nos espaços retangulares. E isso nos permite conviver bem com a diversidade e nos permite sempre achar que o outro é importante, que a outra é importante. A gente sempre compreende a necessidade de existirem as outras pessoas. [...] A capoeira é rodando, o samba é rodando, o batuque, a gira nos terreiros de umbanda e de candomblé... Tudo para nós é rodando. Tudo para os colonizadores é linear. É um olhar limitado a uma única direção (Santos, 2015, pp. 3-5)





Imagem 56 - Saia bordada por Nelcina. Fonte: Sérgio Soares, 2023.

Percebemos este olhar sobre circularidade, nos trânsitos entre os saberes da cidade e da ancestralidade que Nelcina carrega, no olhar ampliado que desenvolve e aporta ao dançar e pesquisar a Sussa, e ao trazer este saber acrescido de suas experiências pessoais na dança e no bordado da saia. A presença do corpo que performa, dança, brinca, festeja revivendo no giro da saia saberes ancestrais, “comportamentos retomados”, e posteriormente revisitados.

A ideia do ‘corpo tela’, que Lêda Martins traz, a corporeidade negra como lugar de produção de saberes, memórias e afetos, de ações. O corpo que dança, gesticula, fala. Produz saberes.

[..] complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performativos, emoldurado por uma engenhosa sintaxe de composições (Martins, 2021, p. 79).



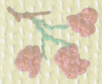
Imagem 57 - Mônica, filha de Nelcina dançando Sussa.
Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.

Este corpo que no giro da Sussa, rotaciona sobre seu próprio eixo estabelece um ponto de equilíbrio, em “movimento curvilíneo”, que remete ao tempo espiralar, restabelece o gesto.

[...] o corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente reapresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformação perenes do corpus cultural.[...] performar nesse sentido, significa escrever, grafar, repetir transcribando, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (Martins, 2021, p. 89).

Reescrever, grafar no próprio corpo, recriando gestos, comportamentos repassados por inúmeras gerações que permanecem vivos pela dinâmica do próprio movimento.

Trazer circularidades intergeracionais dos saberes das comunidades, assim como entre os saberes da academia e das comunidades é uma trilha que Nelcina tem buscado pelo bordado e pela Sussa, mas que ainda encontra dificuldades uma vez que ao se deslocar das comunidades buscando saberes, ainda sente os processos de distanciamento e resfriamento das relações anteriormente vividas pelas pessoas das comunidades. Se nos grandes centros enfrenta preconceitos e até mesmo racismo, ao deixar sua



comunidade e posteriormente retornar não é acolhida, aceita pela comunidade como anteriormente. Um drama que a maioria dos jovens das comunidades tradicionais têm enfrentado, mas que ele prefere acreditar que o fato dela ter saído para estudar só colabora com sua comunidade. E que reafirma cada vez mais a noção de pertencimento que possui.

Aprendeu a bordar com sua mãe, Romana, aos 10 anos de idade ajudava a bordar as tolas e Alferes dos Festejos Religiosos de sua comunidade. Concilia os bordados, que faz por encomendas, com a lida da casa, os estudos e seu trabalho como diarista. Faz suas anotações em caderno, e agora está fazendo seus registros em PDF, porque perdeu o caderno dos pontos e riscos. Considera que sua comunidade respeita e reconhece seu trabalho com o bordado. Acham importante, bonito. É reconhecimento.

Estou fazendo um grupo para bordar fronhas, toalhas de mesas, bolsas. Comprei materiais e mandei para as meninas”. Acho que falta interesse do poder público, políticas públicas para estas áreas. Incentivos. As pessoas precisam de material. Se tiver os materiais ajuda.” (Nelcina dos Santos Rosa, em entrevista realizada e gravada em dezembro de 2023).

Nelcina fala sobre seus projetos, como pretende ajudar a manter os saberes tradicionais de sua comunidade, como aconteceu em seu TCC onde pesquisou sobre a Sussa, mas para além

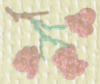
da pesquisa, pretende reunir as pessoas mais jovens para ensinar bordado, tecelagem para que estes saberes tenham continuidade.

O cuidado de Nelcina pela continuidade dos saberes reflete anseios dos mestres e mestras das comunidades que antes dela estiveram à frente no repasse e na luta pela preservação e continuidade dos saberes locais.

Nelcina se apresentou assim:

“Eu sou Nelcina dos Santos Rosa, tenho 37 anos, sou do município de Cavalcante da comunidade Kalunga vão de Almas. Minha profissão hoje é diarista, faxineira até o momento, e o bordado para mim tem uma grande importância, é a distração. Ajuda muito a colocar a mente no lugar. Quando eu estou fazendo bordado eu estou distraída, des preocupada dos problemas. Então é muito importante o bordado na vida das mulheres, por ter esse papel de ajudar a esquecer os problemas e desenvolver uma mentalidade mais ampla em seu dia a dia”. (Nelcina dos Santos Rosa, em entrevista realizada e gravada em dezembro de 2023).





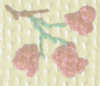
4.1.4 Marta Faria da Silva - Marta Kalunga.

... o círculo branco, de furo em furo, uma borda amarela tingiu.



Imagem 58 - Marta Kalunga na Casa da Memória da Mulher. Fonte: Marta Kalunga, s.d.





O clima do Cerrado no planalto central brasileiro, é quente e seco na maioria do ano, o que estabelece um ritmo peculiar para a lida no campo e nos afazeres diários. As árvores do Cerrado são redutos de sombra, pouso para o descanso e alívio na peleja para muitos que ali habitam, pássaros, animais e gente.

As mulheres do Cerrado, em suas tarefas diárias, têm nas árvores grandes aliadas. Quando se reúnem nas sombras das árvores, trabalham, cantam, dançam e cuidam uma das outras. Marta reúne mulheres em sua casa, cozinha, fia, tece, dança, planta, pinta e borda. A casa de Marta Kalunga é sombra e pouso de árvore para muitas mulheres.

Conheci Marta Kalunga, em 2010, mulher guerreira, alegre e visionária, naquela época já trabalhava pelo fortalecimento da cultura Kalunga a partir da culinária, onde geria um pequeno restaurante, cozinhava e divulgava a alimentação quilombola. liderança jovem Kalunga, a exemplo de suas ancestrais, que desempenharam papel fundamental na preservação da cultura local, hoje coordena a ONG Casa da Memória da mulher Kalunga, um espaço de apoio, promoção da cultura e dos saberes e fazeres da mulher. Reúne em seu espaço mulheres das comunidades em encontros, trocas realizando importantes pesquisas sobre a tecelagem, tingimentos a partir das plantas e pigmentos do cerrado.

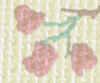
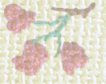


Imagem 59 - Marta Kalunga e seus bordados. Fonte: Marta Kalunga, 2024.

Lélia Gonzales, em seu livro “Primavera para Rosas Negras (1978)” fala sobre o importante papel e experiência da mulher negra para a sociedade brasileira, os desafios enfrentados, e contribuições realizadas junto aos movimentos de resistência/confrontação utilizadas contra o racismo, sexismos e outras formas de opressão. Ela critica a invisibilidade das mulheres negras na sociedade e a falta de representação e oportunidades para elas. E embora por muitos momentos as mulheres negras tenham sido consideradas ‘Mães pretas’, conforme a autora nos fala, não sim-



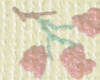


bolizou passividade, mas atuação consciente em repassar saberes e valores cosmogônicos originários das tradições africanas aos filhos e filhas dos “brancos” ressignificando contextos. Atos de resistência sabiamente gestados.

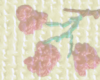
Marta Kalunga, ao falar sobre o bordado e a Casa da Memória da mulher Kalunga, apresenta aspecto vivo desta memória e capacidade de enxergar o ‘cuidar de outras mulheres’, como atos de “re-existir”, de ressignificar histórias e contextos.

Ao reunir outras mulheres na casa para tingir os fios de algodão, participarem de uma roda de conversa, cozinhar, bordar, produzir e comercializar produtos, ou para assistirem um filme no “Cine Lió- Mãe Preta”, proporciona momentos de busca por cura e libertação, pela autonomia e renda, momentos para construção de subjetividades e compartilhamentos, atos de resistência contra o racismo e os preconceitos que ainda hoje fere. E para além disso, podemos perceber aspectos rituais nestes encontros e proximidades intergeracionais que o fazer bordado traz, a partir do pensamento da filósofa Sobanfú Somé (2007), que nos apresenta uma visão ampliada sobre ritual, para ela existe uma conexão entre a intimidade e o espírito. Assim,

[...] qualquer coisa que leve as pessoas a expressarem, umas para as outras, algo diferente de sua vida diária, toca no mundo espiritual, no mundo ancestral é, portanto, um evento de ritual (Somé, 2007, p. 61).

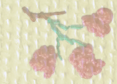


O bordado, como janela, assim como abre para momentos de introspecção, também se abre para compartilhamentos para momentos onde subjetividades afloram para expressões de realidades outras, compartilhamentos de anseios, sonhos e afetos. As mulheres bordam cuidados zelosos para o(a) filho(a) que vai nascer, bordam mimos para presentear outras pessoas, bordam encomendas para garantir o sustento delas e de outros, neste aspecto o bordado como ato ritual, alcança dimensões inimagináveis.



[...] nossa capacidade de enxergar e cuidar do outro é uma dádiva do espírito que o ritual pode ajudar a curar [...] Toda dádiva deve ser mantida e acalentada. Se não soubermos como nutrir essa dádiva, ao menos precisamos notificar a fonte doadora quanto à nossa inabilidade de cuidar dela (Somé, 2007, p. 65).

Marta, vasculha memórias das mulheres quilombolas, reúne em sua casa, traz o tear de pedal de Dona Lió, matriarca da comunidade da Ema, a foto das mãos de Dona Procópio da comunidade do Riachão, uma toalha de chita bordada de Dona Dainda liderança da comunidade do Vão de Almas, e tantos outros guardados, que faz da casa abrigo de muitas, aos poucos também acolhe jovens mulheres. Dádivas deixadas por aquelas que cuidaram e ainda cuidam de muitas outras pessoas. Comportamentos característicos das comunidades tradicionais, restaurados, revividos.



Não é só sobre bordado, mas sobre as histórias, a vida, luta e resistência que estas mulheres e os saberes tradicionais heranças deixadas por elas em relicários vivos, representam. Mulheres que pelem diariamente no campo, travando batalhas diárias pelo ganho nas profissões pouco reconhecidas, e que ainda de uma maneira ou outra encontram um modo peculiar de relacionarem com o entorno, com o sagrado, de sentir e representar essas histórias em formas simbólicas, de contar e ressignificar histórias passadas. De comemorar e celebrar a vida diária. Gestos falas, danças, saberes e costumes, comportamentos repassados por gerações que Marta busca reunir.

A recuperação de um comportamento se dá, portanto, muitas vezes transvestida com novos elementos já que a bagagem cultural africana não pode ser trazida integralmente. É do que está circunscrito no corpo, enquanto memória que se expressa, ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas, que esses comportamentos se revestem (Ligiéro. 2011, p. 145)

A casa da Memória da Mulher Kalunga, como casa abrigo, guarda saberes “grafados”, “circunscritos” nos corpos destas mulheres, mestras de saberes. Em cada gesto, fala, maneiras de fazer, aprendidos pela vida e na peleja diária das mulheres Kalunga, saberes circunscritos em seus corpos amalgamados pelos inúmer-

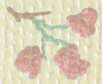
ros trânsitos com outros saberes, indígenas, migrantes, as novas gerações que hoje se configuram como patrimônio cultural.

Reunir na Casa da Memória da mulher Kalunga, peças e objetos das lideranças Kalunga para serem utilizadas por mulheres, é manter azeitada a memória e identidade pela transmissão de saberes destas mulheres.



Imagem 60 - Romana, Laurita, Marta, Maria Tereza e Sérgio.
Fonte: Arquivo pessoal, 2023.





Marta conta que resolveu aprender a bordar, aceitou mais este desafio e vai levando para ver onde este caminho vai levar.

[...] agora resolvi bordar, aprender a bordar... este é meu primeiro bordado. Aprendi um pontinho aqui outro ali, mas percebo muitas meninas das comunidades interessadas em bordar que me despertou para o bordado e a possibilidade de criar e contar suas histórias (Marta em diálogo realizado em Março de 2024).



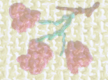
Imagem 61 - Bordado de Marta Kalunga. Fonte: Marta Kalunga, 2024.

Aprender bordar para ensinar, criar condições para outras mulheres encontrar caminhos para enfrentamento de diversas questões que abarcam o universo das mulheres do quilombo é uma questão que Marta em seu trabalho à frente da Casa da Mulher Kalunga se propõe a realizar para deixar estes saberes para as novas gerações.

A cultura negra é o lugar das Encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro por exemplo deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desse processo de cruzamento transacionais, multiétnico e multilinguístico, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com suas sutis diferenças, antigos estilos [...] utilizo-me do termo Encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem. A noção de Encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos Inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos enfim. (Martins, 2021, p. 73)

A Casa da Memória da Mulher Kalunga, se encontra neste lugar da “encruzilhada” onde saberes se cruzam, interagem, e constantemente se refaz. A casa materializa o tempo espiralar, circunscrito





na memória e nos registros do estar e se fazer presente em cada peça, artefato, saberes e amores de tantas outras mulheres ali guardados representam os inúmeros trânsitos e circularidades desta Casa Encruzilhada, cujo centro coração passa pelo corpo de Marta, onde os saberes se cruzam, rotacionam, tensionam, movimentam. Re-vivificam.

Aceitar o desafio de aprender para ensinar é uma atribuição, que constantemente as mulheres tomam para si, a herança da mesanção que faz girar a roda dos saberes, a roda que tece, que fia, que borda e pinta o sete...

Marta se apresenta assim....

Boa tarde menina! Passando pra dizer pra vocês que a sou a Marta Kalunga, sou moradora de Cavalcante da comunidade de Vão de Almas. Eu sou fundadora da Casa da Memória da Mulher Kalunga. Hoje somos 44 mulheres dentro da Casa da memória, do meu espaço. As mulheres têm uma fonte de renda que é compartilhada com a Marta este ponto de venda. A casa é uma maneira a mais para produzir renda para elas e também sou fundadora do Cine Lió-Mãe Preta. Trabalho com tear, com tingimento naturais, com as linhas do algodão que as mulheres plantam, colhem, fiam e depois de fiado a gente dá o tingindo. Hoje já temos um documentário que se chama 'Meada Cor Kalunga'. Também faço tear com essas linhas e agora estou aprendendo a bordar. Estou fazendo sozinha peguei umas aulinhas aqui, ali. Mas estou aqui fazendo. É isso e aqui trabalhamos assim né, juntas com união com companheirismo acredito que assim

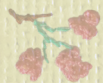
que a gente vai para frente. E deixar este legado para nossos filhos nossos netos. Um trabalho lindo (Marta Kalunga depoimento enviado em dezembro de 2023 pelo grupo virtual).

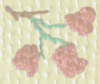
Os bordados de Marta Kalunga, assim como suas tecelagens reafirmam aspectos de suas pesquisas sobre o algodão, o fio e o uso sustentável dos recursos naturais. O bordado para Marta, representa possibilidades de enfrentamentos as questões socio-culturais impostas às mulheres do quilombo. Oportunidade para representações de subjetividades, de trabalho e geração de renda para as mulheres. Ato de resistências.

Os saberes tradicionais do bordado, são como as águas verdes que nascem no cerrado deslizam mansamente e vai ganhando chão, abrindo espaços mundo afora em grandes potências. Vida que resiste, Insurgências.



Imagem 62 - Bordado de Marta Kalunga. Fonte: Marta Kalunga, 2024.





4.1.5 Maisa Pires Pacheco.

...eu passo a fita, eu passo a linha...eu passarinho!



Imagem 63 - Maisa bordando porta alianças da filha. Fonte: Arquivo de Maisa Pacheco, 2023.



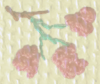


Imagem 64 - Desafios, 2022. Bordado e aquarelamento.
Releitura da obra de Cícero Dias. Maisa Pires Pacheco.
Fonte: Sérgio Soares, 2023.

As águas nascem no cerrado em pequenos e cristalinos olhos d'água, corem ligeiras por entre as pedras, espalham-se pelas encostas, se avolumam nas quedas d'água, desconhece fronteiras, entram em nossas casas, rega nossos jardins.

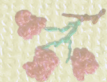


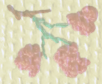
Aquarela é uma técnica de pintura onde se adiciona água em exagero, diluindo homeopaticamente os pigmentos. Maisa, bordadeira de Catalão, traz as águas do cerrado para seus trabalhos em aquarelas bordadas.

Conheci Maisa, na Faculdade de Artes Visuais e nos encontramos em 2021 quando fui convidada pelo projeto CETT/UFG para coordenar ações de capacitação na área de artes visuais para docentes da Escola Labibe Faiad em Catalão.

Começamos a trabalhar nas capacitações, inicialmente virtualmente por ocasião do distanciamento social pela pandemia pelo Covid 19, o desafio era planejar e ofertar cursos de bordado para mulheres naquele momento de distanciamento social.

Maisa vinha de uma longa trajetória de vida de lutas, onde suas experiências com o bordado e o artesanato foram esteio de horas complexas. Com muita determinação superou diversos obstáculos, ingressando em 2007 no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG, posteriormente, fez Especialização no Ensino de Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Foi professora de bordado em diversas instituições, acumulando uma enorme bagagem de conhecimentos. Essa experiência anterior com bordado e com ensino tornou o desafio das aulas de bordado virtuais algo extremamente prazeroso. Assim, iniciamos as turmas de bordado para o colégio estadual de Catalão, onde atualmente ela leciona, pelo aplica-



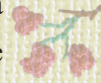


tivo WhatsApp. Logo estas turmas se fortaleceram criando laços de afetos entre as mulheres e expandindo para além de Catalão. Hoje as turmas de bordado virtuais da mestra Maisa, cresceram e já conta com realizações e reconhecimento pela dedicação da professora e pela abordagem conceitual que planejamos. A proposta era trazer para as aulas de bordado virtual um espaço de acolhimentos, um espaço de criação artística que possibilitasse as mulheres vivenciarem momentos de criação de trabalhos autorais e de possibilidades para geração de renda.

Nossos encontros inicialmente, estavam apenas no ambiente virtual, posteriormente, após pandemia tornaram-se presencial. E de encontros profissionais passaram a ser encontros de compartilhamentos. De alegrias, afetos.

