



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JÉSSICA MARQUES DA COSTA

**“MINHA MÃE ME ENSINOU DE TUDO, MUITAS TRAMAS PRA GENTE”:
EXPERIÊNCIAS E REPASSOS DE EPISTEMES FIADAS E TECIDAS POR
MULHERES DA CIDADE DE JATAÍ - GO**

**JOÃO PESSOA – PB
2024**

JÉSSICA MARQUES DA COSTA

**“MINHA MÃE ME ENSINOU DE TUDO, MUITAS TRAMAS PRA GENTE”:
EXPERIÊNCIAS E REPASSOS DE EPISTEMES FIADAS E TECIDAS POR
MULHERES DA CIDADE DE JATAÍ - GO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Maria Veiga

Área de concentração: História e Cultura Histórica
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB
2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838m Costa, Jéssica Marques da.

"Minha mãe me ensinou de tudo, muitas tramas pra gente" : experiências e repassos de epistemes fiadas e tecidas por mulheres da cidade de Jataí - GO / Jéssica Marques da Costa. - João Pessoa, 2024.
118 f.

Orientação: Ana Maria Veiga.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. História. 2. Saberes históricos. 3. Mulheres. 4. Tecelagem. 5. Epistemologias. I. Veiga, Ana Maria. II. Título.

UFPB/BC

CDU 746.1(817.3)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata nº 293 de defesa de Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba de autoria do mestrando JÉSSICA MARQUES DA COSTA, área de concentração História e Cultura Histórica, linha de pesquisa em ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS.

Aos quinze dias do mês de agosto do ano de 2024, às 14 horas, em sessão híbrida, realizada no Ambiente 70 da UFPB e na Sala virtual <https://meet.google.com/hha-szeq-kun>, atendendo aos princípios ordenadores dos Artigos 67 a 72 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA da UFPB, foi realizada a Sessão de Defesa e Julgamento da Dissertação de autoria da mestranda JÉSSICA MARQUES DA COSTA matrícula 20221008302, junto ao PPGH/CCHLA/UFPB, requisito final para obtenção do título de Mestre em História na área de concentração em História e Cultura Histórica, linha de pesquisa ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS, conforme encaminhamento do Professor GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA, coordenador do PPGH, e cumprimento do exame de qualificação, pré-requisito para esta apresentação, segundo registrado na secretaria do Programa. O trabalho da mestranda foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelas professoras doutoras ANA MARIA VEIGA (UFPB – Orientadora e Presidente da sessão), CLÁUDIA DE JESUS MAIA (Unimontes - Examinadora Externa à Instituição) e VERA LÚCIA ERMIDA BARBOSA (UEVORA - Examinadora Externa à Instituição). A realização da sessão de Julgamento e Avaliação ocorreu em sessão híbrida, realizada no Ambiente 70 da UFPB e na Sala virtual <https://meet.google.com/hha-szeq-kun>, como divulgado previamente pelo PPGH, e com acesso permitido aos interessados em acompanhá-la em tempo real. Iniciada a sessão, a presidente ANA MARIA VEIGA apresentou os membros da Comissão e, em seguida, indicou à mestranda para que fizesse, oralmente e pelo tempo de 20 minutos, a apresentação do Trabalho Final intitulado “*Minha mãe me ensinou de tudo, muitas tramas pra gente: experiências e repassos de epistemes fiadas e tecidas por mulheres em Jataí - GO*”. Concluída a apresentação, procedeu-se a arguição pelos membros da Banca. Ao final da arguição, foi solicitado ao público presente que saísse da sala a fim de que a banca pudesse deliberar sobre a apresentação da mestranda. Após discussão, a Banca emitiu o seguinte parecer:



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A banca destaca a relevância, a originalidade e o mérito do trabalho, com ênfase para a articulação teórica e o diálogo com as narrativas das interlocutoras, além da excelente utilização da teoria e da metodologia feminista, com cuidado e ética para com as colaboradoras. Assim sendo, e diante da fluidez da escrita da discente, entende que o trabalho deve ser publicado, em artigos ou livro autoral.

Desta maneira, decidiu-se pelo conceito **APROVADA**. Deve a secretaria do PPGH, após homologação desta ata pelo Colegiado deste Programa, solicitar à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba a emissão, na forma da lei, do respectivo diploma de Mestre em História. Terminada a sessão foi encerrada a reunião, da qual, eu, GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA, coordenador do PPGH, lavrei a presente ata que vai assinada pelos membros da banca e pela mestranda.

João Pessoa, 15 de agosto de 2024.

Orientadora

gov.br

Documento assinado digitalmente

ANA MARIA VEIGA

Data: 15/08/2024 16:37:12-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Examinadora Externa

gov.br

Documento assinado digitalmente

VERA LUCIA ERMIDA BARBOSA

Data: 15/08/2024 16:49:16-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Examinadora Externa

gov.br

Documento assinado digitalmente

CLAUDIA DE JESUS MAIA

Data: 15/08/2024 17:12:33-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Mestranda

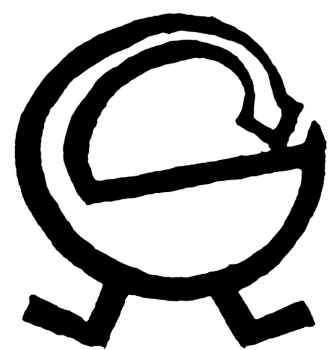
gov.br

Documento assinado digitalmente

JESSICA MARQUES DA COSTA

Data: 05/10/2024 14:50:39-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



(Sankofa - Volte e pegue)

Aprender com o passado para construir o futuro.

Dedico este trabalho a todas que vieram antes e às que virão depois.

AGRADECIMENTOS

Eu não ando só. Piso no chão que outras tantas pisaram. Atravesso os caminhos abertos por foices, rodos e canetas. Honro minhas ancestrais e agradeço por trilharem comigo pelo breu do viver.