Convidei Maisa para fazer parte desta pesquisa atual em 2022, ela aceitou com muita alegria se dispondo a convidar outras mulheres, estudantes das turmas onde ministrava aulas. Em função da distância entre Catalão, Goiânia e o quilombo Kalunga, e ainda pela experiência anterior com as turmas de bordado virtual. Iniciamos o grupo Café Bordado.

Inúmeras foram as colaborações que ela realizou, incentivando a participação das demais, trazendo questionamentos e participando ativamente de todas das propostas, pesquisas e diálogos realizados no grupo.



Em dezembro de 2023, em minha ida para Catalão fiquei hospedada em sua casa, onde me acolheu com muito carinho possibilitando ter acesso ao seu acervo pessoal de textos, cadernos de riscos, linhas, ferramentas e bordados que ela guarda, desde seu enxoval de casamento, depois para seus filhos e ainda por encomendas diversas que por muitos anos como bordadeira garantiu a renda de sua família.

A casa da professora, artista e bordadeira Maisa, é um repositório de saberes do bordado, suas pesquisas sobre as diferentes técnicas, materiais, amostras de pontos, transbordam ao lado de textos, livros e anotações que paralelamente ela desenvolve no mestrado.



Imagem 65 - Almofada de agulhas de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.





Imagem 66 - Materiais de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.

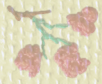


Imagem 67 - Materiais de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.

Maisa, em seu processo com o bordado vivenciou inúmeras experiências significativas, chegou ao saber/fazer bordado, por uma opção de romper contextos profissionais opressores anteriormente vividos e se permitir novas oportunidades de trabalhar em casa. Trabalhou com encomendas, riscou desenhos para outras pessoas comercializar, vivenciou em si um “drama social” que a maioria das bordadeiras vivem, falta de políticas públicas, incentivos, preconceitos que faz este saber trafegar a margem da sociedade e das profissões reconhecidas nas sociedades capitalistas. Tornou-se professora de bordado de reconhecido mérito em sua cidade. Posteriormente descobriu a possibilidade de abrir mais uma janela, e pelas aulas de bordado auxiliar pessoas em seus processos de descobertas de criação artísticas e trabalhos autorais. O que descobriu anteriormente em processos internos de auto descoberta por uma experiência que ela própria vivenciou.

Dawsey (2005) ao refletir sobre a antropologia da experiência, a partir de Victor Turner fala que uma experiência artística pode ser transformadora tanto para o artista como para o espectador.

[...] o artista realiza seu pensamento nos próprios meios qualitativos com quais ele trabalha, e os termos situam-se tão próximos ao objeto que ele está produzindo que se fundem diretamente neste. (Dawsey, 2005, p.181).



A transmissão dos saberes tradicionais como performances, possuem a capacidade inerente de “transformar e ser “transformado”, uma vez que na percepção de Victor Turner (1974) são oriundos de crises sociais que através da arte podem ser deflagradas, afloradas, expostas podendo revelar potências para mudanças internas e sociais. O que ele chama de processo ritual-performances.

Para Turner (1974) O “drama social” expõe em sua ruptura estrutural o dualismo vivenciado em várias formas de sociedade em que a estrutura dominante sofre abalos e até transformações radicais, como no caso da invisibilidade sofrida pelas bordadeiras em função dos valores atribuídos aos saberes tradicionais do bordado. “A estrutura é, então, retornada de outra forma, revitalizada mediante entidades liminares” (TURNER, 1974, p.117), pessoas que encontram-se situados neste lugar de fronteira, no limen ou margens, onde as bordas encontram-se imbricadas, como nos apresenta o autor. Na “invisibilidade”, as pessoas liminares têm um caráter duplo. Elas são, ao mesmo tempo, “não-mais-classificadas e ainda-não-classificadas” Turner (2005, p. 140).

Para o autor, o ritual, ou performance cultural é, então, uma ação reparadora no sentido de restaurar o tecido social, não obstante, nem sempre eficaz.

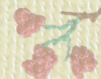
O bordado neste aspecto, como nos apresenta a história de Maisa traz esta dimensão transformadora de ressignificar con-

textos. Sua história poderia se confundir com diversas mulheres que buscam no bordado mecanismos de autogestão e libertação de processos opressores. Um drama social que lamentavelmente ainda se repete e afetam mulheres nas comunidades tradicionais quanto em situações de vulnerabilidade no país.

A experiência por ela vivida, traz o corpo transformado, pelos saberes tradicionais do bordado. Hoje, ao ensinar sua mãe a bordar suas próprias histórias, constrói novos caminhos de libertação, novas possibilidades para o bordado e para a mulher que borda a partir de reflexões sobre temas, contextos vividos por ela em seu próprio corpo que trafejou por liminaridades.

Mas que saberes são estes que a bordadeira Maisa carrega em seu corpo? Saberes que o corpo carrega que foi lapidado, como seixos do rio que se deixam polir pelas águas, pelos ciclos das corredeiras, pelos trânsitos e atritos com outras pedras, carregados pela intensidade transformadora das vivências e trânsitos nascidos pelo anseio de aprender cada vez mais. Um corpo “Erlebnis”, que emerge de uma experiência transformadora.

Ela nos conta como cada bordado é envolvido pelo emoção do momento em que está vivendo. Ao apresentar um dos últimos bordados, o porta alianças para o casamento da filha, ela fala sobre a emoção de viver momentos especiais e registrar através do bordado. “Mimos bordados”, para serem presenteados para a família.



A experiência única de vivenciar e registrar dois momentos vividos, onde a 28 anos antes bordou uma peça para o enxoval da filha ao nascer, a primeira fraldinha para sua filha Bruna, e hoje, borda o porta alianças de casamento para a mesma filha.

[...] bordar para um enxoval é algo diferente, tem outro sentido. E eu experimentei, bordei meu enxoval de casamento, bordei o enxoval de meu bebê e bordei os porta-alianças de minha filha. Bordar com alegria é algo que não se dá conta de expressar em palavras, a emoção é muito boa (Maisa, mensagem enviada por Whatsapp em 9 de julho de 2023).

O Bordado de Maisa, traz em sua origem a linha, o fio de algodão colorido, materialidade que se configura, cria novas possibilidades. E se transforma em alianças de casamento, delicadas flores e passarinhos para aqueles que estão sendo gestados. Tecem histórias, narrativas, recriam movimentos e ao recriar sobre a materialidade, ela também se recria.




Imagem 68 - Porta aliança da filha de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.

Ao transformar as linhas, dar forma ao seu pensamento, “inventa” novas possibilidades para o fio ressignifica, reinterpreta a realidade, também se transforma.

Pareyson, nos fala sobre esta capacidade que a materialidade possui em se transformar ao mesmo tempo que transforma o artista.

Em Pareyson (1984) este aspecto é ampliado, pela formatividade, ou seja, ao transformar a matéria prima em algo significativo, o que vai além da simples reprodução da realidade, a pessoa também se transforma. Para o autor, cada ser tem a capacidade de se transformar e de se desenvolver ao longo do tempo, através de um processo



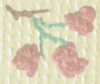
de autotranscendência. E ainda a formatividade não se restringe apenas à esfera individual, mas também tem uma dimensão social. Ele argumenta que as escolhas e ações individuais têm um impacto nas relações sociais e na formação da comunidade como um todo.

A emoção que Maisa sente ao bordar diferentes enxovais, de nascimento e posteriormente do casamento da filha, passa pela capacidade transformadora da arte que Pareyson aponta ao se referir à capacidade que um trabalho artístico possui em transmitir e comunicar uma multiplicidade de significados e sentidos, que ele chama de artisticidade, ou a qualidade intrínseca da obra de arte que emerge do processo criativo do artista. A maneira como a obra expressa significados profundos e evoca respostas estéticas nos espectadores. A artisticidade seria o resultado da interação entre a forma e o conteúdo na obra de arte, refletindo tanto a habilidade técnica quanto a sensibilidade expressiva do artista, reside assim, na capacidade da obra de arte de criar um campo de possibilidades de despertar emoções, reflexões e experiências estéticas únicas. Ele acredita que todas as formas de expressão artística podem ter esta capacidade. Portanto, para Pareyson, a artisticidade não é limitada a certas formas de arte ou hierarquias artísticas preestabelecidas. Ela se estende a todas as manifestações humanas que buscam uma expressão autêntica, por uma forma própria de se realizar e uma capacidade de despertar respostas estéticas nas pessoas envolvidas.

Nesse trançar de histórias, linhas e bordados, devagarinho as bordadeiras vão revelando os pontos, os riscos, os segredos velados das famílias. Contando histórias, o bordado ocupa entre os álbuns de fotografia e objetos de família importante lugar nas cristaleiras. Compartilha dos momentos felizes e raros das famílias, das celebrações, rituais de casamentos, batismos, momentos de alegrias, afetos, e momentos de desenlaces. Devagar o inventário dos bordados e das histórias das mulheres bordadeiras vão sendo reveladas. Vidas foram adornadas e esperadas pelo bordado, quantas pessoas foram acolhidas, aguardadas, amadas? E em quantos momentos o bordado se fez presente nessas vidas?

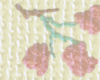


Imagem 69 - Caderno de pontos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.



Maisa assim se apresenta:

[...] eu sou Maisa Pires Pacheco, nasci na zona rural município de Catalão tenho 50 anos, 4 filhos: a Bruna com 27 anos, Rafael com 26, Gabriel com 10 anos e o Nicolas com 10 anos. Vim de uma família pobre morei na zona rural até 5 anos de idade. Cresci estudando em escola pública. Fiz magistério, sempre tive que trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Eu comecei a trabalhar com 10 anos de idade sempre trabalhei, nunca em toda minha vida. O meu contato com o bordado foi através de uma conhecida, Dona Odete e com 9 anos eu fiz esse curso na LBA. Naquela época não existia vídeo, não existia aula gravada, não existia nada disso. A gente aprendia pelas revistas e como e eu tinha que estar sempre indo lá no centro de Goiânia comprar linhas, um dia a dona da loja perguntou se eu queria riscar as telas pra vender loja. Aí virou um comércio também, passei a fazer os riscos e trocar por linhas. Um dia eu fui levar as Telas e ela falou pra mim se eu não queria dar curso aqui. Ela me contratou pra dar aulas e em vez de ela me pagar com dinheiro, eu ficava com o crédito pra pegar material. Assim pra mim era muito bom, era uma forma de comprar o material. Em 2000 mudei de volta pra Catalão, fui trabalhar como voluntaria na Associação de diabéticos, fiquei com a Dona Deia, que era responsável pelo artesanato. Fiquei ensinando bordado para as mulheres por muito tempo na associação. Em 2006 eu resolvi voltar a estudar fiz um cursinho aí passei no curso de letras aqui em Catalão e no curso de Artes Visuais da FAV/UFG. Concluí Artes Visuais em 2011 e comecei uma especialização no ensino de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG Campus Pampu-



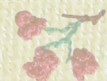
lha. Aí eu fui desenvolvendo essa habilidade para a docência, daí eu comecei a dar aula pelo Pronatec lá no Labibe, eu acho que em 2014 no curso de cenografia, eu ministrei 6 disciplinas eu estava no Colégio Labibe Faiad, quando foi anunciado que teria processo seletivo para professor de crochê e fiz o processo seletivo de bordado em 2016 eu curso de bordado e no curso de crochê até 2021 trabalhando e ensinando o bordado depois teve o processo seletivo da RTVE eu também passei pro curso de borado e eu estou até hoje ministrando as aulas de bordado (Maisa Pacheco, em entrevista gravada em dezembro de 2023).

Nos dias seguintes trabalhamos juntas, as trocas foram animadas e regadas a muitas risadas, ela me levou ao encontro de sua mãe e posteriormente as demais bordadeiras de Catalão. Sua força, companheirismo e afeto imprimiu uma dinâmica muito especial nesta pesquisa, pelo qual sou muito grata.

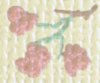
175



Imagem 70 - Detalhe do caderno de pontos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.



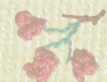
4.1.6 Maria Aparecida Monteiro.



*...sobe morro, desce morro, ponto aqui ponto acolá,
... linha vai linha vêm, desenha sem parar,
devaneios...nem percebe que escureceu.*



Imagem 71 - Maria Aparecida. Fonte: Elaboração própria, 2024.





Percorrer o cerrado é deparar com inúmeros contextos, pessoas, histórias e saberes que se expandem por este bioma que de uma maneira ou de outra conecta as mulheres como as emaranhadas raízes da ancestralidade.

Os causos e histórias de vida, devagarinho se cruzam, e olhando um pouquinho aqui e ali, as questões sobre o que as mulheres falam, vivem vão sendo reveladas. Os saberes tradicionais do bordado velam e revelam subjetividades.

Conheci Maria Aparecida em 2023, aluna do curso de bordado, e mãe da Maisa. A história dela me encantou, uma vez que inverte o sistema usual, na maioria das vezes as filhas aprendem a bordar com as mães, no caso de Maria ela aprendeu com a filha.

Imagem 72 - Brincadeiras Cantadas. Bordado de Maria Aparecida. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.





Maria, como gosta de ser chamada, é costureira, gosta de trabalhar com o fuxico. Ela contou que somente recentemente resolveu se dedicar mais ao bordado que aprendeu com a filha Maisa.

O nosso primeiro encontro presencial aconteceu em sua casa em Catalão. Fui conduzida por Maisa e logo na entrada já fiquei encantada com aquela casa que respirava casa de avó. O jardim bem cuidado, as roseiras floridas que emanavam um adocicado perfume que se misturava com a chuva miúda, a organização dos vasinhos de plantas, tansagem, alfavaquinha, remédios de uma farmacinha pessoal. Uma fina chuva convidava a entrar. No aparador de entrada lindos porta-retratos com fotos dos netos e netas ladeadas por canecas de porcelana que pertenceu a sua mãe. Por toda parte havia sua presença zelosa, os forrinhos de crochê sobre os móveis, em grandes sacolas uma animada produção, panos de pratos bordados com lindos barrados em crochê, linhas e tecidos coloridas aguardando para serem utilizados. Ao lado da porta sua máquina de costura a pedal ainda em funcionamento, e na parede central da sala um enorme quadro de girassol pintado por sua filha Maisa.

Ela ao falar sobre o bordado disse:

[...] o bordado é bom para envolver a gente que faz esquecer da vida. Esquecer de arrumar a casa, esquecer até de comer... (Maria Aparecida em entrevista realizada no dia 3 de janeiro de 2023).



Imagem 73 - Jardim da casa de Maria Aparecida. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.



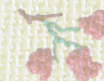
O encontro foi marcado pelo afeto, ela mostrou seus trabalhos, preparou um delicioso chá feito com as ervas de seu jardim, colhidas fresquinhas, uma delícia que aqueceu nossa prosa naquela manhã chuvosa.

Em nosso segundo encontro, Maria contou um pouco de sua história, falou com alegria sobre uma viagem que fez recentemente para Uruaçu para encontrar familiares.



PASSEIO A URUAÇU





Viagem de muitos encantamentos, longas e sinuosas curvas, conversas animadas com as primas sentadas nas cadeiras dispostas na calçada em frente as casas no final da tarde. De um longo e saudoso retorno entre rios, pontes e trem de ferros até chegar novamente em Catalão. História que virou um bordado.

Embora seu envolvimento com o bordado seja algo recente, iniciou a partir das aulas ministradas por Maisa. Ela tem encontrado caminhos para um trabalho em que busca relatar sua vida e seus afazeres. Borda para si, faz algumas encomendas e comercializa seus trabalhos. Panos de pratos, caminho de mesas, e agora está bordando suas histórias. Contou que sua maior dificuldade são os riscos, mas ainda assim segue bordando.

Em sua viagem para Uruaçu, recebeu de presente de uma prima bordadeira um enorme acervo de riscos bem antigos, o que a fez muito feliz “[...] vai facilitar as encomendas, porque agiliza”.

Nossa conversa segue, na busca de vivenciar este momento em que Maria me recebe em sua casa para compartilhar, aprecio o chá, e me deixo levar pelo local, observando a rotina, os afazeres de Maria, os objetos. As falas, histórias contadas e encantadas. Deixo as entrevistas e roteiros e sigo o caminho de uma conversa, que flui sem grandes roteiros, espontânea de maneira a dialogar

mais livremente, respeitosamente. Trajeto que busquei trilhar com todas as bordadeiras.

Rapidamente vejo um mapa ser desenhado entre Catalão e Uruaçu. Uma longa diagonal atravessa toda superfície branca do tecido, preenchendo os espaços e surge estrada. Depois uma ponte, montanhas, árvores, flores. Em pouco tempo lá está ela sentada na calçada com as primas de Uruaçu apreciando o pôr do sol do Cerrado. Com olhos brilhantes ela apanha a agulha e começa a colorir com linhas o tecido.

Assim, o bordado se apresenta como uma ferramenta poderosa na construção de narrativas, oferecendo uma maneira única e expressiva de contar histórias através da integração de elementos visuais, texturais e simbólicos.

Trabalhos ancorados nos saberes e culturas tradicionais carregados de plasticidade que retratam o cotidiano destas mulheres que a partir dos pontos, cores e formas constroem narrativas, memórias. Por meio do bordado de Maria, somos convidados a viajar com ela para Uruaçu, voltando a um tempo onde ainda era possível sentar na calçada para conversar e apreciar o fim da tarde.

Ao representar no bordado um trabalho autobiográfico, descobrindo seu próprio desenho, rompe diversas barreiras.





A experiência reflexiva sobre cotidiano através da representação da vida pelo bordado possibilita processos de ruptura e estereótipos estéticos e academicistas sobre o desenho e a construção de subjetividades, segundo Sandra Pesavento (2007), “mesmo sendo um processo individual, brotado como uma experiência única, a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica” (Pesavento, 2007, p. 14).

Pesavento (2007), enfoca a ideia de que as subjetividades são construídas através de práticas culturais e sociais. Segundo ela, as identidades e as subjetividades não são dadas, mas construídas ao longo do tempo, influenciadas pelas interações sociais, pelo ambiente cultural e pelas práticas cotidianas. Essa construção é um processo dinâmico e contínuo, no qual os indivíduos e as comunidades se definem e redefinem constantemente.

A autora nos convida, a refletir sobre como as memórias individuais e coletivas moldam nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. E podem ser compartilhadas. Em que pese as inúmeras tentativas de cooptação pelo capitalismo, a construção de subjetividades é um processo individual que passa por uma coletividade.

No contexto das reflexões propostos pela autora, podemos considerar o saber tradicional bordado, como um meio poderoso para as mulheres explorarem e reivindicarem identidades. O

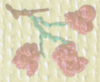
ato de bordar que foi historicamente associado à submissão feminina, através da prática consciente e da subversão de padrões pré-estabelecidos têm sido utilizados por muitas mulheres como estratégias que desafiam narrativa, podendo reafirmar sua própria agência e autonomia.

Ao bordar, as mulheres não apenas produzem artefatos tangíveis, mas também constroem narrativas que refletem suas experiências, emoções e identidades. Cada ponto, cada linha, carrega consigo significados simbólicos e históricos, memórias transmitidas não apenas pela habilidade técnica, mas também singularidades, visão de mundo e sua conexão com raízes culturais.

Podemos pensar no bordado como uma forma de materializar essas memórias, transformando experiências pessoais em objetos tangíveis que podem ser compartilhados e apreciados por outros. Em muitos momentos da história e em diferentes culturas, as mulheres, têm utilizado o bordado como uma maneira de reivindicar sua voz e sua presença em espaços historicamente dominados por homens. Ao subverter as expectativas tradicionais associadas ao bordado, elas podem contar suas próprias histórias e afirmar sua própria agência.

O bordado como uma prática profundamente enraizada na experiência humana, capaz de refletir, contestar e transformar as subjetividades individuais e coletivas.





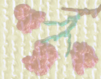
Maria traz esta dimensão do corpo espelho que reflete histórias pessoais e coletividades, registros de interações de eras e tempos simultâneos.

Sentar na calçada para ver a rua, o “tempo passar” em contextos de atualidade é um ato que rememora eras, pessoas e estados de ser e estar para além do tempo cronológico que o corpo espelho de Maria, revela. Seguindo o que Mikhail Bakhtin (2017) apresenta sobre a dimensão sensível, a extensão do olhar, das outras pessoas enxerga aquilo que não conseguimos enxergar em nós mesmas.

A ciranda de Maria, nos convida a uma experiência singular de olhar pelo espelho de nossa infância, do partilhar brincante, do giro de mãos dadas por memórias e épocas guardadas por nós crianças. A circularidade da ciranda que gira em espiral, os ciclos do estar aqui e agora, mãos sobre mãos, e todo simbolismo que esta imagem traz por eras vivificadas ancora aspectos de subjetividades construídas por muitas coletividades, mas que abriga individualidades através da representação do bordado.

Maria se apresentar assim:

[...] “eu me chamo Maria Aparecida Monteiro, tenho 67 anos nasci na zona rural sou única filha mulher da minha mãe que teve mais quatro filhos homens. Infelizmente só resta eu, todos meus irmãos já faleceram. Estudei até a quarta série, muito pouco estudo, na zona rural. Me casei com 15 anos, tive 4 filhos sendo: Getúlio, mais velho a



Maisa a Laísa e o caçula Antônio Marcos. Sendo que o mais velho, Getúlio, eu o perdi com 16 anos foi morar com papai do céu. Fiquei viúva com 3 filhos pequenos e hoje são todos casados. Tenho 7 netos, 2 casados. Por muita insistência da professora Maisa, minha filha, aprendi a bordar e hoje eu gosto muito de bordar. O bordado ajuda muito me divertir e distrair. Foi uma foi uma boa coisa que eu aprendi. Agradeço muito a Deus e a professora Maisa, por insistir muito comigo. Porque eu tinha medo de começar e não dar conta, sempre que ela falava vamos fazer um curso eu falava não eu não dou conta eu não sei. E ela falava, mas se você não tentar nunca vai saber. Eu tentei, dei conta e gostei”. (Maria, em entrevista realizada e gravada em de março de 2024).

Maria, segue bordando e buscando por suas histórias.



4.1.7 Ibrantina Maria dos Santos - Branca.

O bordado desenha, desenha...longe os sons se vão....abstração.



Imagem 75 - Branca com seu bordado. Fonte: Elaboração própria, 2024.

As plantas do cerrado desenvolveram aspectos interessantes de continuidade, as árvores perdem as folhas e assim armazenam nutrientes na estação seca, algumas produzem sementes aladas que se dispersam em longos voos, que por sorte ou bons ventos as levam para beiras de nascentes, garantindo maiores e melhores possibilidades de vida. Embora esta capacidade de disseminação das sementes alcance longas distâncias, sabemos que os princípios ativos sempre guardam especificidades de cada região.

Conheci Branca, através da Maisa a partir do curso de bordado virtual. Inicialmente dialogamos pelo grupo virtual Café Bordado, posteriormente presencialmente nos reunimos em sua casa entre livros e sementes.

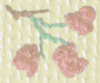
Branca, como prefere ser chamada, bordadeira, moradora de Catalão é professora. Ela contou sobre sua paixão pelo ensino e compartilhamento de conhecimento e seu profundo envolvimento com questões ambientais, sua casa possui um amplo quintal com árvores frutíferas, limão, mamão, goiaba, amora e a sua maior preciosidade é um exuberante pequizeiro que fica logo na entrada da casa.

Como professora, hoje trabalha com revisão de textos em sua casa. Iniciou com o bordado em 2022 no curso da Maisa e segue com dedicação.



Imagem 76 - Pequizeiro da casa de Branca. Fonte: Elaboração própria, 2024.

Branca me mostrou suas sementes crioulas, falamos sobre os projetos, o encontro com pesquisadores de sementes crioulas que participou, sobre as experiências que vai fazer plantando pés de milho crioulo em seu quintal, e ainda sobre as correções de tex-



tos que faz para pesquisadores da UFCAT e UFMG, sobre os projetos que tem para seu quintal, descobrimos inúmeras afinidades com autores e temas, sobre seu interesse pela cultura das comunidades tradicionais quilombolas, e principalmente com o bordado.

Ela divide seu tempo entre as correções de textos, leituras e agora seu interesse pelo bordado. Para ela o bordado é um momento de introspecção que realiza quase que meditativo.



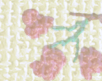
Imagem 77 - Caderno de pontos de Branca. Fonte: Ibrantina. 2023.

Ao falar sobre Catalão, ela diz que as coisas eram boas por um lado e difícil por outros:

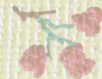
Tudo o que a gente precisava a gente mesmo tinha que fazer. Meu avô, minha avó, e minha mãe criaram sete filhos, e a única coisa que eles compravam era querosene, açúcar e sal, mas o sabão era feito em casa com decoada. Eles plantavam algodão, escolhi fiava, tecia as roupas, às vezes fazia alguma roupa de tecido da loja, mas era uma vez por ano quando meu avô vendia colhia lavoura que fazia a meia. Ali tirava o que dava para um ano ou 2 para a família, e o que sobrava ele vendia aí às vezes eu comprava uma roupinha né? mas essa roupinha tinha que ficar guardada só pra ir na missa ou era pra ir num casamento. Mas era tudo assim, tinha que fazer todas as coisas. meu avô fazia cinto de couro, se ele se matava uma vaca ou se acontecesse de uma vaca morrer, ele curava o couro, secava fazia tamborete. Depois a gente foi acostumando com as coisas que já vem pronta né? foi esquecendo. Remédio de farmácia era uma coisa assim rara né, só em certas ocasiões porque já tirava tudo quanto é remédio no quintal, ainda tinha uns remédios do campo. Eu acho que a vida era muito difícil por ser certos lados, mas também ela era melhor por outros” (Branca em diálogo realizado pelo WhatsApp em março de 2024).

Ela demonstra preocupação com o quanto as pessoas estão se esquecendo dos saberes/fazer tradicionais.





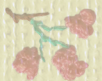
[...] vocês já pensaram o tanto de coisa que a gente sabia, ou que outras pessoas sabiam e que a gente foi esquecendo? tá certo que tinha coisas que eram muito difíceis de fazer, tinha que ter muito tempo, mais assim, acho que a gente esqueceu coisa demais (Branca em diálogo no grupo virtual em março de 2024).



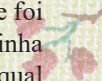
Contou ainda como antigamente em Catalão se utilizava as plantas para tingir os fios. O anil, e a quaresmeira.

[...] não me lembro bem, como se fazia pata tingir, se era das folhas ou flores, mas lembro que usavam a quaresmeira. O povo aqui também fazia só que eu não tenho nem ideia como porque eu já vi fiado, tingido. E agora é época da Quaresmeira dar flor. Eu lembro só do fiado já tingido e ele fica uma cor marrom claro meio laranja, parece amarelado é uma cor linda, linda que eu nunca esqueci. Eu vou tentar conversar com as pessoas mais velhas daqui pra ver se alguém se lembra como faziam (Branca em diálogo realizada via grupo virtual em março de 2024).

Falou sobre como os bordados eram utilizados e guardadas “sete chaves” pelas famílias de Catalão, principalmente os “riscos de famílias”.



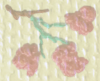
Minha irmã mais velha, Marília, tinha um vestido roxo com uma pala vertical bordada de cima a baixo com flores pequenas em ponto cheio, de várias cores e com pequenos detalhes, folhas. Provavelmente, ela ganhou o tecido dos nossos avós ou dos padrinhos dela. Era assim que era possível ter roupa nova. Minha mãe costurou e bordou. Ah, que lindo que era! Que vontade de ter um igual! Por que eu não podia ter um? “Isso é inveja, ciúme!”. Besteira, acho que não mesmo, era só admiração da beleza. Fiquei com raiva o dia que ela colocou nódoa de não sei que no vestido. Isso era início dos anos 1970 e o modelo era acima do joelho e larguinho, acho que é “trapézio”. Não sei o que foi feito deste vestido. Sei que na mesma época minha avó materna desmanchou um vestido azul do qual ela não tinha gostado e fez um vestido desse pra mim. Mas, ninguém bordou meu vestido. Meu avô materno fez uma gamelinha e uma colherzinha de pau para mim e as minhas duas irmãs. A história da minha gamelinha está bem bordada na minha memória também, mas essa é outra história (Branca, postado no WhatsApp em 9 de julho de 2023).



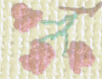
Perguntei se ela ainda tinha o risco do bordado do vestido desejado...

O risco com certeza não existe mais. Riscos de bordados e repasso de tear circulavam pela família geralmente muito bem guardados, mas este em especial nunca mais o vi. Deve ter sido criação de Ana, minha mamãe. Vou te mandar outro, que achei anteontem, desses que tinha em mais de uma





casa da família. E era meu desejo que tivesse um na minha casa, mas não tinha (Branca, postado no WhatsApp em 9 de julho de 2023).



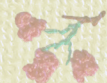
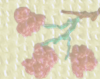
A vontade de encontrar o vestido bordado desejado que ficou na infância de Branca, nos remete ao desejo pela continuidade dos saberes tradicionais que as mestras apresentam. Buscar o vestido bordado que ficou na infância, é buscar a ancestralidade, as lembranças dos riscos, pontos utilizados que fez aquela peça de vestuário única, registrada na memória. Um saber do feminino. Assim como o antigo pano de parede guardado por várias gerações.




Imagem 78 - Caderno de pontos de Bordados de Branca. Fonte: Ibrantina, 2023.

[...] este era um pano de prato. Tinha mais detalhes. É da minha tia, que não terminou o bordado. Na casa da minha bisavó materna tinha ele em um “pano de parede”, que é como a gente chamava uma peça grande pregada na parede com “bolsinhos para garfos embaixo e um “cordão pra guardar as tampas de panelas. Quando eu ia para a casa da Dindinha (minha bisavó) gostava de ficar sentada olhando esse pano de parede e imaginando milhares de coisas (Branca, pelo WhatsApp em 9 de julho de 2023).

O compromisso com a mestrança, é uma vocação, um “dom”, conforme apresenta Jerusa Pires Ferreira (1996), e a transmissão destes saberes faz que os Mestres(as) de saberes tradicionais reconhecerem a importância de manter vivas as tradições e práticas que receberam de seus antecessores. O ato de transmitir saberes tradicionais é uma forma de immortalizar esses conhecimentos, ao compartilhar suas habilidades e experiências, as mestras garantem que essas práticas não sejam esquecidas com o tempo. Essa continuidade é crucial para a manutenção das tradições culturais e para a adaptação dessas tradições a novos contextos. Assim, a transmissão dos saberes tradicionais é vista pelos mestres como uma missão vital e manifestação de amor. Que se evidencia na maneira cuidadosa e respeitosa com que tratam seus conhecimentos e na alegria que sentem ao ver os aprendizes internalizando e valorizando essas tradições. Um processo profundamente enraizado na





ancestralidade, no parentesco e no compromisso em manter vivo a linhagem e as memórias. De se fazerem presentes no futuro. Para os mestres, esse ato não é apenas uma obrigação, mas uma missão e uma vocação que envolve uma dedicação apaixonada e um desejo de ver suas tradições florescerem nas gerações futuras.

Branca traz a mestrança, o corpo que carrega os saberes, presença viva dos ancestres que ao serem repassados, presentifica em ato ritualístico - performances.

Desse diálogo, que traz o bordado como ativador de memórias, imaginários, e repasse de saberes, Branca ativa suas lembranças e aguça no grupo os vínculos com ancestralidades bordadas e repassadas nos riscos de família e nos bordados herdados e guardados-relicários que desdobramos por vários momentos.



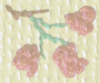


Imagem 79 - Bordado e aquarelamento. Francisco Azul, 2023.
Ibrantina Maria dos Santos. Releitura da obra São Francisco de Fé Córdoba.
Fonte: Sérgio Soares, 2023.





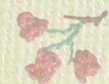
4.1.8 Lissian Silva Neto - Lis.

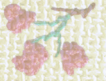


... emaranhados fios, rosas, violetas e amarelos tingem o pano branco.



Imagem 80 - Lis trabalhando em seu bordando. Fonte: Elaboração própria, 2024.





O pôr do sol no cerrado é um evento singular, durante as épocas secas, devagarinho uma aquarela dourada vai tingindo o azul de maneira a perder de vista, os tons da terra se misturam com o céu...

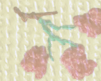
Conheci a Lis, moradora de Catalão em 2023, através do curso de bordados como aluna da Maisa, posteriormente ela aceitou entrar para o grupo Café Bordado e desta pesquisa, e assim dialogamos bastante. Nos encontros virtuais ela sempre colaborou com as trocas, postando fotos de seu trabalho com o bordado e também algumas relíquias bordadas por sua mãe. Lis, contou sua história e relação com o bordado:

[...] era uma menina sonhadora, que gostava de ouvir as histórias contadas por seu avô. Algumas vividas por ele, outras frutos da sua imaginação, mas qualquer uma dessas histórias os aproximava e cada vez mais crescia o amor entre os dois. O tempo passou, o avô não está mais presente, mas o bordado se tornou o elo entre os dois. Hoje a mulher reproduz histórias no bordado e em cada traçado da agulha resgata aquela criança e amor por seu avô (Lis, conversa pelo WhatsApp em 6 de junho 2023).

Em seguida, postou os bordados que estava fazendo a partir dos desenhos que seus sobrinhos fizeram durante a pandemia.



Imagem 81 - Bordados de Lis e desenhos de seu sobrinho. Fonte: Lissian, 2023.



[...] esses desenhos foram feitos por meus sobrinhos durante a pandemia. Naquela época moravam em apartamento e eu uma casa. Aos sábados eles ficavam comigo para ter contato com a natureza





e animais, por isto tem flores, borboletas, pássaros. O gato chamado Quindim, foi grande parceiro deles, mas infelizmente foi vítima da maldade humana e hoje é um anjo (Lissian, postado em 6 de junho de 2023 pelo WhatsApp).

Nosso primeiro encontro presencial aconteceu em Catalão no Café Mini, um espaço aconchegante que ela administra.

Lis revelou como foi seu processo, sua história com o bordado, ela aprendeu a bordar ainda menina com sua mãe, posteriormente fez curso em outros locais.

[...] fiz pintura em tela, e parei. Depois comecei as aulas de bordado na escola “Maria”; O bordado foi um retorno. E bem depois entrei para as turmas de bordado da Maisa. Sinto que o bordado é um momento de conversa comigo mesma; é uma conexão. Um momento de conversar com Deus. Comigo. O bordado foi importante pois me tirou daquela zona de conforto. E me fez perceber isto em mim. O prazer do bordado. O bordado revelou um lado artístico que esteve adormecido em mim” (Lissian em entrevista realizada pela autora em dezembro de 2024).

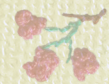
Lis continua sua narrativa mostrando seu trabalho sobre as lendas e histórias de Catalão que realizou para as aulas de borda-

do. Ela escolheu bordar a história de uma jovem que se apaixonou por um maquinista da linha férrea de Catalão.

[...] no trabalho Marcelina, eu conto uma história. Ela criança, adolescente, onde conheceu ele, o maquinista. Eu busquei trazer as fases da vida dela em uma espiral, porque não gostei de ver que na história contada sobre ela, falaram que ela se “enrabichou” por este homem. Eu quis mostrar ela como uma mulher que viveu, que se apaixonou. E viveu este romance” (Lissian em entrevista realizada pela autora em dezembro de 2024).

Contou sobre a vontade de preservar os bordados realizados por sua mãe, de criar um livro dos bordados...

Os bordados assim, trazem esta dimensão atemporal. Contam histórias das famílias momentos importantes, registro de tradições familiares, são registros visuais que narram a genealogia e a trajetória familiar que transmitem saberes, valores e tradições de uma geração para outra, mantendo viva a história. Possibilitando diálogos e compartilhamentos intergeracionais.







Lis falou sobre sua preocupação com o meio ambiente, a preservação do ecossistema. Como fica sensibilizada em ver a migração dos animais silvestres por falta de espaço, que o ser humano ocupou desenfreadamente, e que hoje constantemente são vistos nas cidades. Contou muitas histórias.



[...] quando eu era pequena, lembro que na minha casa de um pé de pêsego, e minha mãe tinha muito ciúmes dele. Quando os pêsegos estavam maduros, sempre apareciam uns miquinhos por lá, que comiam todos as frutas. E minha mãe ralhava com eles, mas eles voltavam. Daí um dia descobrimos que meu pai sempre colocava bananas para os macaquinhos, por isto eles nunca iam embora (Lissian, em entrevista realizada em dezembro de 2023).

Assim, resolveu bordar a história dos pequenos animais que sem espaço, vivem como bichinhos de rua nas grandes cidades.