Gratidão é palavra que guardo e uso muito pontualmente. No “começo, meio e começo” dessa andança, ela salta de mim como o verso à poeta; como para fiandeira a linha.

Gostaria de agradecer à minha família. Me possibilitaram à vida e apoiaram meus objetivos e devaneios: Vanilde da Costa, mãe solo que sempre ‘segurou o rojão’. Que possamos planejar muitas viagens juntas. À Larissa Marques da Costa, minha irmã caçula, fã de *Pink Floyd*, obrigada pelo apoio constante e as tretas animadas. Ao Marcelo Oliveira, Marcelão, parceiro de todas as horas.

À Janaina da Silva Goes, minha esposa e amiga que aturou os meus pequenos e grandes surtos. Gratidão pelo cuidado e colo. Sem nosso abrigo repleto de pessoas, vulgo pets, geniosos, como Frida, Vandinha e o Chuvisco essa caminhada não teria sido a mesma. Estendo meus agradecimentos à sua família ‘do barulho’ que me acolhe em Natal-RN. Gratidão também à amiga, Dude, querida parceira PSN, obrigada pelas ricas trocas.

À minha avó Rosilda pelos primeiros e inesquecíveis incentivos, “um dia essa menina vai fazer faculdade de oratória”, fui aprender “escutatória”, vó. Obrigada por ter semeado em mim sementes tão necessárias de autoestima. À minha avó Nazira (*em memória*), que partiu muito cedo. Ao Silvio César Marques de Souza (*em memória*) um motorista de caminhão que queria ser engenheiro, pai que certamente estaria orgulhoso do jeito dele, obrigada pelos meus primeiros livros.

Agradeço o acolhimento e apoio da minha orientadora Prof.^a Dra. Ana Maria Veiga. Uma professora-pesquisadora sensível e estimulante. Agradeço por toda a orientação e os batuques. Sou grata também ao Grupo de Pesquisa ProjetAH - História das Mulheres, Gênero, Imagens, Sertões, em que há sempre constantes trocas repletas de conhecimento e afetividade.

Sou imensamente grata pelas colaborações e leituras da Prof.^a Dra. Dayane Sobreira e da Prof.^a Dra. Cláudia Maia durante a Qualificação, suas sugestões e conselhos foram essenciais para a construção deste texto. Gratidão novamente à Cláudia Maia, bem como a Vera Ermida Barbosa pelo aceite para participar da banca de defesa.

Aproveito para agradecer também ao apoio de minhas professoras da graduação, Cláudia Lemes, Clarissa Ulhoa e Cristiane Portela por me incentivarem a fazer o mestrado e prosseguir com a pesquisa.

Obrigada a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFPB). Em especial, a Professora Surya de Barros e a Professora Ana Beatriz Silva por serem sempre tão gentis e fazerem os debates em sala tão animadores. Agradeço também ao Geraldo, secretário sempre muito atencioso.

Sou grata também aos amigos feitos nessa caminhada mestranda, Iyalê, Camila, Vera, Joanne, Demetrius, Carminha e Marciane.

Gostaria de agradecer também à toda equipe de limpeza que zela pela Universidade (que também me ajudaram horrores a encontrar a sala nos primeiros dias de aula), os primeiros a chegarem e os últimos a saírem, e que deveriam ser muito mais valorizados.

Muito obrigada ao Museu Histórico de Jataí e à Associação de Amigos do Museu por colaborarem com esta pesquisa desde a graduação. Aproveito o ensejo e agradeço também a Simone Rosa e Tárík de Assis pelas parcerias entre fios e tramas.

Agradeço também à CAPES pelo financiamento da pesquisa, que muitas outras estudantes possam ter essa oportunidade.

E por fim, gratidão sem porteiras, às mestras das linhas e suas urdiduras que tornaram este estudo possível. A todas, Ana, Gilda, Hilda, Ilídia, Izabel, Josefa, Laurinda, Magali, Manoela, Maria, Nadir, Nair, Noeme, Odília, Oscalina, Sebastiana.... Obrigada pela generosidade em repassarem seus saberes e contribuírem, a partir de diferentes formas, para a construção de uma historiografia tramada a muitas cores.

“Alguém me avisou pra eu pisar nesse chão devagarinho”, devagar, mas firme, vou adentrando cerrados e atlânticas que confluem em mim, deixo transbordar em um suspiro de alívio e gratidão.

RESUMO

Sigo os fios e tramas criadas por mulheres em Goiás. Esta pesquisa da linha Ensino de História e Saberes Históricos tem por intuito compreender as estratégias e construções de saberes de mulheres fiandeiras e tecedeiras em Jataí - GO enquanto formas próprias de conhecimento. Parte-se da ideia de que o conjunto de epistemologias que fundamentam o que se considera conhecimento foi historicamente construído excluindo uma variedade de sujeitos e sujeitas, tal como as mulheres. Ao se pensar a tecelagem manual como, de um lado, um fazer do “universo privado feminino” ou, de outro, um espetáculo de sedimento cultural, sem evidenciar uma série de disputas e construções que estão em seu cerne, cria-se noções sobre essa atividade como sendo um processo de “menor” significado, em que se desconsidera toda uma série de conhecimentos produzidos por essas mulheres. Nesse sentido, partimos das reflexões teórico-metodológicas das *epistemologias feministas* entrecruzando-as com lentes *contracoloniais e decoloniais*, tendo em vista que possibilitam compreender sistematicamente as formas em que se reconhecem e se validam conhecimentos em meio a razão moderna ocidental. Pretende-se, ao longo desta pesquisa, articular o método de investigação mobilizando fontes audiovisuais (2020-2021), entrevistas do acervo do Museu Histórico de Jataí, bem como de análises de folhetos de divulgação do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí - GO (1998-2019), e de gráficos de tecelagem (1930-1998). Portanto, os esforços de pesquisa serão, de modo geral, contextualizar a importância da tecelagem na vida rural e as relações entre fiandeiras e tecedeiras, compreendendo as (re)construções e vivências epistemológicas dessas mulheres.

Palavras-chaves: História; Saberes Históricos; Mulheres; Tecelagem; Epistemologias.

ABSTRACT

I follow threads and weaves created by women in Goiás, state of Brazil. This research in the field of History teaching and historical knowledge aims to understand the strategies and knowledge constructions of women spinners and weavers in the city of Jataí, and their own forms of knowing. It starts from the idea that the set of epistemologies that underlie what is considered knowledge were historically constructed, excluding a variety of people, such as women. When considering manual weaving as, on one hand, a work of the 'female private universe,' or on the other hand, a spectacle of cultural sediment, without highlighting the disputes and constructions at its core, notions are created about this activity as having 'less' significance. This disregards a whole series of knowledge produced by these women. In this context, we start from theoretical-methodological reflections of feminist epistemologies, intertwining them with *contracolonial* and *decolonial* lenses. This approach makes it possible to systematically understand how knowledge is recognized and validated within modern western reason. Throughout the study, the research method was articulated by mobilizing audiovisual sources (2020-2021), interviews from the collection of the Jataí Historical Museum, as well as analyses of promotional leaflets from the *Mutirão Fiandeiras e Tecedeiras* of Jataí, Goiás (1998-2019), and weaving graphics (*gráfico de rapassos*) (1930-1998). Therefore, the research efforts will contextualize the importance of weaving in rural life and the relationships between spinners and weavers, while understanding the (re)constructions and epistemological experiences of these women.

Keywords: History; Historical Knowledge; Women; Weaving; Epistemologies.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AAMuHJ – Associação de Amigos do Museu Histórico de Jataí

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia

IPEAFRO - Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-brasileiros

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Travesti, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias e mais.

MHJFHC - Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos

MHJ - Museu Histórico de Jataí

PIBID - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência

PPGH-UFPB - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba

SESC - Serviço Social do Comércio

UFG - Universidade de Goiás

UFJ - Universidade de Jataí

UnB - Universidade de Brasília

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dados dos projetos audiovisuais	14
Quadro 2: Dados gerais das fiandeiras e tecedeiras	35

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Fiandeira no Painel de D.J. Oliveira em Luziânia-GO	9
Imagem 2: Urdidura e trama no tear de pedal no MHJ	10
Imagem 3: Fachada do MHJ com o nome da exposição	12
Imagem 4: Folheto de divulgação “Tramas em Vídeo”	15
Imagem 5: Noeme na cozinha de sua casa.	29
Imagem 6: Noeme e sua mãe Gilda no Mutirão, 2017.	42
Imagem 7: Quadro Trazando el Camino (1990)	48
Imagem 8: Hilda e Nadir, 2021.	51
Imagem 9: Hilda carregando sua roda de fiar, 2021	52
Imagem 10: Mulheres no Mutirão em 2007	53
Imagem 11: Folheto de divulgação Mutirão, 2014.	55
Imagem 12: Mulheres fiando no porão ao som da sanfoneira, 2008.	57
Imagem 13: Dona Josefa, na exposição Mulheres, trabalho, fios e tramas.	58
Imagem 14: Mulheres do Mutirão tomando café juntas	59
Imagem 15: Dona Josefa Quintino cardando no Mutirão no MHJ.	60
Imagem 16: Retrato de Sojourner Truth, 1864	64
Imagem 17: Pé de algodão plantado por Hilda no MHJ	70
Imagem 18: Dona Hilda e Nadir descaroçando algodão	71
Imagem 19: Cardas; arco; peneira e pasta do algodão em exposição no MHJ.	71
Imagem 20: Algodão ganga no Museu Histórico de Jataí	73
Imagem 21: Dona Izabel, junto a aprendizes na roça	78
Imagem 22: Experimentações com tingimento natural	79
Imagem 23: D. Maria, urdindo no porão do Museu	80
Imagem 24: Dona Maria na urdideira de pé no Ateliê Agua Forte	81
Imagem 25: Trança em exposição no MHJ, 2019.	81
Imagem 26: Hilda, Maria e Nadir juntas no Mutirão	83
Imagem 27: Dona Laurinda, aprendendo a fazer liço com Maria	85
Imagem 28: : Laurinda com uma folha de liço confeccionado por ela	86
Imagem 29: Laurinda Garcia tecendo no Tear de Pedal.	86
Imagem 30: Repasso de “Rozinha”	88
Imagem 31: Bilhete de Dona Maria, 1971..	89
Imagem 32: Gráfico de rozinha	89
Imagem 33: Amostra do “repaço de rozinha”.	89
Imagem 34: Carta de 1932	90
Imagem 35: Repasso “laranja partida”, Aurora, 1950.	91
Imagem 36: Símbolo Nsaa	94
Imagem 37: Símbolo Eban	95
Imagem 38: Coberta tecida com o repasso “Fivelão”	96
Imagem 39: Repasso em exposição no MHJ	96
Imagem 40: Símbolo Ani Bere	97
Imagem 41: Símbolo Mpatapo	97
Imagem 42: Repasso sem nome em exposição no MHHJ	98
Imagem 43: Símbolo Akoko Nan	98
Imagem 44: Repasso de Dona Maria Souza	99

GLOSSÁRIO DE TECELAGEM ¹

Cardar: Tornar as fibras uniformes para o fiado. O algodão é passado no par de cardas, uma espécie de pá com pequenos dentes de aço, em um movimento constante até se atingir o ponto da pasta. Como pontua, Marcolina Garcia é um dos poucos instrumentos usados que não são fabricados pelas pessoas. E são, geralmente, encontradas na marca “CARDOBRASIL S/A (antiga patente europeia arame de aço sueco) - São Paulo - Brasil. ”

Fiar: Processo de transformação da matéria-prima, como lã e algodão, em fios. É usualmente, feito em Jataí-GO através da roda mineira (de quatro pés) e a roda goiana (de três pés)

Meada: Arranjo dos fios em um instrumento de madeira chamado dobradeira ou dobadeira que possui quatro tornos em que serão colocados e enrolados os fios sobre si mesmos.