Imagem 83 - Bordado de Lis. Fonte: Lissian, 2023.





Ao trazer as suas histórias para o bordado, fala sobre os saberes tradicionais e sua imensa capacidade de evocar lembranças e histórias de vida, onde cada ponto, cor e padrão representa uma memória, um evento significativo ou uma pessoa importante em sua vida. Elementos visuais que são incorporados em suas narrativas autobiográficas auxiliando a contar sua história de vida de uma maneira tangível e visualmente poderosa. Memórias de afetos vividos, construídos por muitas mãos. Halbwachs nos lembra que, nossas lembranças permanecem e nos são lembradas por outros, mesmo que aparentemente somente nós estivemos envolvidos. Uma vez que,

[...] na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual, ainda que construídas coletivamente, é vivificada na individualidade” (Halbwachs, 2006, p.30).

Segundo o autor, a memória não é um processo puramente individual, mas é fortemente influenciada e estruturada por interações sociais, tradições e contextos culturais. Ele propõe que a memória coletiva é formada e mantida através de práticas sociais, rituais e objetos que representam e evocam lembranças compartilhadas dentro de um grupo.

Ao representar fragmentos da história não contadas da cidade de Catalão, em seus bordados, Lis rememora sua infância,

sua casa, os desenhos dos sobrinhos, fala sobre aconchego de pertencer a este lugar de céu amplo e águas claras. Cores e ritmos que nos chamam, convidam a olhar as múltiplas camadas de ser e de viver no pulsar do seu espaço pessoal.

Através do bordado, cada peça, uma vestimenta, um guardanapo ou lenço funcionam como artefatos que encapsulam e evocam memórias, assim as memórias são mantidas vivas, não apenas como recordações individuais, mas como um patrimônio compartilhado que reforça a coesão social e a identidade cultural.

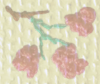
A cidade que a bordadeira apresenta, aparece carregada de sentidos, reminiscência das memórias que ela viveu e da relação com o lugar. Lembranças da casa, das ruas e lugares onde brincou, que também fazem parte das histórias de sua família.

O antropólogo Keith Basso destaca que os lugares não são apenas um espaço físico, eles são construídos pelos registros das experiências vividas naquele lugar. “As experiências travadas nos lugares trazem sabedoria para as pessoas. As coisas que foram realizadas parte ficam nos locais” (Basso, 1996).

O lugar da bordadeira, traz a cidade, a casa a família, as peças bordadas pela família em meio ao Cerrado, o pulsar de um coração de sonhos, alegrias e encantamentos de múltiplos que ali habitam.

A historiadora Sandra Pesavento (2007), ao falar sobre cidades diz:



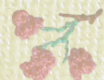
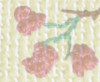


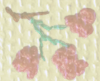
[...] a cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento. [...] responsável pela atribuição de sentidos. [...] o espaço se transforma em lugar, ou seja, portador de um significado e de uma memória”(Pesavento, 2007, p. 14).

Esta cidade sensível que Lis representa no bordado, traz uma Catalão, carregada de sentidos, histórias e experiências vividas por suas andanças pelas ruas, histórias e causos. Cidade vivida por um corpo palimpsesto de afetos, abrigo da família, das relações com espaço e lugar, com o meio ambiente, representados nos bordados, capsulas do tempo que evocam memórias.

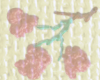
Histórias e momentos vividos por seus familiares numa Catalão que viu seu curso do rio desviado, represado e que hoje sofre o impacto desta ação. Ao buscar como referências os desenhos e histórias dos sobrinhos para serem representados no bordado, evoca memórias de uma cidade em transito, impactada pela ação humana e pelo distanciamento das “origens”. Questões que refletem na vida das novas gerações e em todos nós, enquanto humanidades, somos atravessados a cada minuto.

Seguimos conversando por longo tempo enquanto aguardávamos a chegada da Fabíola, ela mostrou muitos trabalhos e falou sobre as pesquisas que tem desenvolvido sobre bordados e sobre os grupos que está acompanhando pelas internet, as possíveis abordagens e configurações que o bordado atualmente vem apresentando.





4.1.9 Fabíola Safatle Mori.



...emaranhados fios dourados, velam pensamentos engruvinhados.

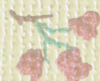
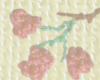


Imagem 84 - Fabíola. Fonte: Elaboração própria, 2024.



Dias quentes, águas frias correm pelas pedras dos riachos e abraçam distâncias, diversidades, amplitudes que as águas verdes do cerrado, “berço das águas” alcançam.

Fui apresentada para Fabíola, moradora de Catalão, assim como as outras bordadeiras, nas aulas de bordado, conhecendo primeiramente os trabalhos que elas faziam. Nosso primeiro encontro foi em 2023, durante uma aula presencial que fui ministrar no Colégio Labibe Faiad. Ela veio até a escola e conversamos brevemente no intervalo da aula. Depois convidei-a para participar um pouquinho da aula. Ela prontamente aceitou, uma enorme afinidade surgiu. Fiquei encantada com a facilidade de organizar as ideias no papel projetando bordados. E mais ainda na expressividade, força, colorido e originalidade de seus bordados. Posteriormente iniciamos o grupo virtual Café Bordado, onde ela sempre esteve presente com importantes participações.

Em janeiro de 2024, planejamos novo encontro em Catalão, nesta ida reunimos no Café da Lis para bordarmos juntas. A intenção foi realizar um pequeno encontro de mulheres bordadeiras, levamos linhas, tecidos, papel para desenhar e contar nossas histórias no bordado. E assim fizemos.

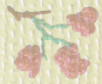
Em nosso encontro de Catalão, Fabíola falou sobre seus últimos trabalhos, mostrou peças de seu próprio vestuário bordadas. Ela traz assim como seu bordado, alegria e liberdade, o prazer de escolher seus próprios motivos, cores.

Os trabalhos de Fabíola são muito expressivos, coloridos, ela utiliza diferenciados pontos no mesmo bordado, aborda temáticas autorais, representando os lugares da cidade onde mora a partir da relação que possui com estes locais. Em seus trabalhos, utiliza técnicas diferentes, explorando aspectos tridimensionais com relevos, texturas e uso de aquarelas nos bordados.

Mostrou o bordado que estava fazendo sobre as lendas do Ribeirão Pirapitinga que atravessa Catalão e suas histórias.



Imagem 85 - Bordado de Fabíola. Fonte: Fabíola, 2023.



Durante este encontro, recebemos Dona Darcy, mãe da Lis autora dos Ipês bordados nos guardanapos. Foi uma agradável surpresa.

Conversamos com Dona Darcy que nos contou como aprendeu a bordar:

[...] eu morava na fazenda aprendi com minha mãe e o pai contratou uma professora particular para ensinar a bordar depois naquela época era assim era importante as moças estudarem e aprenderem estas coisas de casa, bordar e costurar. O crochê eu não aprendi, gostava mais de bordar” (Dona Darcy em diálogo realizado em Catalão em dezembro de 2023).

A presença de Dona Darcy, ancorou épocas diferentes e despertou um importante diálogo sobre os bordados. Ela contou sobre as motivações para o bordado e como antes estas técnicas eram incentivadas pelos pais motivando uma preparação da mulher para os cuidados da família:

[...] pai, naquela época contratou uma professora para ir em nossa casa ministrar aulas de corte e costura, bordado, renda, tricô e crochê. Eu mesma não gostava da renda e do crochê. Gostei do bordar” (Darcy em diálogo realizado em dezembro de 2023).

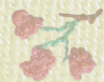
Ao ouvir o depoimento de Dona Darcy, a respeito de como as mulheres eram educadas, Fabíola fez a seguinte observação:



[...] antigamente os bordados eram todos iguais, muitos pontos rococós, era um bordado clássico, as cores bem clarinhas, as linhas bem fininhas os riscos sempre de florezinhas, tudo muito suave e muito delicado. Os riscos iam trocando, mas era sempre os mesmos. Ninguém criava, só copiavam. Hoje é diferente as mulheres mudaram. Hoje elas são livres. As mulheres tomaram a direção da própria personalidade (Fabíola, em diálogo realizado em Catalão em dezembro de 2023).

Este diálogo sobre os bordados de ontem e de hoje, provocou importantes reflexões, no grupo que posteriormente se desdobraram no grupo virtual. Um burburinho com muitos desdobramentos. Sobre a evolução do papel da mulher na sociedade, especialmente no contexto das tradições e das expectativas culturais.

A descrição dos bordados como todos iguais, com pontos rococós e cores clarinhas, que, para Fabíola simbolizava uma padronização rígida, onde as mulheres se sentiam limitadas em suas expressões criativas e artísticas. Para ela os “mesmos riscos” que se repetiam, e eram copiados inúmeras vezes, refletiam padrões de papéis e estereótipos tradicionais atribuídos às mulheres.



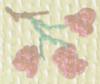


Imagem 86 - Bordado de Fabíola. Fonte: Maísa Pacheco, 2023

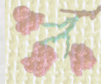
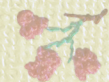
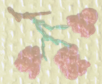


Imagem 87 - Bordado de Fabíola. Fonte: Maísa Pacheco, 2023.

Ao afirmar que “as mulheres mudaram” e “tomaram a direção da própria personalidade”, ela indica uma quebra de padrões, uma liberdade para serem quem elas desejam ser, sem se prenderem a expectativas predefinidas pela sociedade. O que nos remete as questões anteriormente abordadas, nesta tese sobre a história do bordado no Brasil, abordadas por Ana Paula Simioni, e a superação a preconceitos realizada pelas mulheres. Onde, segundo a autora, este novo panorama





sugere um movimento em direção à autonomia e à individualidade feminina, que podemos interpretar essa mudança como avanço em resposta aos preconceitos históricos e às limitações que as mulheres enfrentaram ao longo dos anos.

Para a autora, o bordado como prática artística se entrelaça com a construção de identidades femininas e a divisão de gênero no trabalho e na arte.

Simioni destaca que, apesar de ser uma atividade muitas vezes subestimada e considerada “artesanato” em vez de “arte”, o bordado permitiu às mulheres expressarem sua criatividade, individualidade e sentimentos. Através do bordado, muitas mulheres conseguiram encontrar voz e um meio de expressão pessoal em um contexto onde outras formas de arte lhes eram negadas.

Neste aspecto o bordado, envolve a complexa interação entre prática tradicional, expressão artística, resistência cultural e a luta pela valorização do trabalho feminino. O bordado, longe de ser uma simples atividade doméstica, emerge como uma poderosa forma de arte que reflete e desafia as construções sociais de gênero.

Fabíola ancora o bordado, a partir de um corpo que anseia libertação, que aporta mudanças e reivindica e ocupa seu lugar no espaço, corpo que desconhece limites e barreiras, que flui pelos bordas dos saberes a ela confiados.

Por trás de cada vivência apreendida em campo, fui me deparando com narrativas femininas apresentadas, nas histórias contadas, os pontos mais utilizados os motivos de se bordar, gradativamente as características do universo feminino dessa região do cerrado foram se revelando. E a imensa capacidade de resignificar histórias e contextos que brotam das mãos destas mulheres no bordado.

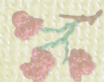
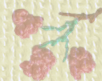
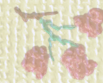




Imagem 88 - Bordado de Fabíola. Fonte: Sérgio Soares, 2023.

4.2 Trânsitos e confluências – Café Bordado.



Imagem 89 - Córrego na estrada para a Comunidade do Engenho 2, Cavalcante-GO. Fonte: Sérgio Soares, 2023.

Catalão é uma cidade do estado de Goiás, localizada a 260 km da capital do estado e a 589 Km do quilombo Kalunga que por sua vez está situado a 520 km de Goiânia.

A distância entre as mulheres que participaram deste estudo, ao mesmo tempo que foi um desafio também foi decisivo por indicar caminhos possíveis para compartilhamentos antes não imaginados.

Buscando caminhos para os compartilhamentos entre as participantes, uma primeira iniciativa elencada foi a criação de um grupo virtual específico, assim criamos o grupo de mulheres bordadeiras do cerrado por aplicativo para celular chamado Café Bordado que aconteceu como um ponto de conexão entre as participantes e se revelou importante ferramenta no processo.

Nesta etapa a comunicação virtual não foi apenas um meio, mas uma extensão do próprio processo artístico. As bordadeiras compartilharam técnicas, histórias, anseios, sonhos e afetos. Possibilitando o início da identificação de elementos artísticos comuns.

O Café Bordado foi um espaço de produção, como um atelier virtual para a realização dos trabalhos. O diálogo iniciado pelo celular possibilitou revelar especificidades abrindo janelas, respeitando o tempo de cada uma das participantes que se permitiram entrar e interagir ou apenas observar as movimentações e diálogos no grupo. Um lugar de respeito, aproximações e interações que abriu possibilidades para os encontros presenciais posteriores.

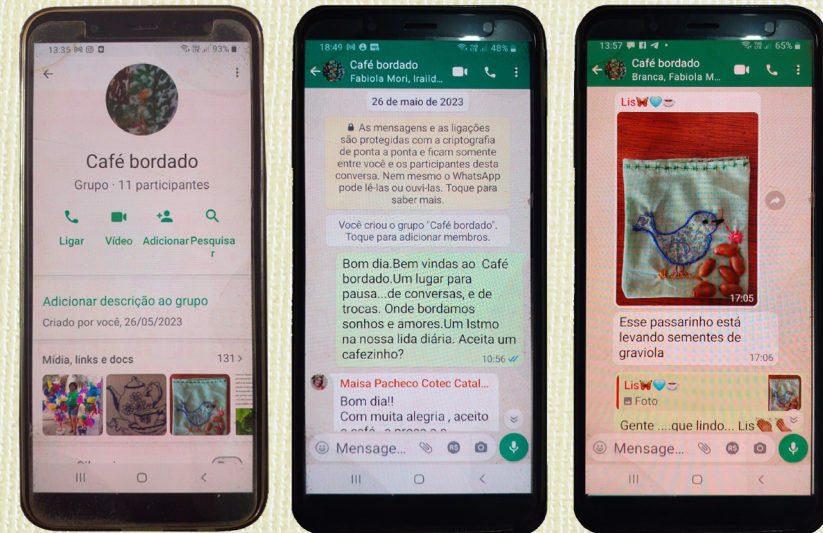
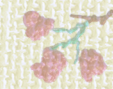


Imagem 90 - Imagens da tela de aplicativo de mensagens nos smartphones.
Fonte: Elaboração própria, 2023.

O primeiro encontro do Café Bordado aconteceu no dia 26 de maio de 2023. A proposta foi trazer para esse espaço virtual momentos de compartilhamentos, pequenas pausas na lida diária, como uma parada para um cafezinho, momentos dedicados ao pensar e fazer bordado. Uma possibilidade de encurtar distâncias. Um espaço possível para os, saberes e fazeres do bordado. Pensando em como a experiência estética poderia ajudar a enfrentar questões que emergem quando mulheres conversam. Como a arte aflora nessas situações.



A seguir, busco relatar parte dos diálogos estabelecidos no grupo virtual, como registros dos caminhos trilhados na construção de uma poética compartilhada.

Iniciamos nos apresentando e falando sobre a finalidade do grupo. Em seguida foi postado o texto ‘O Penhoar Chines’ de Karine Queiroz (2011) onde a autora conta sua história com o bordado, que gerou diversas reflexões e devolutivas.

Posteriormente cada participante foi convidada a se apresentar no grupo, contando uma pequena história de sua relação com o bordado e postando fotos dos trabalhos que estavam fazendo, cenas do cotidiano, objetos da sua casa do seu quintal, de sua cidade, a família, as histórias, as memórias, os causos.

Esta dinâmica possibilitou descobertas de afinidades entre as participantes e ainda um mapeamento dos interesses. Temas recorrentes, técnicas utilizadas, tipos de pontos mais utilizados, preferências por materiais, tipos de linhas, uso de cores, além de estabelecer contatos afetivos percebidos nas trocas respeitadas de mensagens entre as participantes e na entrega de materiais nas postagens dado à liberdade sobre o que revelar e o que não revelar.

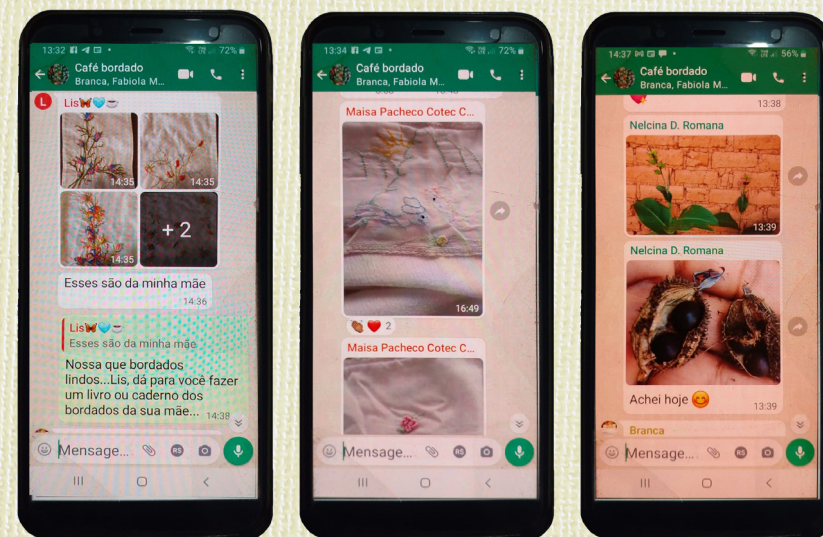
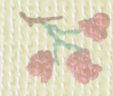
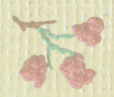
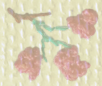


Imagem 91 - Registros de imagens de bordados e conversas pelos smartphones. Fonte: Elaboração própria, 2023.

Em seguida, e na medida em que o diálogo foi se estabelecendo, várias questões foram sendo colocadas. Avanços e dificuldades do fazer bordado, valorização deste saber em suas comunidades ou cidade, preocupação com o meio ambiente, o bordado de antes e bordados de hoje, repasse de saberes; questões sobre bordado enquanto um “fazer feminino”; os bordados de família; as memórias; o que bordar.