Repasso: Passar os fios urdidos nas casas dispostas ao longo das folhas de liço, de acordo com o gráfico do repasso. A partir disso, a tecedeira irá acionar com os pés as pisadeiras. Como uma partitura musical, cada repasso é diferente, tem um nome e um produto específico que definirá a estampa, o padrão do pano.

Tear: Instrumento onde os fios são urdidos e tramados para a feitura de um tipo de peça. Existem uma diversidade de tipos e estilos que variam de região e cultura, há tanto os de pedais, que são geralmente maiores e foram historicamente inseridos no Brasil no processo de colonização, quanto, por exemplo, os manuais; os teares de cintura usados por povos ameríndios; o tear vertical tradicionalmente usado pelos povos andinos, ou, os feitos de forma simples com base em madeira e pregos.

Urdir: 12 novelos, costumeiramente, postos em vasilhames, que podem ser o casal, ou outros recipientes improvisados em que dispõem os novelos de forma separada, com o auxílio da espadilha, programam o urdume; serão os fios fixos do tear. É na urdideira que pode ter diferentes tamanhos e formas, como a urdideira de encosto ou parede, pé, que a tecelã define o corte, a largura e o comprimento do pano que será tecido.

Trama: A trama é a parte móvel dos fios. Enrolados na canelinha, um pedaço de pau em bambu ou em alumínio, enchem a lançadeira, que como o nome sugere, será lançada pela tecedeira entre os fios urdidos no tear.

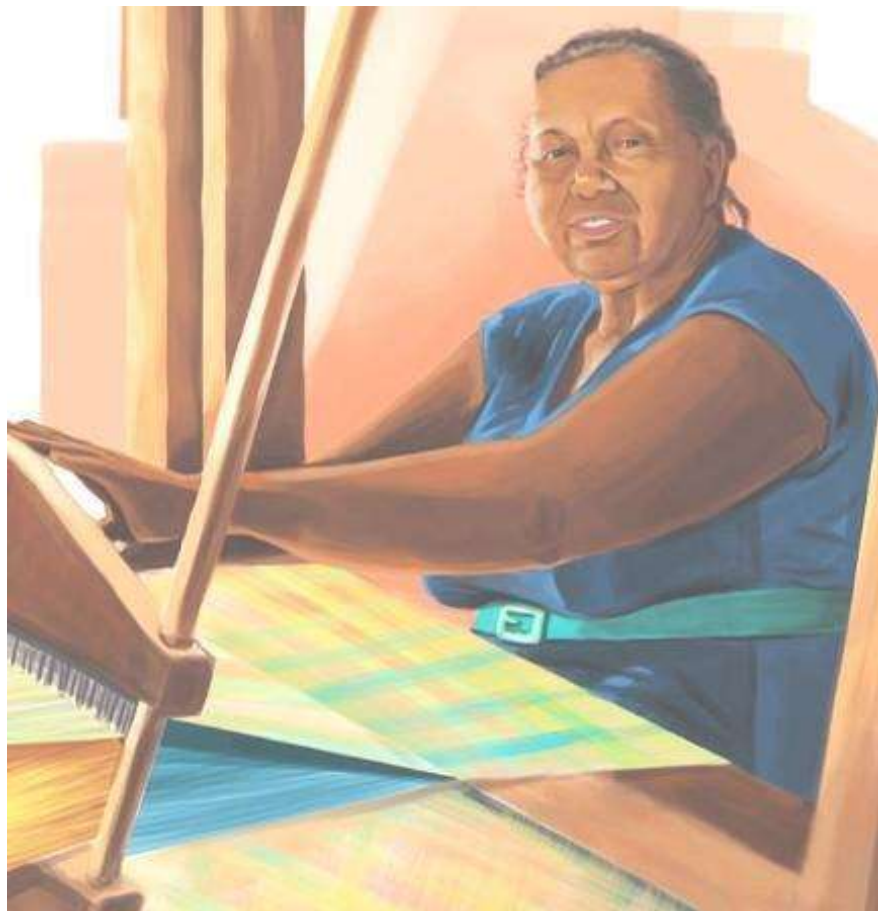
Trança: A trança é um outro tipo de arranjo da linha, também pode ser feita após o processo de urdição dos 12 novelos, a tecedeira vai tirando da urdideira de modo que ao final aquele conjunto de linhas lembre uma trança.

Tingimento: Processo de tingir os fios das meadas lavadas com água e sabão. As tingideiras se utilizam de uma gama de cores naturais, como com plantas, sobretudo do cerrado, óxido de ferro, barro ou mesmo lama. Assim, a forma que se dará o tingimento depende da escolha do modo, podendo ser feitas várias vezes e postas no sol para fixar a cor.