Reflexões, desafios, sonhos, anseios compartilhados, potencializados pela distância e pela nova forma de bordar que as in-



terações virtuais possibilitaram. Os pontos novos ensinados, desenhos, receitas de alimentos, problemas da vida diária. Mensagens de apoio uma as outras. Afetos

Pelas postagens e narrativas foi possível observar e refletir sobre os padrões de desenhos utilizados. Como os saberes foram repassados para as mulheres, frequentemente dentro da mesma família, onde as vezes havia uma certa disputa por estes cadernos de “riscos” e de pontos, carregados de histórias. Heranças guardadas e compartilhadas de mãe para filha, avó para neta, e assim por diante, por várias gerações. Saberes e fazeres transmitidos entre poucas e queridas, que refletem valores estéticos que são adaptados e reinterpretados ao longo do tempo, que podem representar uma forma de expressão viva e dinâmica que continua a evoluir e se adaptar. A relação com os desenhos guardados que passam pelo afeto a quem bordou ou desenhou. Os desenhos assim como os bordados guardados são lembranças tangíveis do passado e do legado deixado pelos ancestrais, lembrando às gerações futuras a importância de manter viva a herança cultural.

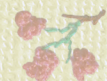
Pelos relatos, foi possível perceber que as bordadeiras ressignificaram suas práticas, mas mantem vivo um conjunto de elementos, vasto “repertório” comum a todas. Como motivos com tipologias das plantas da região, tipos de linhas preferidas, cores, e ainda gestualidade na execução dos pontos e na transmissão dos saberes. Muitos padrões e motivos são inspirados na nature-

za, incluindo flores, plantas, animais e paisagens. Ao retratar esses elementos naturais em seus bordados, as bordadeiras reafirmam valores de beleza estabelecidos pela comunidade em que estão inseridas, restabelecendo forte conexão com o meio ambiente, características das comunidades tradicionais.



Imagem 92 - Caderno de riscos de Maisa. Fonte: Maisa Pacheco, 2023.

Assim, uma foto, um símbolo de coração, uma curtida, os ciclos de chuva e sol, o dia bom, com sol a pino em Catalão, as chuvas em Cavalcante, o dia a dia de cada uma, foi traçando as linhas deste fazer coletivo que a cada parada e reflexão foi sendo bordado.





O compartilhamento pelo aplicativo, proporcionou uma aproximação imediata e uma rápida resposta e envolvimento. Gradativamente foram revelando as linhas para a ação artística colaborativa.

O dia a dia de cada uma foi ocupando espaço na nossa vida diária, entre os afazeres e as furtivas pausas para um cafezinho.

Em um segundo momento, apresentei alguns trabalhos de artistas e coletivos que utilizam o bordado, em seguida dialogamos sobre a ideia para um fazer artístico coletivo.

Por alguns dias seguimos buscando caminhos para um fazer/bordado, uma ação artística de autoria compartilhada. Refletimos sobre temáticas, formatos, o que fazer coletivamente, considerando a distância entre as participantes, o que e como fazer?

Uma primeira ideia chegou através da Lis, pensando sobre a questão dos animais de rua, sugeriu bordar roupinhas de pets, agasalhos e doar para instituições. Em seguida, pensando na distância e a partir da ideia do agasalho, Branca sugeriu bordar uma colcha de retalhos, assim cada uma bordaria partes e depois montaríamos a peça a ser doada.

Em meios as reflexões, as postagens seguiam. Os assuntos surgiam, novas peças bordadas eram compartilhadas. Flores que se abriam nos jardins, lembranças. Máisa lembrou das correspondências de antigamente, as cartas. Como as letras eram caprichosas, como as pessoas contavam histórias nas cartas, revelavam se-

gredos, confidências, o tratamento na escrita, como eram ansiosamente aguardadas. Lembrou das cartas que recebeu de seu noivo.

As recordações de Máisa, despertaram a atenção para as memórias, lembranças bordadas das famílias. Adelize postou no grupo fotos colhendo sementes do Cerrado e falou sobre seu trabalho como coletora de sementes. Posteriormente, Lis postou os bordados da mãe...Os guardanapos com pequenos Ipês bordados. E Branca, falou: [...] por isso é ambientalista, a mãe já era reflorestadora, como Adelize. Assim, foi surgindo a ideia das cartas bordadas.

Se você fosse bordar uma carta, o que bordaria? Para quem enviaria?

Um burburinho tomou conta do grupo...gradativamente, as questões abordadas anteriormente no grupo foram encontrando caminhos... as flores da calçada da Lis, as sementes crioulas de Branca, o trabalho como coletora e disseminadora de sementes de Adelize, as cartas de amor de Máisa...E se bordássemos envelopes de cartas para enviar sementes?

As histórias de cada uma, memórias, afetos construídos, segredos confiados, temores, anseios e desejos compartilhados, foram o solo fertilizado para a construção do fazer artístico compartilhado.

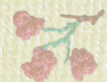




Imagem 93 - Registro dos guardanapos bordados da mãe da Lis.
Fonte: Postagem realizada pela bordadeira Lis, 2023.


Os pequenos ipês bordados nos guardanapos da mãe da Lis, trouxeram lembranças dos quintais, memórias bordadas em guardanapos que anunciavam cerrados reflorestados...memórias...



Imagem 94 - Registro do enxoval da filha da bordadeira Maisa.
Fonte: Postagem realizada por Maisa, 2023.



As primeiras fraldinhas
bordadas para a filha da Maisa,
afetos guardados,
votos de amores vividos.



Assim, os guardanapos bordados pela mãe da Lis em seu enxoval, as rosas do canteiro da rua e o gato que mora nas nuvens de Lis, o pequizeiro do quintal, e as sementes crioulas da Branca, o colete bordado de Fabíola, as fotos do trabalho como coletora de sementes do cerrado de Adelize, a gamela de madeira de Marta, as plantas medicinais de Romana, a saia bordada de Nelcina para seu TCC, as primeiras fraldinhas bordadas e o porta alianças para a filha de Maisa, a ciranda e a viagem para Uruaçu de Maria, as flores, o sol, a chuva, os afetos, as lembranças, foram surgindo ao toque de nova mensagem pelo celular, para ocupar espaço na rotina diária de cada uma das participantes.

Relicários guardados e compartilhados em meios aos movimentos, diários. Circularidades de um tempo simultâneo.

As cartas perfumadas que confidenciavam amores velados por letras caprichadas ansiosamente aguardadas, trouxe reflexões sobre as correspondências de antigamente e os meios de comunicação de hoje, pelas redes sociais, aproximam, e as vezes também podem distanciar. E as sementes do Cerrado de Adelize que viajam para longas distâncias carregando saberes genéticos, ocuparam o centro das reflexões.

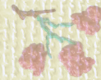
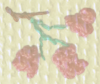
Aos poucos foram se construindo, um fazer artístico que passou pelo diálogo e redirecionamentos que a prática do trabalho em grupo proporciona.



Imagem 95 - Registro de carta da bordadeira Maisa.
Fonte: Postagem realizada por Maisa, 2023.

Neste diálogo sobre comunicação de antes e de sementes aladas de hoje, a presença do corpo que carrega saberes grafados, que “[...] institui e instaura a própria performance” (Martins 2021) ganhou intensidade, ativando as reflexões sobre o repasse dos saberes tradicionais do bordado ancorando assim, a necessidade de compartilhar o saber / fazer bordado.

E a ideia de bordar cartas e semear bordados foi se construindo como proposta de ação artística. E com esta proposta, um enorme desejo de estar juntas, presencialmente ganhou força em mim, e novamente me desloquei fazendo o caminho de volta ao quilombo e posteriormente até Catalão.



4.3 Porque precisava novamente respirar o horizonte encontros com as bordadeiras no quilombo e em Catalão.

Em dezembro de 2023, após 3 anos distante, retornei ao quilombo. Voltar a chapada. entrar na amplitude do céu aberto foi essencial para mim.

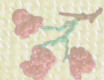
Respirar as águas verdes, andar pelas trilhas, prescrutar o silêncio, os passarinhos o vento nas ramagens. Reencontros...

Pisar o solo, sagrado, ser acolhida pelos anciões(as) os “troncos velhos” das comunidades, rever as crianças - “passarinhos”, é reestabelecer conexões importantes. Descobri que eu

precisava enxergar a abóbada, a linha do horizonte a delimitar céu e terra. A imensidão do céu a perder de vista do Cerrado.

Reencontrar as pessoas das comunidades, as histórias antigas e as novidades foi uma experiência singular de retorno, reencontros, diálogos, partilhas e muito afeto. Reencontrar as mestras bordadeiras Romana, Nelcina, Adelize e Marta foi reatar conversas e conexões há muitos anos iniciadas. Assim, gradativamente iniciamos este campo, redescobrimo maneiras outras de aproximação.

Ao lado de Romana, Nelcina, Marta e Adelize, pensamos sobre a necessidade de estar juntas, ainda que distantes. E experienciamos momentos muito especiais, sorrisos, sonhos e afetos.





Cheguei no final da tarde, depois de 8 horas de viagem, e logo a noitinha fui até a casa de Romana que já nos aguardava. Conversamos bastante, falamos dos projetos, da lida diária, dos sonhos.

Ela contou sobre perdas familiares, dividimos alegrias e também tristezas.

Ainda nesta mesma noite, visitamos Dona Luzia raizeira do Vão de Almas. Conversamos muito. A alegria de Dona Luzia contaminou. Falou de sua felicidade em ser raizeira, de ter participado do projeto Girau de Saberes. Como ela é grata e feliz, e como é reconhecida pelo trabalho que realiza.

[...] quando entrei para o projeto, muitos falaram que eu não ia ser ninguém. Que era perigosos eu ofender pessoas dando remédio errado, e agora? Olha eu aqui. Fiz foi muita gente nascer. Muitas mulheres me procuram e eu cuido delas. Por isto sou agradecida por ter participado do projeto, daquelas aulas de ter aprendido sobre melhorar e preparar os remédios. (Dona Luzia, em conversa realizada em dezembro de 2023).

No dia seguinte subimos até a comunidade do Engenho 2 para rever amigos, e encontrar Nelcina.

Romana nos acompanhou por todo tempo, no trajeto de 40 minutos até o Engenho 2, foram momentos de muitas trocas e alegrias que nem vimos o tempo passar. Falamos sobre como ela



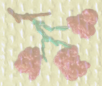
se sentia em relação ao desejo que havia de repassar os saberes para os mais jovens, que foi como começamos a trabalhar juntas.

Assim, seguimos, na proza até o Engenho, entre paradas no Mirante da Nova Aurora, fotos e muitas recordações e reflexões.



Imagem 96 - Nelcina, Maria Tereza, Dona Getúlia e Dona Romana.
Fonte: Sérgio Soares, 2023.

Na comunidade do Engenho 2, encontramos com Nelcina no Barracão ao lado da casa de Getúlia, conversamos um pouco, e depois visitamos os amigos. Dona Getúlia uma grande matriarca da comunidade do Engenho 2, Sr. Sirilo liderança local, Sr. Zé Pretinho, José dos Santos Rosa, raizeiro da comunidade do Engenho 2.



Foram reencontros saudosos que acalentou nossos corações. Essencial seguir trilhando.

Sr. Zé, nos recebeu em sua casa, falou sobre sua saúde, um corpo que dá sinais de aquebramentos, a filha que hoje segue seus passos e já trabalha com os remédios e os benzimentos.

Contou sobre os anos que se passaram, sobre os filhos, a lida com o gado, as criações, as pelejas diárias, as alegrias, as Giras na Folia, os Festejos. Reforçou sua preocupação em repassar os saberes para que outros saibam como cuidar da criação, do gado e das pessoas.

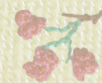
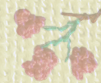
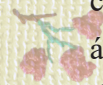
Sr. Zé, segue explicando que percebe que agora nas comunidades os jovens estão demonstrando maior interesse pelas tradições e pelos conhecimentos das plantas medicinais da região, mas fala sobre uma certa desconfiança por este interesse...

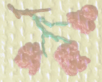
[...] eu ainda fico meio desconfiado desta coisa de todos aqui fazer remédios, queria ver este interesse pela lida com o gado que ainda é fraca aqui, se não for eu e meus meninos outros não fazem. Outro dia tinha uma vaca parindo, o bezerro muito grande, ela sofrendo e precisava ajudar, vieram aqui para eu ir lá ajudar. E cadê outro? E minhas forças já não são as mesmas. Eu falo para meus meninos, olha vocês precisam aprender. Um deles aqui, ali sabe, mas na benzeção só uma menina minha que interessou (Sr. Zé Pretinho em conversa realizada em dezembro de 2023 no Engenho 2)

Este repassar de saberes, que Sr. Zé Pretinho se refere, passa por uma compreensão ampliada de compartilhamento que podemos observar nas comunidades tradicionais, e que vem ao encontro do que Nêgo Bispo diz sobre as relações “orgânicas” que são estabelecidas nestas comunidades. “[...] os orgânicos querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos. Para os diversais, não se trata de desenvolver, mas de envolver (Bispo, 2023, p. 16).

O compartilhar nas comunidades tradicionais é algo inerte aos seres vivos, “os orgânicos, diversais”. Compartilhar é ser e envolver. Se fazer presente, presentificar, se sentir envolvido como parte do fluxo, dos ciclos da natureza. Assim como uma árvore compartilha os frutos que alimentam diversos seres e ainda compartilha suas sombras, assim como os saberes que leva o socorro ao bezerro que vai nascer, é parte de deixar se envolver, seguir os fluxos e ciclos cósmicos.

Os encontros realizados no quilombo com as bordadeiras, os saberes dos mais antigos foram muito importantes ressoando profundamente em mim e fundamentais para a continuidade desta pesquisa. Um diapasão que afinou questões que eu precisava compreender para seguir com a pesquisa.





Vivenciar o cerrado, o quilombo, as pessoas e os saberes foram momentos de fechamentos e início de novos ciclos, onde vivenciei uma experiência imersiva significativa.

Posteriormente, ainda em dezembro de 2023 estive em Catalão, a viagem foi de muita emoção e trouxe novos ares e renovação.



Imagem 97 - Estrada para Catalão - Fonte: Elaboração própria, 2023.

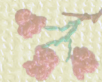
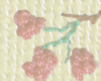
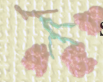
A estrada para Catalão é azul recortada pelos vários tons de verde da vegetação que margeia os dois lados da pista, que nesta época do ano é salpicada por pontos marfins, brancos e rosas das pequenas flores. Bordaduras de encantamentos que perfumam levemente o ar ainda que esta exuberante vegetação oculte um cerrado devastado por grandes áreas plantadas de milho e soja.

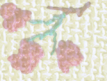
Nesta ida encontrei Maisa que me aguardava na rodoviária, e me acolheu e me hospedou em sua casa.

Cheguei, a noite fui para casa de Maisa, conversamos por várias horas, conheci seus dois filhos Nicolás e Gabriel, que ela chama de “os gêmeos”, seu esposo Marcos, ela me mostrou seus bordados, depois saímos para uma volta pela cidade, contou sobre várias histórias da cidade, os causos, as pessoas.

No dia seguinte, pela manhã mostrou seus bordados, os cadernos de riscos, sua relação com o bordado e com a arte em geral, seus estudos, a casa dela respira sua produção. As telas que pintou nas paredes, as muitas sacolas, caixas de linhas, tecidos e bordados. Lindezas construídas em uma vida dedicada ao bordado. Passamos quase uma manhã inteira conversando e vendo seus trabalhos.

Buscando experienciar um pouco da vida destas mulheres, visitei cada uma em sua casa. Foram encontros regados com chazinhos, café, muitas histórias e muito afeto.





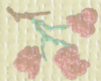
Visitamos a casa de Maria, mãe da Maisa que nos recebeu com muito carinho. A casa é recortada por um lindo jardim cheio de plantas medicinais, em meio as lindas roseiras, hibisco dobrado e couve manteiga. Em seu jardim, ela tem tansagem, hortelã, alfavaquinha, erva de Santa Maria, uma farmacinha que ela cuida com muito carinho. Na entrada da sala, um aparador repleto de fotografias dos netos, netas e familiares, e logo na entrada a máquina de costura de pedal, e sobre as poltronas, caixas de linhas, tecidos e muitos bordados. O encontro com Dona Maria foi de muitas descobertas e afinidades, ela preparou um delicioso chá, mostrou seus bordados conversamos sobre bordado.

Visitamos a casa da Branca, onde ela nos recebeu e mostrou seu enorme e arborizado quintal. Fiquei encantada com o pé de pequi quase em frente da casa, e ao lado um pé de limão florido. Conversamos sobre sementes, bordados e também sobre a vontade dela em conhecer as bordadeiras das comunidades Kalunga. Branca revelou seus guardados, livros raros, sementes crioulas que pretende plantar em seu quintal.

No período da tarde realizamos um encontro no Café de uma das bordadeiras, a Lis, onde vivenciamos uma agradável tarde de muitas prosas, planos, café e alegria e uma presença super especial, Dona Darcy, mãe da Lis. E quando bordadeiras se encontram, elas bordam. Assim, bordamos juntas por longas horas.



Imagem 98 - Encontro com bordadeiras de Catalão. Fonte: Elaboração própria, 2024.





A partir destes dois momentos vividos, os encontros virtuais inicialmente proposto como espaço de compartilhamentos e reconhecimento de laços e afinidades, posteriormente os encontros presenciais, onde estes laços de afetividade e envolvimento se fortaleceram, reafirmamos a intenção de construir uma ação artística para abraçar as questões sobre o repasse de saberes tradicionais enquanto ato de resistência, buscando assim, refletir sobre memórias, meio ambiente, origens dos saberes de bordado, diferenças entre o bordado de hoje e de ontem, e ainda como esse saber chegou até cada uma, aliado a preocupação pelo repasse dos mesmos.

Pensando ainda, sobre as histórias de afetos construídas pelo bordado, as roupas bordadas pelas mães, as memórias, mínimos bordados, riscos guardados, os segredos velados e revelados pela oralidade e posteriormente na escrita, aquilo que não se diz pessoalmente. A ritualística da escrita, da postagem das cartas. Refletindo ainda sobre as formas de comunicação que as redes sociais possibilitam e às vezes delimitam por ser imediatistas. Sobre os ciclos da vida, a necessidade de preservar a natureza.

E ainda, a ressonância causadas pelas viagens e os re-encontros, onde compartilhamos sementes, contamos histórias, desenhamos, bordamos, preparamos alimentos, contamos causos das famílias, filhos, netos, saberes, falamos das nossas vidas. Lembramos situações, rimos das experiências anteriores, supera-

das. Visitamos pessoas, lugares, encontramos pedras, rios, bichos, contamos causos, lendas urbanas, descobrimos aproximações e distanciamentos entre os lugares, Catalão e Cavalcante; O Morro Encantado de Cavalcante, e o Morro das três cruzeiras de Catalão... quantas histórias, quantas vidas vividas ali. A ponte, o rio que ambas as cidades possuem, quantas afinidades e quantas diferenças...

Momentos vividos que foram significativos para reafirmar a proposta e a ação artística,

Assim, intensificamos as reflexões sobre o repasse dos saberes tradicionais enquanto atos de resistência a uma matriz colonial. E a vontade de bordar e compartilhar saberes através de cartas, cada vez mais fortaleceu uma ideia, que há muito tempo antes já vinha sendo gestada, para uma ação artística.





Quinta Trilha: como ervas que rebrotam...



*[...] Então, se é possível
que as águas doces que estão
no Brasil cheguem à África
pelo céu, também pelo céu
a sabedoria do nosso povo
pode chegar até nós no Brasil’’
(Santos, 2018, p. 7).*

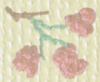
5 Quinta Trilha: como ervas que rebrotam.



Imagem 100 - Detalhe de uma carta bordada. Fonte: Elaboração própria, 2024.

5.1 Cartas Bordadas.

A ideia inicial era bordar os envelopes das cartas, colocar sementes dentro e entregar para outras mulheres com nomes de flores. Depois foi pensando em enviar as cartas pelo correio para outras mulheres convidando para participarem da ação artística. Cada participante deveria, ao receber a carta, bordar outra, colocar sementes do cerrado e enviar para uma outra pessoa. Em dia e horário previamente combinado, cada participante deveria registrar o plantio de suas sementes a ser realizado em diferentes locais e enviar as imagens..



E assim fizemos, ou quase assim...



Bordamos as cartas, não apenas para mulheres com nomes de flores, mas enviamos ou entregamos para muitas outras mulheres. E se no início o combinado era em dia e horário marcado cada uma plantar suas sementes fotografar e compartilhar as fotos, a vontade de reunir e estar juntas foi maior.

Fizemos as duas coisas.



Imagem 101 - Selo de uma carta bordada. Fonte: Elaboração própria, 2024.

Inicialmente no grupo virtual, Lis postou os envelopes que fez e as sementes que escolheu para enviar e falou: “[...] este passarinho está levando sementes de graviola” (Lis, postado em 29 de julho de 2023 pelo WhatsApp).



Imagem 102 - Carta bordada de Lis. Fonte: Lissian, 2024.

No grupo virtual, os diálogos se intensificaram euforicamente. Escolhemos formatos das cartas, saquinhos ou envelopes. Pensamos sobre o que bordar, quais cores, que pontos utilizar. Maisa postou uma série de impressos com flores sobre tecido, como técnica para aquarelamento para depois bordar, pensando nas temáticas das plantas do cerrado e nas questões que mais sensibilizou o grupo, o repasse de saberes tradicionais, e a questão do impacto ambiental.

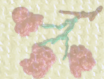
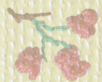




Imagem 103 - Cartas Bordadas pelas mulheres do grupo Café Bordado.
 Fonte: Elaboração própria, 2024.



Assim cada uma criou seus motivos, escolheu sementes e compartilhou no grupo. Em seguida, cada uma à medida que bordava, postava seus trabalhos no grupo. Posteriormente enviamos para outras pessoas.

Bordei nove cartinhas, optei pelas plantas medicinais do cerrado, e entreguei uma para cada bordadeira. Depois bordei outras para algumas amigas. Algumas artistas ao saberem da ação artística, pediram para participar. E assim bordei várias cartinhas...

Neste período vivenciei um processo duplo de construção bastante intenso, alternando a escrita do texto, os momentos de estar no grupo e momentos de estar sozinha bordando as cartas. Bordei mais de 30 cartas e entreguei para diversas artistas.

Bordar as cartas foi um respiro na escrita, de entrega em um processo reflexivo que possibilitou o afloramento de um possível trabalho artístico escrito que chamei 'Diálogos bordados', pequenas frases, ideias que à medida que bordava surgiam, registrados no caderno de campo, que trago para o texto, ao apresentar as bordadeiras.

À medida que as participantes receberam as cartas bordadas, algumas artistas manifestaram desejo em participar, mas não sabiam bordar. Dos diálogos com as bordadeiras, e com as artistas que responderam ao chamado inicial, a ideia de um encontro presencial reunindo todas as mestras bordadeiras ganhou forma e força. Assim as

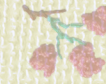
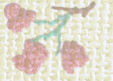
cartas bordadas deram início para uma ação coletiva chamada Semeando bordados – encontro de bordadeiras, artistas e estudantes.

Preparar o encontro Semeando Bordados, por si foi uma festa, e como toda festa passou por etapas de ebulição, euforia e quietude. Fluxos orgânicos como existente na natureza, de expansão e de silêncio. Etapas de um ritual, que iniciou nos diálogos pelo grupo virtual, seguiu nos encontros presenciais, com as bordadeiras no quilombo, depois com as bordadeiras de Catalão. Momentos de grandes deslocamentos, andanças, carregados de afetos, abraços e afagos, que recarregaram de energias. Retornando para o silêncio do pulsar do coração, da quietude da casa, para os bordados e escrita solitária, para novamente expandir no diálogo com as artistas de Goiânia.

Assim, bordar cartas colocar sementes dentro, distribuí-las para outras mulheres, fez de um simples gesto uma ação artística que carrega em si os saberes/fazeres ancestrais do bordado tradicional em todas suas múltiplas dimensões. Ato ritualístico carregado de sentidos.

Somos “compartilhantes”, mulheres que bordam, compartilham, semeiam saberes do bordado. Assim no dia 8 de Março de 2024, nos braços da Gameleira realizamos o encontro de artistas e mulheres bordadeiras do grupo virtual Café Bordado - Semeando Bordados.





5.2 Semeando bordados.

5.2.1 O lugar

Semeando Bordados aconteceu no dia 8 de março de 2024. O local escolhido para a ação foi embaixo do centenário pé de Gameleira no pátio externo do Centro Cultural UFG, localizado no Setor Universitário na Cidade de Goiânia. A perspectiva do acolhimento que as sombras dos galhos dessa árvore mãe, numa tarde quente de céu nublado de verão no Cerrado oferece, pareceu de um grande simbolismo.

A escolha do local aconteceu pela árvore, pelo apoio que nos foi oferecido pela equipe deste Centro Cultural UFG, assim como sua localização que facilitou o acesso das participantes, mas sobretudo por ser um espaço cultural público de reconhecido mérito para a produção artística e o significado em ocupar estes espaços no enfrentamento aos preconceitos em relação aos saberes tradicionais poderia significar.

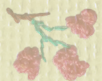


Imagem 104 - Gameleira. Fonte: Elaboração própria, 2024.

5.2.2 A preparação do espaço.

Três mesas foram dispostas. A primeira adornada com margaridão colhidas no quintal, jarras de água, chá e café, foi preparada para os momentos de confraternização que o alimentar proporciona.



Imagem 105 - Detalhe da primeira mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.



Imagem 106 - Detalhe da segunda mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.

Em uma segunda mesa,
dispomos as sementes para o plantio.



Imagem 107 - Detalhe da terceira mesa. Fonte: Elaboração própria, 2024.

... e em outra mesa, acondicionou as linhas, agulhas, e tecidos previamente cortados para realimentar cada participante durante seu trabalho, e um pequeno manual de pontos de bordados foi deixado para cada participante utilizar.

5.2.3 Compartilhantes de perto...



Imagem 108 - Participantes à sombra da Gameleira. Fonte: Elaboração própria, 2024.



Imagem 109 - Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Artistas, Bordadeiras e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.



Imagem 110 - Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Artistas, Bordadeiras e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.

5.2.4 Compartilhantes de longe.



Imagem 111 - Semeando Bordados - Diálogo virtual no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Sérgio Soares, 2024.



Imagem 112 - Semeando Bordados - Interação virtual de mulheres dos municípios de Olhos d'Água, Catalão, Cavalcante, Cidade de Goiás e Goiânia no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Evelin Parreira, 2024.

5.2.5 Os bordados

“No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como poiesis do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos plenos” (Leda Martins, 2021).



Imagem 113 - Mãos de mulheres bordando no Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Lucas Miranda, Patrícia Neves e Evelin Parreira, 2024.



Imagem 114 - Bordados produzidos pelas artistas: Cristiane Alves; Célia Gondo, Val e Solange Amarila para o Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Elaboração própria, 2024.



Imagem 115 - Bordados produzidos pelas artistas: Rosa Kambeba, Rossana Jardim, Leda Guimarães, Luciene Lacerda e Ligia Montagne para o Semeando Bordados - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes. Fonte: Elaboração própria, 2024.

5.2.6 Sementeiras - o plantio



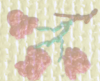
Imagem 116 - Plantio de sementes - Encontro de Mulheres Bordadeiras, Artistas e Estudantes.
Fonte: Patrícia Neves, 2024.



Imagem 117 - Sementes colhidas para plantio de Romana. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2024.



5.2.7 O Encontro.



A ação artística ‘Semeando Bordados’, reuniu presencialmente 60 mulheres, bordadeiras, e não bordadeiras, artistas, estudantes de artes e virtualmente as mestras bordadeiras, estudantes de bordado, bordadeiras de outras cidades e participantes.

A proposta foi pensada a partir das inquietações das mestras bordadeiras sobre a continuidade e repasse dos saberes do bordado, buscamos proporcionar um momento para as mulheres se encontrar e compartilhar saberes. Dentro da perspectiva da continuidade da ideia inicial do Café Bordado sobre as cartas bordadas.

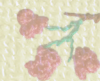
Movimento que cresceu, saiu de Cavalcante, Catalão e veio para Goiânia. E aqui despertou o interesse de muitas mulheres, amigas, artistas, estudantes. O encontro aconteceu de maneira presencial e virtual, uma vez que não foi possível realizar o deslocamento das bordadeiras de Cavalcante e de Catalão, que ainda assim participaram efetivamente por vídeo conferência.

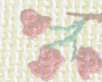
Vieram mulheres que nunca haviam bordados, e outras que muitos bordados já viveram, crianças, artistas de reconhecido mérito, jovens estudantes de artes, docentes, donas de casa, mulheres de diferentes origens, idades. E para surpresa e alegria um homem que veio para bordar. Todas com enorme vontade de vivenciar esta experiência. Rapidamente as mesas e cadeiras foram sendo ocupadas, os olhos brilhantes para iniciar os bordados.

O encontro foi estruturado ritualisticamente em três momentos distintos, cada um representando uma etapa fundamental no processo de compartilhamento.

O primeiro momento, foi pensado para vivenciar a técnicas do bordado, onde quem já demonstrava certo saber, ensinava. Foi um momento de partilhar conhecimentos de valorização dos saberes individuais de cada participante. No início do encontro, fizemos a apresentação das bordadeiras de outros municípios goianos que estavam participando, incluindo Catalão, Cavalcante, Olhos d’Água e Cidade de Goiás. Embora a participação delas tenha sido virtual, estabeleceu-se interessantes aproximações. Essa conexão entre as bordadeiras dos diferentes municípios e as artistas foi viabilizada através do uso da plataforma Google Meet, que possibilitou a transmissão e a realização das atividades mediadas pelas participantes.

Compartilhar saberes do bordado, gerou momentos especiais de envolvimento, de rever amigas antigas e de fazer novas amizades, de diálogos, cuidados com as outras, abraços, afagos e aconchegos que mesmo algumas que ali estavam sem conhecer ninguém visivelmente se reconheceram. As mulheres quando se encontram, enquanto conversam, trabalham, contam histórias, falam de si. Constroem narrativas que vão bem além da oralidade, gestos, expressões, que se repetem por inúmeras gerações, heranças de experiência de repasse de saberes que as comunidades tra-

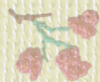
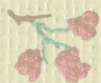




dicionais permitem chegar as novas gerações. O que foi possível observar nos gestos e aproximações realizadas pelos corpos das bordadeiras que hora se inclinavam em auxílio a outra, ou pela experiência de ver as linhas ganhando formas no outro bordado, entrelaçamentos de mãos, movimentos de agulhas, linhas, olhares, diálogos que a oralidade e o corpo proporcionam.

A proposta era não direcionar, deixar tudo mais livre, apenas reunir e bordar. Sem que nada fosse muito conduzido, apenas um pequeno encaminhamento sobre a dinâmica, que caminhou dentro da ideia de estar juntas, onde aquelas que conheciam um pouquinho mais sobre bordado compartilhasse seus saberes com as que nunca haviam bordado. Um momento para o contato mais direto, mais próximo com o saber/fazer bordado, para pensar o bordado como espaço para criações autorais e ao mesmo tempo ancorados no fazer coletivo da experiência vivenciada de apoio umas às outras, embora cada participante tenha seu “lugar” de criação a ação artística, foi pensada a partir da reunião destas individualidades, unidas pelo compartilhamento.

O segundo momento foi pensado como uma breve pausa, intervalo, buscando valorizar a dimensão afetiva do estar juntas no bordado. Durante o intervalo, um lanche foi servido, as participantes compartilharam momentos de confraternização, onde puderam trocar histórias, experiências e sabores.



Posteriormente, no terceiro momento, iniciamos o plantio das sementes. Mas o que tem haver as sementes com o bordado? O plantio das sementes aqui proposto, passa pelo que a semente carrega em si. A continuidade da planta, da vida.

Pensando no plantio como uma pedagogia de ensinanças ancoradas em cosmogonias oriundas das comunidades tradicionais focalizadas na oralidade, na corporalidade, e no afeto, trazidas pelas presenças das mestras do bordado enquanto saber tradicional de luta e resistência destas comunidades pela manutenção de suas culturas. Mas que saber é este que situa os fazeres da mulher com a natureza e seus ciclos? Que lugar é este que a maior herança são os saberes sobre a terra, os seres, as plantas e seus processos, que carregam e revelam na palavra falada? Saber que traz para a mestra um lugar diferenciado no grupo que pertence. De onde vem esta herança? O respeito que a comunidade tem com seus saberes teria suas origens na antiga tradição africana dos Mestres de Ofícios?

Quando falamos de tradição em relação a história africana referimo-nos a tradição oral e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoia na esperança de conhecimentos e de toda espécie pacientemente transmitido de boca ouvido de mestre e discípulo ao longo dos séculos essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários de quem se pode dizer são a memória viva da África. (Hampaté Bâ, p. 167)



Imagem 118 - Sementes colhidas para plantio de Nelcina. Fonte: Nelcina dos Santos Rosa, 2024.

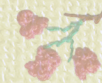
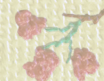
Memória viva que ainda hoje trafega nas multiplicidades e manifestações das mulheres do cerrado e que presenciamos a cada instante em nossas famílias, em nossas casas em atos vivos que resistem num simples forrinho bordado cobrindo pão.

Assim, plantamos sementes e levamos para casa, simbolizando o cuidado e o cultivo desses conhecimentos, que devem ser regados e nutridos ao longo do tempo.

Semeando Bordados, como ato artístico apresenta os saberes tradicionais como atos de ressitência decolonial, possibilitou momentos de compartilhamentos, de rever pessoas que há muito não se encontravam, de estar juntas para bordar.

O estar juntas para bordar, ressalta a importância de preservar e valorizar os saberes tradições ancestrais, mesmo em meio às transformações da sociedade contemporânea. Mais do que aprender a bordar, as participantes vivenciaram momentos singulares de conexão com suas raízes. De compartilhar saberes entre mulheres .

Acalentando o desejo que as sementes aladas, ganhem ventos que as levem para lugares distantes...solos férteis ...



5.2.8 Dedo de prosa + Café Bordado



Imagem 119 - Bordado de Romana. Fonte: Romana dos Santos Rosa, 2024.

O Dedo de prosa + Café Bordado foi uma paradinha para uma prosa, um cafezinho. Fechamento de ciclo.

Um momento em que nos reunimos para eu apresentar a escrita do texto e mais uma vez escutar as bordadeiras, que aconteceu no dia 24 de Junho, dia de São João. Participaram, Maísa, Nelcina, Branca, Lis, Maria e Iraildes representando Romana.

Organizei uma breve apresentação do texto e posteriormente cada participante falou sobre sua participação no projeto.

Maísa comentou sobre as lembranças dos momentos do grupo e a emoção em assistir à apresentação: “Do lado de cá, só emoção.” Depois ela destacou a importância desses encontros, como os processos colaborativos, que fortalecem laços afetivos e espaços para apoio mútuo. Maísa falou: “Gostei demais, queria conversar; bordar; aprendi muito com todas, as falas sobre tingimento de fios que Nelcina e Branca abordaram... foi especial. Quero experimentar”.

Nelcina, relatou como se sentiu valorizada ao ouvir as relações estabelecidas entre os autores e seu trabalho, disse: “Eu me senti uma rainha; nem eu conseguiria falar assim de mim. Maravilhoso.” O “sentir uma rainha”, que o depoimento de Nelcina traz, reforça a importância que sentiu ao ver legitimado o bordado, tanto no contexto acadêmico, quanto seu valor estético. Complementou ainda sobre a importância do grupo durante o período pós-pandemia “[...] Foi maravilhoso participar. No momento pós pandemia foi muito bom porque aproximou as pessoas. Bordar e postar no grupo, ser elogiada, ser incentivada, por pessoas diferentes, professores foi ótimo”.

Branca ao comentar que: “[...] mesmo à distância, participar do grupo foi maravilhoso e permitiu fazer o que mais gosto, estar com pessoas e bordar”. Trouxe a ligação do bordado como

um “fazer especial”, profundamente enraizado na identidade e na vivência individual. Destacando o compartilhar de saberes e a importância da comunidade e do apoio mútuo que o grupo de bordadeiras proporcionou, disse: “[...] não sou mestra, aprender me faz feliz... qualquer coisa que aprenda me faz feliz. Sobre as cartas bordadas ela relatou; [...] A carta com o envelope bordado, estão em cima de uma mesinha e cada vez que os vejo eles apertam o botão de muitas outras boas lembrança e sobre as sementes, algumas não nasceram, as de milho deu um excelente curau”.

Maria expressou sua gratidão em participar da pesquisa, destacando o quanto apreciou a experiência. Sentir gratidão, traz a dimensão de como sentiu motivada, em participar da pesquisa acadêmica, o que foi uma experiência enriquecedora. Maria comentou: “[...] Foi tudo muito bom, muito bonito, maravilhoso. Eu agradeço por ter participado, aprendi muito. Motivou a fazer outras coisas”.