¹ Glossário retirado do meu trabalho de monografia “Não sei quem inventou o tear, só sei que a minha mãe tecia”: tecendo análises sobre a feminização do trabalho a partir da tecelagem manual realizada por mulheres na cidade de Jataí-GO. Orientadora: Cláudia G.F. Lemes. 2021. 81 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal de Jataí, Jataí - GO, 2021.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. SEMEANDO NARRATIVAS: LOCALIZANDO AS MULHERES FIANDEIRAS E TECEDERAS	27
2.1 “Era uma veia boa, nunca vi daquele tanto”: Entrelaço entre geração, raça e gênero das fiandeiras e tecedeiras do Sudoeste goiano	33
2.2 Habitar o envelhecer para fiandeiras e tecedeiras	39
2.3 “O que tá gravado na mente é bom demais”: Nos fios das epistemes criadas por mulheres dos interiores do Goiás	42
3. “É PRA TER FESTA BONITA, CÊIS CONVIDA O TOCADOR”: NARRATIVAS DE MUTIRÃO DAS FIANDEIRAS E TECEDERAS EM JATAÍ - GO (1998-2022)	47
3.1. Tramando no cotidiano: Conspirações têxteis na (re)produção da vida	47
3.2. Com a roda na ‘cacunda’ para a traiagem: Cooperatividade nas roças do Goiás	49
3.3. Nas tramas do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras e a visibilidade das mulheres tecelãs	52
3.4 “E lá no Museu é a vida nossa”: Narrativas fiadas e tecidas pelas mulheres no Mutirão	58
3.5 “Tradição que minha mãe deixou para mim”: Nas meadas da memória e heranças tecelãs	61
4. SABER PLANTADO, FIADO, TINGIDO: LINGUAGEM TÊXTIL APRENDIDA E REPASSADA	67
4.1 Saberes da terra em circularidade e sua inscrição na memória do corpo	67
4.2 Roda em movimento: Encontros fiados	69
4.2.1. “Lá em cima daquela serra”: Fiado e cantado sertanejo	74
4.3. Tingindo a monocultura de Cerrado: Conhecimentos dos processos de tingimento	75
4.3.1 Tingimento do Cerrado: Encontro com Sebastiana e Izabel	77
4.4 Encontro com Nadir e Maria: o Urdume dos fios	79
4.5 O tecido enquanto linguagem aprendida e repassada: Contra narrativas tecedeiras	82
4.5.1. Encontro com Hilda: Entrelinhas de uma aprendizagem	83
4.5.1.2 Encontro com Laurinda: Saber que se aprende fazendo	84
4.5.1.3 Encontro com Maria: Uma “danura” pelo tecer	87
4.5.2 “Manda o risco da calsa do Adilon”: Repassos e os saberes compartilhados	87
4.5.3 Nossos (re)passos vêm de longe? Possibilidades de leitura de repassos e suas amostras através do <i>Adinkra</i>	91
5. ARREMATES FINAIS	101
6. REFERÊNCIAS	103
7. FONTES	110
8. ANEXOS	111



1. Introdução



Ilustração de Laurinda da Silva por Tarik Assis. Catálogo Mulheres: Trabalho, Fios e Tramas (2022).

1. INTRODUÇÃO

Mulher do fim do mundo
Eu sou e vou até o fim cantar.
(Elza Soares. *Mulher do Fim do Mundo*, 2015)

Minha mãe ensinou de tudo no tear, muitas tramas pra a gente, e eu sempre dediquei ao máximo em cada peça tecida.
(Josefa Quintina, 2021²)

Essa é uma pesquisa *fiada, urdida e tecida* com fios tingidos de muitas cores. Entendo-a como um processo advindo de um trabalho intelectual de mutirões. Contudo, sigo em um movimento de deslocamento para o ‘eu’ indo ao encontro do que propõe Ana Maria Veiga (2022) e assumindo meu espaço enquanto intelectual que tem a História como “promessa de vida”³.

Uma jovem pesquisadora que tem “vinte e poucos anos de sonho e de sangue e de América do Sul”⁴ divide sua experiência entre os interiores do sudoeste goiano e a periferia do Distrito Industrial. Pesquisadora errante, hoje, no ano de 2024, falo de terras paraibanas no Nordeste Brasileiro, na busca por “escrever para trazer o falado pra perto”, como afirma Débora Diniz⁵.

Essa pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB) tem por intuito refletir sobre o trabalho e arte desenvolvidos por fiandeiras e tecedeiras no estado de Goiás, mais especificamente no sudoeste goiano, no município de Jataí. Procuro trazer análises que possam colaborar com a historiografia das mulheres a partir da investigação de suas experiências, saberes fiados, tingidos e tramados. Antes de adentrar aos processos teórico-metodológicos da pesquisa, acredito ser pertinente apresentar o meu encontro com essas mulheres e com a pesquisa.

² Entrevistada: Josefa Quintina. [S.1], agosto. 2021. Relato concedido ao Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos.

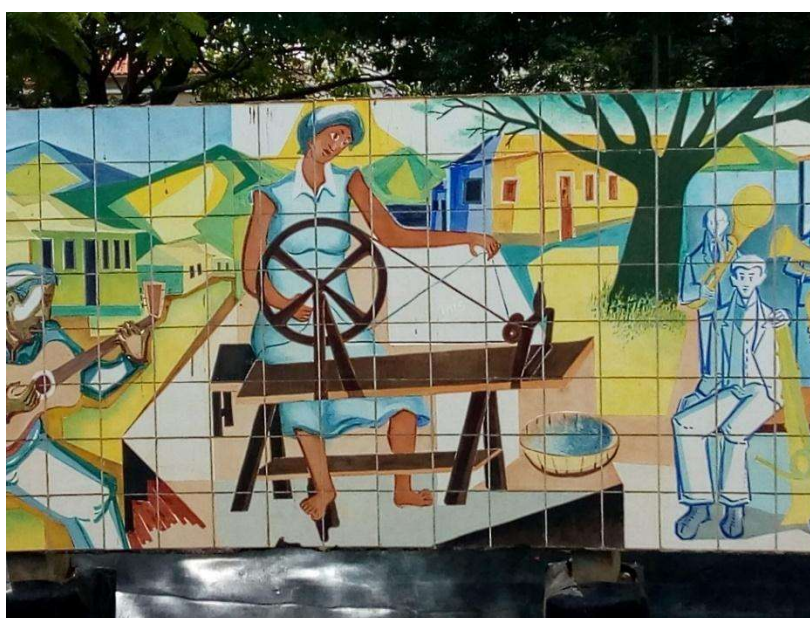
³ José Carlos Reis (2014) em o “Lugar da teoria e metodologia na cultura histórica”, escrevendo sobre a prática historiográfica como um fazer que mostra os “desaparecimentos dos homens vivos” a partir do trabalho de memória, dirá que “escrevendo, sepulta na cultura histórica os homens desaparecidos”, contudo, historiar teria que dar sentido à experiência do presente, assim, ao invés do luto explícito, “celebração da vida vivida”.

⁴ Referência a música “A palo seco”, de Antônio Carlos Belchior, 1974.