Iraildes, comentou como foi importante para Romana participar, que repassou o convite para ela transmitir as informações quando estivesse na roça. Inicialmente ela pensou somente em ajudar Romana, sua mãe, com quem aprendeu a bordar, mas depois começou a bordar e adorou participar. E hoje, sua filha Ariele de 5 anos, também já está bordando. “[...] por aqui estou ensinando. Muitas pessoas falam, não dou conta, depois que começam, percebem que aprenderam”.

Lis, comentou que sentiu feliz em participar, “[...] foi importante para mim. Um trabalho maravilhoso”.

Os depoimentos das bordadeiras, nos leva a refletir como a prática do bordado pode revelar espaços para o fortalecimento de afetividades, lugar para reafirmar identidades e compartilhamentos, dos cuidados umas com as outras, de construção de redes de apoio e suportes comunitários para as mulheres. De valorização do saber/fazer bordado enquanto ato artístico. Participar do grupo e da pesquisa foi para elas uma experiência singular. que proporcionou encontros, afetos e novos saberes, um espaço de criação e libertação pela arte, de um saber tradicional prazeroso, simbólico. Ato de resistir. Re-existir.

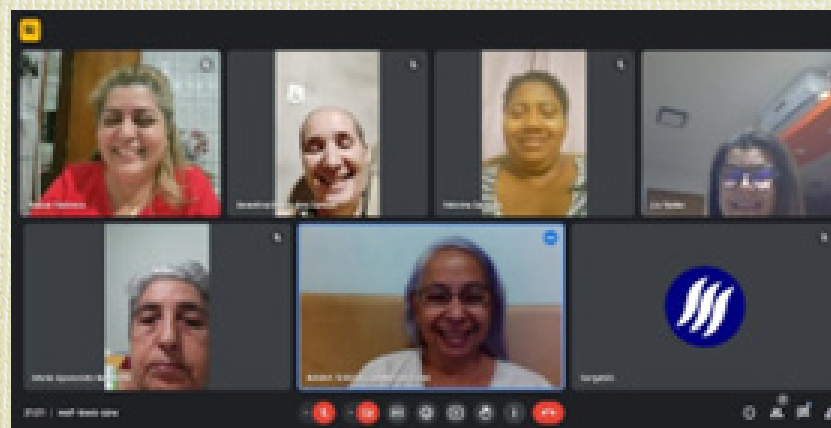
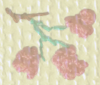


Imagem 120 - Encontro virtual Dedo de prosa + Café Bordado.
Fonte: Elaboração própria, 2024.



Considerações - Mirante Nova Aurora.



241

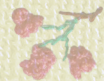
Imagem 121 - Mirante Nova Aurora, Cavalcante-GO. Fonte: Elaboração própria, 2023.

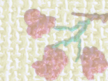
O Mirante Nova Aurora é um ponto de observação situado na estrada que leva para a comunidade quilombola do Engenho 2, parada quase obrigatória para contemplar a paisagem e onde é possível avistar a cidade de Cavalcante, que fica para trás ao mesmo tempo que permite mergulhar na imensidão verde do céu que se tem pela frente.

Acredito que este momento, representa uma pausa no trajeto para contemplar os caminhos já percorridos. O olhar para trás para seguir em frente e ao mesmo tempo redimensionar possibi-

lidades futuras. Os possíveis caminhos ou trilhas traçadas para a construção de uma poética compartilhada a partir da interlocução com o saber/fazer das mestras bordadeiras encontra um fechamento de ciclo nesta tese.

Pausa no encontro das origens deste saber - bordado e das práticas artísticas colaborativas enquanto “outros saberes” em mim, enquanto saberes velados que trafegaram pela oralidade no núcleo familiar e que posteriormente foi se desvelando nas interações com outros artistas, nos projetos e atividades docentes.





Emerge como potência e reverbera ao encontrar outros saberes dos mestres e mestras raizeiros e raizeiras, durante o mestrado. Posteriormente este Saber/ fazer bordado é ampliado a partir das reflexões conceituais propostas pelos autores pesquisados enraizando as bases para interações e processo de construção de uma poética compartilhada em interlocução com as mestras bordadeiras e as orientadoras.

Nesta parada reflexiva, que não sei se seria uma conclusão, porque acredito que o processo artístico segue, ainda que a trilha imersiva chamada tese esteja aqui em seu fechar de ciclo.

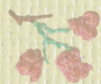
Considero que a trilha vivida, possibilitou para além de refletir sobre os saberes tradicionais do bordado enquanto atos de resistência decolonial, relatar aspectos de uma experiência autobiográfica vivenciada enquanto artista, em busca da construção de uma poética compartilhada em interlocução com um grupo de mulheres bordadeiras moradoras do cerrado Goiano. Experiência que passou pela estreita faixa do deixar ir uma autoria individual, para um pensar e fazer arte na coletividade. Objetivando investigar os possíveis trânsitos e confluências que podem ser experienciados no processo de construção de uma poética compartilhada a partir dos saberes tradicionais do bordado.

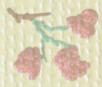
Pensando sobre a “circularidade da vida” (Santos, 2023), o “tempo espiralar” (Martins, 2021) que traz o aqui e agora co-

nectado ao antes e ao depois, e por acreditar que o fazer artístico esteja imbricado na vida e nos contextos diários, do estar e sermos “compartilhantes” (Santos), apresentei momentos trilhados anteriores ao desenvolvimento da pesquisa atual, por acreditar na conexão profunda entre estes momentos com o fazer compartilhado e a escrita deste texto, os lugares vividos, os estudos dentro e fora dos ambientes escolares, os trabalhos realizados, o convívio com pessoas, os processos imersivos no quilombo antes e durante o mestrado, reminiscências, ancestralidades em mim que se fizeram presentes, aprendizados que não somente somaram mas são partes deste estudo e da produção artística atual.

Acredito que as experiências vividas, indicam que os trânsitos e confluências observados no processo de construção de uma poética compartilhada proporcionaram um campo/espaço/tempo para a inovação e colaboração, fortalecendo identidades individuais e coletivas das bordadeiras, assim como amplificaram em mim, o desejo de seguir, pensando e acreditando no “re-encantamento do mundo” pela arte. Os saberes tradicionais do bordado mostraram-se potências como espaço de compartilhamentos de conhecimentos entre as participantes, ampliando o alcance e a relevância cultural desse saber.

As performances de transmissão destes saberes são lugares de resistência, de experiências vividas. De lutas e ideologias.





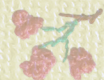
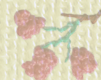
Saberes de uma arte que significa, como fala Catherine Walsh (2013, p. 28), “atos de resistência, de ‘insurgência’ de uma pedagogia em ser e fazer humanos em sua luta contra uma matriz colonial”, em um padrão de racionalização desumana. Durante a pesquisa e o convívio com as bordadeiras, aprendi, fiz amigas, me indignei, e me reconheci na afirmativa de Stuart Hall (1992, p. 17): “querer mobilizar tudo que podemos encontrar em termos de recursos intelectuais para entender o que continuamos fazendo nas vidas que vivemos e nas sociedades em que vivemos profundamente anti-humanas”.

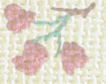
O saber/fazer bordado revelado em “ato incorporado” como performances das mestras bordadeiras é um conhecimento que emerge da memória de seus corpos que trazem, ancestralmente. Saberes que vivenciaram inúmeros atravessamentos culturais, que criaram um emaranhado de conexões e realizaram aquilo que o professor Zeca Ligiéro (2011) fala sobre a “restauração do corpo primitivo”, dos saberes ancestrais, suas histórias e memórias que estão guardados, que vieram em seus corpos. A restauração do corpo primitivo é a restauração dos ‘saberes tradicionais’, que ressignifica o espaço das mestras. Resignificar o espaço das mestras e mestres, é também encontrar o espaço dos saberes em nós, enquanto pessoas de múltiplas origens.

Investigar as performances de transmissão dos saberes tradicionais do bordado foi experimentar espaço de práticas que subvertem a ordem vigente, repensar valores e estruturas de poder que tanto nos distanciam de ser quem somos enquanto humanidade. Transitei em um contexto de fronteiras, de um saber, ou de uma “pedagogia” que se encontra “entre” lugares, zona de ambiguidades e de múltiplos atravessamentos e encruzilhadas.

Percebi como as bordadeiras vivenciaram e ainda vivenciam experiências dramáticas de luta por reafirmar sua identidade e para sobrevivência deste saber. Não podemos deixar de mencionar as condições históricas de exploração, das mulheres a imposição e associação do bordado a formas estereotipadas de subjugação, mas que ao contrário o bordado tem se afirmado enquanto um meio poderoso para as mulheres explorarem e reivindicarem suas identidades, através das práticas deste saber, e a subversão de padrões tradicionais, as mulheres podem desafiar essas narrativas e afirmar sua própria agência e autonomia, capaz de refletir, contestar e transformar subjetividades individuais e coletivas, uma vez que um simples padrão, técnica ou símbolo bordado reflete a história, os valores e as crenças de um grupo específico, contribuindo para a preservação e promoção da diversidade cultural.

Os bordados tradicionais e a transmissão oral destes saberes, pelas bordadeiras, representam atos contra poderes vigentes.





São performances incorporadas, atos vivos, “repertório”, conforme afirma Diana Taylor (2008), e configuram importantes mecanismos para repasse de saberes e a produção de conhecimentos, o que pode assegurar a continuidade das tradições e identidade do grupo. Através do bordado, as pessoas transmitem não apenas habilidades técnicas, mas também valores, crenças e narrativas culturais. Cada bordado pode conter uma história, memórias, ancestralidades, saberes que são transmitidos de geração em geração. Escolhas sobre quais padrões usar, quais cores empregar e como interpretar símbolos e motivos. Essas escolhas são influenciadas pela sua compreensão cultural e individual do mundo, e através do bordado, eles negociam e reafirmam esses significados culturais.

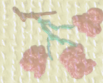
A linha, a mão, o fio que tece, borda histórias, ensinanças, performances. Rituais que delimitam a simultaneidade do tempo e celebram a continuidade da tradição. São, portanto, expressões tangíveis do “tempo espiralar”, que bordam passado, presente e futuro em um único movimento contínuo.

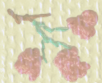
O ato imersivo do bordado tradicional representa um estado de “liminaridade” (Turner) uma experiência singular de ruptura, ainda que momentânea, com o mundo exterior, e conexão profunda com o processo criativo. Parte do processo ritual de um espaço-tempo sagrado onde os limites entre o indivíduo e a comunidade, o material e o espiritual, vazam pelas bordas, tornar se

fluidos. O bordado, enquanto saber tradicional, segue uma estrutura ritualística, que passa pela ordenação de elementos, seleção dos materiais, a escolha dos padrões, a execução dos pontos numa sequência ordenada de ações realizadas de maneira repetida e simbolicamente carregada de sentidos. Cada ponto de bordado, cada gesto, como ato ritualístico está carregado de significados culturais que transcende sua função estética. Ao bordar, as pessoas não apenas criam artefatos físicos, mas também participam de um processo simbólico que conecta o indivíduo à sua cultura e tradição.

Os saberes das bordadeiras, enquanto saber tradicional, tem se configurado cada vez mais como potência criadora e espaço para construção de subjetividades e (re)existência. Posicionam-se em constante luta e resistência, contra uma matriz colonial. Neste sentido, as performances das bordadeiras mostram-se fundamentais para a continuidade, empoderamento e identidade destas mulheres, e para processos de construção para a arte contemporânea.

A relação com as bordadeiras, e posteriormente com as artistas para construção compartilhada, criou em mim um evento fora do contexto do cotidiano, uma experiência vivida, transformadora, que possibilitou um espaço pedagógico de experiência única. Portadora do simbólico, carregada de sentidos, afetos construídos social, histórica e poeticamente alimentou-se de inúmeras inquietações.





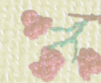
Das infinitas possibilidades deste processo de investigação, no processo de busca por uma poética, destaco a produção do Semeando Bordados - Encontro de mulheres bordadeiras realizadas em março de 2024. Momento singular de ação artística vivida, onde foi possível compartilhamentos não apenas do saber/fazer bordado, mas de reencontros de alegrias, afetos, esperançar. Onde o coração se fez pleno em perceber a rede de apoio, de “re-encontamentos pelo mundo” que as mulheres ainda são capazes de estabelecer e se conectarem pela arte. Importante destacar que o contato com as artistas e participantes, foi de extrema importância na construção final da Ação artística - Semeando Bordados, a interação com as mulheres proporcionou respostas afirmativas que estimulam a continuidade de ações compartilhantes.

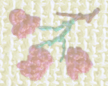
A distância entre as mulheres que participam deste estudo, ao mesmo tempo que foi um desafio também foi decisivo por indicar caminhos possíveis para compartilhamentos. E a partir dela foi possível construir um mecanismo de aproximação, o grupo virtual, que mais que uma ferramenta de aproximação, transformou-se em espaço e rede de apoio e afetos para as participantes, onde compartilharam saberes e experiências pessoais. Assim, o ‘Café Bordado’ mais que uma ferramenta virtual pelo celular, possibilitou revelar especificidades abrindo janelas de possibilidades, indicando o caminho, os rumos tomados para escolha da temática e da concepção conceitual no processo de criação compartilhadas.

Mais que análise de dados, buscou a partir das questões apresentadas pelas mulheres (estéticas, repasse dos saberes, gênero, memórias, histórias, materialidades) estabelecer processos de reflexão e criação de redes de enfrentamentos para as questões ali afloradas.

Importante relatar ainda, que considero uma conquista, a técnica desenvolvida para ajustar as poéticas compartilhadas às necessidades do trabalho acadêmico. Um desafio de trazer para a escrita uma prática artística. As soluções encontradas durante o processo, sugeridas e incentivadas pelas orientadoras, resultaram em um modo de produzir, de encontrar caminhos para as poéticas e processos de criação compartilhadas a partir das experiências vividas. E ainda, a partir das soluções encontradas para o registro destas práticas, acredito que o uso das imagens em formato de catálogo apresentado no final, consolidou uma possibilidade para apresentação de uma produção artística compartilhada que poderão ser utilizados, em outros momentos, ainda que estas imagens nem sempre tenham sido tecnicamente produzidas.

O desafio de deslocar o olhar para além de uma proposta artística autoral individual para uma construção compartilhada provocou momentos de incertezas, silêncios e reflexões sobre deixar um lugar de conforto dos saberes sobre a materialidade, conceitos e ideias pré estabelecidas sobre estéticas, técnicas e o fazer artístico e posteriormente reafirmou propostas anteriormente vividas.

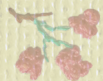




Aqui não poderia deixar de mencionar, enquanto docente, pesquisadora e artista, o quanto foi relevante este estudo, ao mergulhar neste diálogo complexo das performances culturais, dos saberes do bordado das mestras bordadeiras em interlocução com os autores estudados e as orientadoras. O deslocar em campo acrescido da vivência pelo grupo virtual – Café Bordado, e os diálogos com as bordadeiras, os autores e orientadoras me fizeram viajante, habitante de espaços simultâneos. O que possibilitou refletir sobre as práticas do ensino da arte e os processos de criação das poéticas compartilhadas que estão pautados em referências nas manifestações e saberes das culturas tradicionais e sua importância na formação dos graduandos, principalmente das universidades públicas.

Gostaria ainda de manifestar, a enorme gratidão pelos saberes a mim confiados pelas mestras e estudantes, Romana, Nelcina, Adelize, Marta, Maisa, Maria, Branca, Lis e Fabíola, e pelas minhas orientadoras professoras Renata e Leda, e o quanto estes saberes trouxeram mudanças significativas para minha prática enquanto estudante, pesquisadora, artista e docente.

O trabalho realizado, antes de ser um fim em si mesmo, é parte de uma trilha que leva a novas pesquisas artísticas. Espera-se que os resultados alcançados, contribuam para uma compreensão mais profunda das dinâmicas culturais e epistemológicas envolvidas no bordado tradicional e em práticas colaborativas de produção de conhecimentos artísticos.



O desafio de deslocamento de um processo criativo individual para uma autoria compartilhada, possibilitou experiência singular para re-encontros, re-existências, para novos “envolvimentos”. A imersão na experiência vivida levou-me a perceber que os saberes e tradicionais do bordado, como atos de resistência, atravessam fronteiras e teimosamente entram em nossas casas, habitam cristaleiras e mesas, ocupam espaço entre os talheres, envolvendo e velando o alimento preparados por nossas avós. Trafegam por museus e galerias. Os saberes e práticas do bordado dialogam com narrativas como campo de múltiplos atravessamentos, rompe múltiplas fendas, brechas por onde vazam e se reconectam em diferentes lugares, como as águas do cerrado que fluem por entre as pedras dos rios ou os galhos das árvores, como ervas que rebrotam nas sacadas, que desconhecem muros e limites.

Mais uma vez me vejo, aqui e agora, e na minha frente, sobre a mesa entre livros, textos, computador, e emaranhadas linhas, carrego ainda o cheiro das sementes plantadas. Os papéis já não estão mais em branco, além do preto, branco e cinza da tipologia times, corpo 12, outras folhas foram preenchidas com desenhos, aquarelas, outros tecidos foram bordados. As sementes dos alecrins, camomilas, alfazemas e manjericões brotaram, assim como várias outras inquietações.



Imagem 122 - Crianças brincando no balanço na Comunidade Quilombo-la Kalunga Engenho 2. Elaboração própria, 2023.