⁵ Trecho do vídeo: É possível escrever sem sofrimento? Por que escrever? Disponível em <https://youtu.be/oLfOnjrtYg8>.

Graduada em História pela Universidade Federal de Jataí (antiga UFG/UFJ), 516 km, pela BR-060, me dividiam entre Luziânia e Jataí. Foi ‘recusando’ as águas das três bicas⁶ e me encontrando em novos espaços que então compreendi a imensidão do meu estado, sua diversidade e suas gentes. O que se faz numa nova cidade? Me sugeriram visitar a oficina de tecelagem no Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos (MHJFHC). Confesso que não fazia a mínima ideia de como funcionava. Foi nesse espaço que tive o contato com esse trabalho-arte, e me lembrei que já tinha visto rodas de fiar em algum momento da minha vida em Luziânia-GO (Imagem 1).

Imagem 1: Fiandeira no Painel de D.J Oliveira em Luziânia-GO



Fonte: Retirado do texto, “D.J. Oliveira e a paisagem de Luziânia no painel três bicas”

Meu interesse cresceu à medida que conheci algumas das mentes-mãos à frente daqueles instrumentos. Foi conhecendo Dona Maria, Dona Hilda, Dona Laurinda, Dona Sebastiana, Dona Nadir e muitas outras, que passei a pensar sobre o significado do trabalho que realizavam.

Para tecer uma pesquisa é necessário urdir (planejar o tecido). Qual o recorte temático? Quais os objetivos? Com quais fontes (entre) cruzar? A partir de que visões teóricas refletir? Quais métodos seguir? Essas e outras questões são passos que antecedem, definem e acompanham a narrativa que será tecida. Como esquematizado no Glossário colaborativo aqui exposto, o urdume passado nas folhas de liço e depois no pente, são a parte fixa de um tear

⁶ A Praça das Três Bicas (Raimundo de Araújo Melo), localizada no centro de Luziânia-GO, possui uma antiga fonte pública ainda hoje ativa, era muito utilizada por moradores e para atividade mineradora no século XIX. De acordo com credo popular, quem bebe da fonte não sai da cidade, e se sai, sempre retorna.

(como pode-se ver na imagem 2), os fios da trama entrelaçados pela lançadeira que lembram pequenas canoas, são a parte móvel da tessitura.

Imagem 2: Urdidura e trama no tear de pedal no MHJ



Fonte: Acervo da autora

Há elementos fixos em uma pesquisa. Contudo, os movimentos do tramar podem lançar interpelações, desafios e transformações que causam até mesmo uma elasticidade no que foi “urdido” (planejado). Pois, “é na empiria que a historicidade acontece e onde, a cada visita, temos a vida que pulsa como elemento estruturador e desestruturador da pergunta feita” (Eggert; Silva; Libera, p. 2022, p. 2).

Nesse horizonte, é a partir de constantes trocas e entrecruzamentos variados que esse texto dissertativo é tramado. Acredito que o interesse de pesquisa não surge a partir do nada, mas é antes uma construção individual e coletiva. Um processo que se dá com base em estímulos, na criação de repertório dos mais diversos, e na vontade de dizer algo. Esse algo nasce e cresce primeiro, como remete a Gloria Anzaldúa, dentro de si. Em uma escrita orgânica “não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos” (2000, p. 234).

São das entranhas que a tinta vaza e colore o papel. Logo, ao partir de uma escrita orgânica pressupõe-se que razão e emoção, apesar do que é estabelecido pela cientificidade, não são opostos, mas, antes, quando plantados juntos, podem vir a crescer em harmonia. Assim, justapostos, dão margem para criação.

Ser instigada é um dos primeiros passos para se trilhar uma pesquisa. O ponto de partida de uma investigação também depende de outros fatores, uma atenção para outros verbos. Com base em uma gramática não normativa e feminista, Debora Diniz e Ivone Gebara, destacam o reparar enquanto um imperativo que “convoca a imaginação que passeia por outros cantos” (Diniz; Gebara, 2022, p. 131). Quero também trazer esse verbo comigo. O entusiasmo por algo depende da nossa atenção em (re)costurar novos espaços de imaginação e reparar (n)esse algo.

Junto a esse ‘reparamento’, há as indagações, e uma vez que elas surgem, primeiro, como aparentes pedras no caminho, depois como bússolas que nos permitem chegar ainda mais longe, vão sendo desenhados, por meio de variados encruzilhamentos, uma espécie de mapeamento que só é possível a partir de determinados encontros. Pedindo licença aos ancestrais, e seguindo Rufino (2016), pode-se considerar aqui a encruzilhada como um movimento pedagógico, tal como o autor expõe, gerado e guiado por *Exu*⁷ (*Esu*), Orixá que por definição é o dono dos caminhos e seus entrecruzamentos, é dele o ímpeto criativo, o fazer, as linguagens e trocas. E encontros.

Tive a oportunidade de cultivar vínculos com algumas das tecedeiras desde minha atuação no Pibid - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência. Programa em que além de agregar experiência no Ensino de História, também possibilitou, financeiramente, a minha permanência na graduação. Passamos a realizar algumas atividades no espaço do Museu Histórico Francisco Honório de Campos, e a partir daí as mentes e mãos que realizavam trabalhos de tecelagem no Museu, ganharam alguns rostos que se tornariam familiares. Na primeira oportunidade de seleção de bolsistas de pesquisa em História Local no Museu, me inscrevi, e pude frequentar mais o espaço em que conheci Dona Hilda; Dona Nadir e Dona Laurinda. Durante os encontros com a professora Cláudia Lemes, do projeto de pesquisa sobre imigrantes em Jataí, que viria a ser tornar minha orientadora, conversamos sobre trabalho e a ausência da representação das mulheres nas exposições do Museu. Um diálogo que gerou em mim inquietações.

⁷ Em terreiros de Candomblé, principalmente, ligados a determinadas nações africanas, tradicionalmente, compreende-se *Esú* enquanto parte do panteão africano. Contudo, *Exu* por vezes pode ser lido a partir de uma dupla natureza, desse modo, podendo ser cultuado, nas palavras de Reginaldo Prandi (2022, p. 37-38) em um “mesmo local de culto e pelas mesmas pessoas, como o mensageiro mais próximo do orixá africano e como o espírito desencarnado mais próximo dos humanos”. O autor ainda destaca que a aproximação de *Exu* aos humanos, foi historicamente intermediada pela mentalidade demonizadora do cristianismo. Não sendo objetivo explicar profundamente sobre, entendo aqui que cada casa possui seu preceito e cosmologia própria. Ademais, entre suas variadas formas, caminho junto a Rufino (2016, p. 2) quando este escreve que, “*Exu* é o orixá iorubano que versa sobre os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo”.

Ao mesmo tempo em que as leituras de Silvia Federici e Françoise Vergès acerca do trabalho doméstico também me inspiravam, o trabalho das mulheres tecelãs tornou-se uma exposição temporária, em 2019. “Mulheres: Trabalho, Fios e Tramas” contou com a colaboração das tecedeiras, Hilda, Nadir, Laurinda e Zélia. Uma bonita exposição nascida em paralelo ao meu projeto de conclusão de curso. Na época, queria compreender a visibilidade da tecelagem manual enquanto trabalho a partir da reprodução social. Em agosto de 2019, quem passava pelas ruas do centro de Jataí, onde se localiza o Museu Histórico de Jataí (MHJ), no meio de uma tarde bem ensolarada, me veria (junto a outras pessoas) colando no muro diversos fios nas letras cursivas que formavam o título da exposição, que também contou com a venda de peças tecidas pelas tecedeiras ao final do circuito.

Imagem 3: Fachada do MHJ com o nome da exposição



Fonte: Acervo da autora

Enquanto projeto, apresentei-o no primeiro evento que participei na Universidade de Brasília (UnB). E assim, em outubro de 2019, depois de me perder por Brasília e depois pelo campus Darcy Ribeiro, entrei pela primeira vez em uma sala da UnB. No Simpósio da Professora Cristiane Portela, que tinha sido minha professora na Universidade Federal de Goiás (UFG)/ Jataí, conversei com pessoas diversas sobre o trabalho. Nessa mesma semana, meu pai, Silvio Cezar, candango de nascimento, e motorista de caminhão, morreu tragicamente, e algo em mim que nem sabia existir, dado a ausência paterna por tanto tempo, se quebra. Após todos os trâmites necessários que precisavam ser resolvidos por mim, filha mais velha, retorno a Jataí e tomo distância da universidade e do Museu neste período de luto.

Com a pandemia de covid-19, vários segmentos param. Foi um contexto tenebroso sob um governo nefasto. Sendo necessário, se as condições materiais permitissem, criar “novos espaços de imaginação”, como escreve Debora Diniz (2022), e assim o fiz. Usei aquele tempo a contragosto para, em um primeiro momento, retomar o hábito de ler literatura – essencial para a escrita, qualquer que seja ela – e me dedicar também às leituras do trabalho; escrevi muitas laudas. No entanto, longe do Museu, e consequentemente das tecedeiras, a pesquisa, por mais produtiva que parecesse, tinha tomado outros rumos. Eu estava, de alguma forma, a cada lauda a mais, longe das interlocutoras.

Em 2021, durante o processo de vacinação, passa-se a uma reabertura gradual dos espaços públicos. O Museu Histórico retorna para trabalho interno, e passo a ser estagiaria e integrar a equipe de Museologia. Os editais culturais municipais e estaduais, publicados com os recursos da Lei Aldir Blanc, surgem como uma oportunidade de retomar o setor cultural afetado pelo contexto pandêmico. Assim como promover a volta das mulheres que teciam ou vendiam suas peças no Museu, e foram impactadas pelo fechamento do espaço, tanto financeira, quanto socialmente, já que esse era um local de constituição de encontros, sociabilidades e renda extra para elas.

Nesse ínterim, nascem os projetos audiovisuais sobre tecelagem em Jataí. Hoje, objetos de análise dessa dissertação. Um dia foram escritos, reescritos, submetidos e, alguns, contemplados. Além desses projetos audiovisuais, houve o processo de inscrição de mais de 14 mulheres no mapa goiano de cultura. A tentativa de mobilizar o máximo de artesãs e seus familiares funcionou a partir de uma ação conjunta de todo o pessoal do Museu. As mulheres que foram selecionadas pelo projeto de Artesanato conseguiram na época um reconhecimento financeiro pelos seus anos de trabalho e arte têxteis.

Assim, as séries de vídeos (explicitadas no quadro 1 a seguir) foram gravadas no espaço do Museu e do Ateliê *Água Forte*. Com suas protagonistas já imunizadas e máscaras:

Quadro 1: Dados dos projetos audiovisuais.

Projeto	Ano	Título	Participação	Acesso
Processos de trabalho da tecelagem manual em Jataí-GO (Lei Aldir Blanc Municipal)	2021	Episódio 1: trabalho das fiandeiras em Jataí-GO	Mestras Hilda Oliveira e Nadir Pereira.	<i>Instagram</i> do Museu Histórico de Jataí. ⁸
		Episódio 2: Operando a Urdideira de Pé	Mestras Nadir e Maria Souza.	<i>Instagram</i> do Museu Histórico de Jataí ⁹
		Episódio 3: Bastidores	Mestras Hilda, Nadir. Simone Rosa.	<i>Instagram</i> do Museu Histórico de Jataí.
Tramas em Vídeo (Lei Aldir Blanc Federal)	2021	Episódio 1: visibilidade do trabalho artesanal	Mestras Hilda Oliveira e Nadir Pereira, Prof. ^a Cláudia Lemes.	<i>Youtube</i> do MHJ ¹⁰
		Episódio 2: Processos de tessitura com o tear de pedal	Mestras Hilda Oliveira, Nadir Pereira, Maria Souza;	<i>Youtube</i> do MHJ ¹¹
		Episódio 3: Processos de tessitura com o liço	Mestras Hilda Oliveira, Laurinda Garcia, Nadir Pereira	<i>Youtube</i> do MHJ ¹²
		Episódio 4: Processos de tessitura no repasso	Mestras Hilda, Maria Souza e Ana Nery.	<i>Youtube</i> do MHJ ¹³
Imersão Sesc-Convida	2021	Encontros entre aprendizes com as mestras.	Mestras Ana Nery, Hilda O., Laurinda Garcia. Aprendizes: Simone Rosa e Ana	<i>Youtube</i> “Tecendo com Simone” ¹⁴ .