REFERÊNCIAS

- APELO DAS AVES. Intérpretes: Mestre Arnaldo e Grupo Batixó. Compositor: Mestre Arnaldo. In: **Marimbondo Poteiro**. Goiânia: 2008. CD. 3:55 min.
- BAIOCCHI, Mari de Nasaré. **Kalunga: povo da terra**. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria dos Direitos Humanos, 1999.
- _____. **Kalunga: povo da terra**. Goiânia: Ed. UFG, 2006.
- _____. **Kalunga: povo da terra**. Goiânia: Ed. UFG, 2013.
- BASSO, Keith. **Wisdom sits in places: notes on a Western Apache Landscape**. In: FELD, Steven; BASSO, Keith (Org.). **Senses of place**. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press, 1996.
- BAKHTIN, Mikail. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BORBOLETAS. Intérpretes: Mestre Arnaldo e Grupo Batixó. Compositor: Mestre Arnaldo. In: **Mestre Arnaldo e Grupo Batixó**. Goiânia: 2007. CD. 3:29 min.
- CHIARELLI, Tadeu. **A virada decolonial na arte brasileira: considerações para aticar o debate**. Revista Artebrasileiros. 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-consideracoes-para-aticar-o-debate/>. Acesso em: 12 jul. 2023.
- CHAUD, Eliane Maria. **A poética e o cotidiano: a costura em Cruz das Almas - BA**. 2012. 192 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9287>. Acesso em: 15 de julho de 2023.
- CODEÇO, Fernando; NAIDIN, Julia. **Arte contextual e as condições do Antropoceno**. Entrevista com Paul Ardenne. In: Dossiê Temática Cariri(s). Revista de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC, v. 5, ano 2021. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/issue/view/1135/417>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- COSTA, Vilmar Souza. **A luta pelo território: histórias e memórias do povo Kalunga**. 2013. 75 f. Monografia (Licenciatura em Educação do Campo) – Universidade de Brasília, 2013.
- DANIEL, Vesta A. H. **Componentes da comunidade atuando como fontes pedagógicas**. Tradução: Leda Guimarães. CONFAEB – Congresso da Federação de Arte Educadores. 2005, Rio de Janeiro, Brasil.

DAWSEY, John. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, v. 13, 2005. Disponível em: <www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50264/54377>. Acesso em: 18 ago. 2023.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 50, n. 2, 2007.

DIAS, Vercilene Francisco. **Os direitos territoriais quilombolas**: além do marco temporal. Goiânia: Ed. PUC Goiás, 2016.

DISSANAYAKE, Ellen. **What is Art for?** Seattle and London: University of Washington Press, 2002.

ELUNGU, Pene E. A. **Tradição africana e racionalidade moderna**. Portugal: Edições Pedagogo, 2014.

FELD, Steven; BASSO, Keith (Org.). **Senses of place**. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press, 1996.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Os ofícios tradicionais**: cultura é memória. São Paulo: Revista USP, v. 29, mar.-maio, 1996.

GABLIK, Suzi. **Estética Conectiva**: A Arte depois do Individualismo. In: GABLIK, Suzi. O Desfazer da Suzi Gablik Modernista. In: GUINSBURG, J. BARBOSA, Ana M. (Org.). O Pós-Modernismo. São Paulo: Perspectiva. p. 623-627, 2005.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

_____. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1978, p. 69-82. Disponível em: https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/835615/mod_resource/content/1/GONZALEZ%2C%20L%20A%20Gonzalez%20L%20A%20categoria%20pol%C3%ADtico-cultural%20de%20amefricanidade.%20.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Questões multiculturais no ensino de arte na universidade**. XI Encontro dos Pesquisadores de Artes Plásticas- ANPAP, 2001, São Paulo.

HALL, Stuart. **Race, Culture and Communications**: Looking Backward and Forward at Cultural Studies. Londres: RethinkingMarxism, v. 5, n 1, 1992. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/staff/summaries/virinderkalra/kolkata/stuart_hall_cultural_studies.pdf>. Acesso em: 27 out 2023

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África 1**: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Unesco, 1980.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. Organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, v. 3, n. 1, 2015 p. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf. Acesso em: 15 jul. 2023.

JARDIM, Rachel. **O penhoar chinês**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KROEBER, Alfred L. Arte Indígena da América do Sul. In: RIBEIRO, Darcy (Ed.); RIBEIRO, Berta G. (Coord.) **Suma Etnológica Brasileira**. Vol. 3 – Arte Índia. (Edição atualizada do Handbook of South American Indians). Petrópolis: Vozes, Finep, 1986. p. 65-118.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LANGDON, Esther Jean. **A doença como experiência: a construção da doença e seu desafio para a prática médica**. Palestra oferecida na Conferência 30 Anos Xingu, Escola Paulista de Medicina, São Paulo, 23/08/1995.

_____. **Representações de doenças e itinerário terapêutico dos Siona da Amazônia Colombiana: saúde e povos indígenas**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

_____. **Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs: antropologia em primeira mão**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

_____. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MARINHO, Thaís Alves. **Identidade e territorialidade entre os Kalunga do Vão do Moleque**. 2008. 208 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

MONTEIRO, Maria Aparecida. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontra sob a guarda da autora. 2023.

MORI, Fabíola Safatle. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontra sob a guarda da autora. 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e histórico do quilombo na África**. São Paulo: Revista USP, (28), 56-63. 1996. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i28p56-63>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

NETTO, Lissian Silva. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontra sob a guarda da autora. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 23ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAIVA, Alessandra M. Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, SP: Editora Mireveja Ltda, 2022. Publicação lançada com o apoio da Universidade Federal do Sul da Bahia.

PACHECO, Maísa Pires. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora. 2023

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Dossiê: Cidades • Rev. Bras. Hist. 27 (53) • Jun 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/BXNmGmrvkWDkdVR4VPskmLJ/#>. Acesso em 25 jul. 2023.

QUEIROZ, Karine Gomes. **O tecido encantado**. Revista Electrónica dos Programas de Doutorado do CES/ FEUC/ FLUC/ III, n. 5, 2011. Disponível em: <http://cabodostrabalhos/ces.uc.pt/n5/ensaios.php>. Acesso em: 20 jul. 2023.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires, CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 20 jul. 2023.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas** –22ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, José dos Santos. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em agosto de 2018. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora.

ROSA, Romana dos Santos. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora. 2023

ROSA, Nelcina dos Santos. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora.

ROSA, Luzia dos Santos. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 123-140.

_____. **A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea**. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 1, p. 8-15, 2008.

RIBEIRO, Berta G. **Tecelãs tupi do Xingu**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1982.

ROCHA, Nilton José dos Reis. **A cidade das palavras (insubmissas)**. Comunicação Popular e Globalização compartilhada. Tese de Doutorado em Pós-Colonialismos e Cidadania Global. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre, RS: Ed. Sulina; Ed. UFRGS, 2007.

ROXO, Elizangela. **A volta do manto Tupinambá**. Folha de São Paulo. 27 de junho 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> acesso em 12 de Março de 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombo**: modos e significados. Brasília: INCTI-UNB, 2015.

_____. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

_____. **Somos da terra**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, número 12, pp. 44 - 51, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, n. 79, p. 71-94, 2007.

_____; MENESES, Maria Paula. (Org.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Ibrantina Maria dos. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora.

TUPINAMBÁ, Glicéria. (entrevista concedida à jornalista Elizangela Roxo do jornal folha de São Paulo em 27 de junho 2023). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> acesso em 12 de Março de 2024.

SILVA, Adelice Farias. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora.

SILVA, Marta Faria da. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora. Diálogos pelo Whatsapp gravados e transcritos e se encontram sob a guarda da autora.

SILVA, Getúlia Moreira da. Entrevista concedida a Maria Tereza Gomes da Silva durante atividade de campo em dezembro de 2023. A entrevista foi gravada e transcrita e se encontra sob a guarda da autora.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlina Dorneles de. **Poetnografias**: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 1–28, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102530>. Acesso em: 12 set. 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Artes Visuais na Semana de 22**. Produção de Tv Cultura. Realização de Fundação Padre Anchieta. São Paulo: Tv Cultura, 2019. 1 vídeo no youtube (50 min.), Digital, son., color. Série Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jR5zV39o6E>. Acesso em: 12 set. 2023.

_____. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884 e 1922**. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH-USP, 2004.

_____. **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 45, p. 87-106, 2007.

_____. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. Revista Proa, v. 2, p. 1-19, 2010.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Editora: Odysseus, 2007.

TAYLOR, Diana. **Performance e Patrimônio Cultural Intangível**. 2008. Revista da Pós. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2008.

_____. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte | Editora UFMG | 2013.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From Ritual to Teatre**. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.

_____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Trad. Paulo Gabriel Hiluda Rocha Pinto. Niterói, RJ: Ed. Universidade Federal Fluminense, 2005.

VALDELICE, Maria. (entrevista concedida à jornalista Elizangela Roxo do jornal folha de São Paulo em 27 de junho 2023). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> acesso em 12 de Março de 2024.

WALSH, Catherine. **Pedagogias Decoloniales**. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. TOMO I. Serie Pensamiento decolonial. Quito: Ediciones AbyaYala. 2013. Disponível em: <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/03/catherine-walshpedagogc3adas-decoloniales-volume-i.pdf>.

ZUMTHOR, Paul. **Performance: recepção e leitura**. São Paulo: Cosac e Naif, 2007.

ANEXO - PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: O ofício do raizeiro: outros saberes e práticas integrativas em comunidades tradicionais.

Pesquisador: MARIA TEREZA GOMES DA SILVA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 89790818.2.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Artes Visuais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.061.483

Apresentação do Projeto:

Trata-se da solicitação de EMENDA.

Título da Pesquisa: O ofício do raizeiro: outros saberes e práticas integrativas em comunidades tradicionais.
Pesquisador Responsável: MARIA TEREZA GOMES DA SILVA. **Instituição Proponente:** Faculdade de Artes Visuais. **Membro da equipe de pesquisa:** SAINY COELHO BORGES VELOSO.

Objetivo da Pesquisa:

Justificativa da Emenda:

"A presente proposta de pesquisa sobre os saberes dos mestres raizeiros quilombolas Kalunga, justifica ser ampliada, uma vez que busca a continuidade e aprofundamentos dos estudos incluindo "outros saberes" - das parteiras, artesãs, bordadeiras, tecelãs de mestres da cultura popular como performances culturais.

Uma vez que foi observado interlocução entre os saberes dos raizeiros e o contexto sociocultural, a cosmologia e os saberes de outros mestres da cultura popular no bioma do cerrado Goiano, que apresentam elementos significativos para a continuidade dos estudos e estão diretamente relacionados aos mestre referidos acima. Como o tema central da pesquisa são os saberes e práticas dos mestres raizeiros da cultura popular do cerrado como performances culturais, sendo seus objetivos investigar os elementos utilizados na transmissão destes saberes em interlocução com outros saberes. Pretende-se trazer elementos da investigação a ser realizada

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 01 de 04



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.061.483

com os mestres da cultura popular (parteiras, artesãs, bordadeiras, tecelãs) para a tese de Doutorado em Performances Culturais realizada pela autora deste estudo. Pesquisar o processos de construção pela coletividade destes saberes a partir de interações com outros mestres de saberes, seus elementos simbólicos e visuais enquanto patrimônio cultural torna-se

relevante nesta pesquisa. Assim, será realizado estudo das práticas e conhecimentos e repasse destes saber dos mestres utilizado enquanto patrimônio cultural. Buscando através da utilizada a cartografia como metodologia interativa, baseada no compartilhamento participativo e na interface entre os saberes locais e saberes acadêmicos pretendemos realizar uma investigação teórica-prática artística, bibliográfica. A parte teórica se concentrará no levantamento bibliográfico e documental a respeito das comunidades tradicionais pesquisadas, dos saberes e práticas dos mestres e técnicas envolvidas. A prática realizar-se-á em trabalho de campo e produção autoral artística em poéticas compartilhadas. A mesma ainda contará com anotações em diário, vivências em campo, entrevistas orais, gravadas e, posteriormente, transcritas. Nessa pesquisa serão realizadas entrevistas com a finalidade de conhecer o processo produtivo de cada mestre. A análise e discussão de dados intercalará teoria e prática, com interpretação, vivências e realização artística autoral em poéticas colaborativas. Para tanto, a cartografia será o método utilizado para o percurso proposto.

O método cartográfico em pesquisa de campo implica o estudo da subjetividade bem como sua produção, com o que é observado. O mesmo permite uma construção de conhecimento não linear, entendendo que toda "pesquisa é de certa maneira uma intervenção e exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência". Assim, não existe neutralidade ou "suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes" (KASTRUP, 2009, p. 32). Neste sentido a cartografia permite uma experiência ou vivência afetiva em campo que possibilita a construção coletiva de saberes."

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Não houve alteração dos riscos e benefícios avaliados em parecer emitido anteriormente.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Solicitam a inclusão de novas categorias de entrevistados ao número amostral.

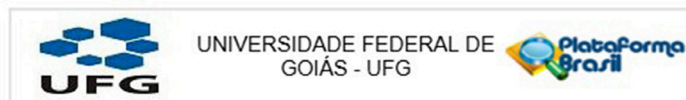
A metodologia segue com o estudo cartográfico a "outros saberes"- das parteiras, artesãs, bordadeiras, tecelãs de mestres da cultura popular como performances culturais.

Uma vez que foi observado interlocução entre os saberes dos raizeiros e o contexto sociocultural, a cosmologia e os saberes de outros mestres da cultura popular no bioma do

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 02 de 04

ANEXO - PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



Continuação do Parecer: 6.061.483

cerrado Goiano, que apresentam elementos significativos para a continuidade dos estudos e estão diretamente relacionados aos mestres referidos acima. Como o tema central da pesquisa são os saberes e práticas dos mestres raizeiros da cultura popular do cerrado como performances culturais, sendo seus objetivos investigar os elementos utilizados na transmissão destes saberes em interlocução com outros saberes.

Pesquisar o processo de construção pela coletividade destes saberes a partir de interações com outros mestres de saberes, seus elementos simbólicos e visuais enquanto patrimônio cultural torna-se relevante nesta pesquisa. A prática contará com anotações em diário, vivências em campo, entrevistas orais, gravadas e, posteriormente, transcritas. Nessa pesquisa serão realizadas entrevistas com a finalidade de conhecer o processo produtivo de cada mestre. A análise e discussão de dados intercalará teoria e prática, com interpretação, vivências e realização artística autoral em poéticas colaborativas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Arquivo das informações básicas contendo a justificativa para a solicitação desta emenda

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após análise dos documentos postados somos favoráveis à aprovação da presente emenda que solicita a inclusão de novos grupos da comunidade para a coleta de dados.

Considerações Finais a critério do CEP:

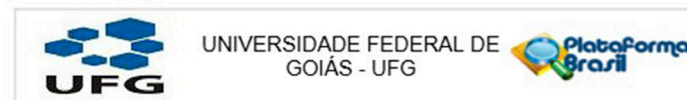
Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera a presente solicitação de Emenda APROVADA, pois a mesma foi considerada em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Substanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 468/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para outubro de 2023.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_2132337_É1.pdf	30/04/2023 14:05:15		Aceito

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 03 de 04



Continuação do Parecer: 6.061.483

Outros	Entrevista_comunidade.pdf	16/05/2018 17:09:01	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito
Outros	Entrevista_raizeiros.pdf	16/05/2018 17:04:07	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.pdf	16/05/2018 17:01:38	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	TERMO_DE_COMPROMISSO_PESQUISADOR.pdf	16/05/2018 17:00:29	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TERMO_DE_CONSENTIMENTO.pdf	16/05/2018 16:57:07	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	16/05/2018 16:51:58	MARIA TEREZA GOMES DA SILVA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 16 de Maio de 2023

Assinado por:
 Rosana de Moraes Borges Marques
 (Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Página 04 de 04

ANEXO - TCLE

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - PPGPC

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você/Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada: **Café bordado - saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas**. Meu nome é Maria Tereza Gomes da Silva, sou a pesquisadora responsável e minha área de atuação é Artes Visuais. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence à pesquisadora responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail (tegomes3@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 999750101/ (62) 3521 1159. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62) 3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

Título: **Café bordado - saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas**.

A pesquisa propõe estudar os saberes e práticas das Mestras de Ofícios - Bordadeiras, sendo os objetivos: conhecer o bordado como prática artística e como estes conhecimentos são repassados; realização de uma proposta artística colaborativa; e Poéticas Compartilhadas. Para isto serão utilizados os seguintes procedimentos:

Pretende-se realizar uma investigação teórica, bibliográfica e prática. Dentro de uma metodologia muito específica não intervencionista, mas interativa. Vivência em campo, entrevista semiestruturada, diálogo, escuta, relatos de experiências entre os participantes. Realização de uma proposta artística colaborativa. Poéticas compartilhadas. A Pesquisa Performativa, a Cartografia e a Pesquisa em Artes são metodologias a serem utilizadas, uma vez que são métodos de pesquisa em campo que permitem uma construção ou vivência afetiva possibilitando a construção coletiva de saberes. As entrevistas semiestruturadas serão realizadas em locais previamente combinados (nas comunidades, nas residências dos participantes), com duração previstas de acordo com a disponibilidade do entrevistado em torno de 40 minutos a uma hora. Caso concorde a entrevista poderá ser registrada em vídeos e fotografia.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - PPGPC

Solicito a permissão para utilizar imagens, registro em audiovisuais da conversa na apresentação desta pesquisa. Informo que estes registros são importantes para a pesquisa e serão utilizadas somente com a autorização dos participantes.

É fundamental esclarecê-los sobre a necessidade da *concessão do uso de sua voz, imagem ou opinião* para que eu possa utilizar os registros durante a apresentação da pesquisa.

() Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Obs.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.1 Especificação de possível *desconforto emocional* e/ou de possíveis *riscos psicossociais* (ex.: constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação, mal-estar etc.), bem como os benefícios acadêmicos e sociais decorrentes da participação do participante em sua pesquisa;

1.2 Informação sobre as formas de ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa realizada.

Obs.: Somente o transporte e a alimentação do participante, quando for o caso, tendo em vista que as ligações ao/a pesquisador/a podem ser feita a cobrar;

Garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, caso seja do interesse da pesquisa a identificação do participante, faz-se imprescindível esclarecer a ele/ela que também que haverá a divulgação do seu nome quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção. Neste caso, incluir, antes das assinaturas, um box com as opções:

() Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.

Obs.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

ANEXO - TCLE

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - PPGPC

1.4 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

Obs.: Item obrigatório por força da lei.

1.5 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.6 Declarar aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.7 Apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

1.8 Informação ao/à participante sobre o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;

Obs.: Item obrigatório por força da lei.

1.9 Quando a pesquisa envolver o *armazenamento em banco de dados pessoal ou institucional*, o/a pesquisador/a deverá informar ou declarar aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, devem ser apresentados ao/à participante as seguintes informações:

a) justificativa quanto à necessidade, relevância e oportunidade para usos futuros do material que fora coletado;

b) declaração de que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

c) apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

d) um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras;

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - PPGPC

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

Obs.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, inscrito(a) sob o RG/.....CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado: **“Café bordado - saberes tradicionais na busca por poéticas compartilhadas.** Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável, Maria Tereza Gomes da Silva, sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável

Modelo para coleta da(s) assinatura(s) de participante sem letramento.

Testemunhas em caso de uso da assinatura datiloscópica