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

A ideia dos primeiros dois projetos era registrar e divulgar (como a exemplo na figura 4), por meio da *internet*, os processos de trabalho das fiandeiras e tecedeiras. E eu estava ali para captar as imagens e montar o vídeo final do documento que inicialmente tinha fins pedagógicos, bem como de auxílio na preservação dos saberes que envolviam o mundo têxtil.

⁸ Disponível em https://www.instagram.com/tv/CQYzG85DW2u/?utm_source=ig_web_copy_link

⁹ Disponível em https://www.instagram.com/tv/CN5TWdtjZ17/?utm_source=ig_web_copy_link

¹⁰ Disponível em https://www.instagram.com/tv/CQYzG85DW2u/?utm_source=ig_web_copy_link

¹¹ Disponível em https://www.instagram.com/tv/CQqm7lIHusY/?utm_source=ig_web_copy_link

¹² Disponível em https://youtu.be/Ju_GfmJGXR0

¹³ Disponível em https://www.instagram.com/tv/CQqm7lIHusY/?utm_source=ig_web_copy_link

¹⁴ Disponível em <https://youtu.be/QTk2V7bLLuQ>

Imagem 4: Folheto de divulgação “Tramas em Vídeo”, 2021.



Fonte: Elaborado pela autora

Em 2022, estava no Museu quando soube do infarto da minha avó, Nazira Antônia da Costa. Sem reação diante daquela notícia, tentei planejar como eu iria para casa, estava quilômetros longe, e eu precisava realizar algumas captações de imagens do *Tramas em Vídeo*. Dona Hilda, que estava na oficina, parou seu trabalho para me ajudar. Se dispôs a gravar o que faltava naquela mesma manhã para que eu pudesse ir para Luziânia encontrar com minha família e ver minha vó. Cheguei a tempo de vê-la com vida, antes de morrer por negligência médica, aos 62 anos.

Seis meses depois, no mesmo dia de sua morte, apresentei a monografia com a farda da cooperativa de catadoras de recicláveis que ela participava. Minha avó, analfabeta, que já foi boia-fria, caseira, e era catadora, infelizmente não me viu formada. Minha irmã, o pessoal do Museu e outros amigos estavam lá. Minha mãe, trabalhando de diarista em Brasília, parou a faxina e entrou para ver a defesa. Remotamente, viu a primeira da família a se graduar em uma Universidade Pública, e ser, com entusiasmo, convidada pelas professoras da banca a continuar a pesquisa. Escrevo essas linhas com o intuito de mostrar as tramas de significados que estão no verso deste texto-tecido.

Os caminhos trilhados por mim, os encontros, as inúmeras vivências, as experiências adquiridas, e mesmo as dores, reverberam e atravessam o processo de investigação e escrita. São elementos que não necessariamente precisam estar relatados, mas colaboram para a construção de subjetividades e humanidades. Afetações que me tornam pessoa, e por

consequência, uma pessoa que pesquisa. Sem oposição. Indo em direção ao que fala Ana Veiga (2022, p. 99), ao pensar sobre as “linhas de confronto subjetivo” que emergem de sujeitas cujos “afetos e sentimentos assumem um espaço privilegiado”. Confrontando o cânone da razão ocidental que fragmenta e dissocia as pessoas; separa cabeça, corpo e coração, a partir do pressuposto da objetividade pura.

Ao discorrer sobre experiências de pesquisa que tenham como horizonte novas possibilidades de construir conhecimento, que dimensionem a afetividade e que busquem ir contra a lógica colonial, Vânia Vasconcelos (2022, p. 30) fala sobre “feminismos aprendentes”, e a necessidade de realizar “um deslocamento do lugar de saber/poder e me abrir a aprender com outras(os)”. Assim, para a autora, o afeto, bem como a escuta, devem ser os fios guias.

Débora Diniz vem contribuir com esse ponto de partida: “Começo pelo silêncio. Ouvir exige silenciar-se, abdicar do poder e da sedução da palavra. Mas ouvir não é o mesmo que pausar a voz, é gesto ativo para o encontro feminista – somente sendo capaz de ouvir é que seremos tocadas por outras vidas diferentes da nossa” (Diniz, 2022, p. 17). A escuta é aprendida, tornar-se uma “escutadeira feminista”, nos termos compartilhados por Debora Diniz, é tarefa árdua, pois consiste em deslocamentos e desconstruções que não surgem sem estranhamentos, visto que esse processo revolve a terra das certezas, e expõe as “raízes do patriarcado” (Diniz, 2022, p. 22).

Diniz (2022), em seu processo pedagógico feminista (Hooks, 2019) de “escutadeira”, utiliza a etnografia, que, entrelaçada ao feminismo, supera a audição analítica e dá margem a uma escuta afetada. Portanto, de acordo com ela, “faço-me de etnógrafa feminista: ofereço-me em escuta para apreender a vida de outras mulheres para, junto a elas, reclamar o reconhecimento de suas vivências, suas necessidades e seus direitos” (Diniz, 2022, p. 20).

Nesse processo de investigar “com”, a observação participante entra em cena. Há um viés etnográfico na pesquisa com as tecedeiras. O processo do fazer audiovisual inevitavelmente implica em uma espécie de “vivência aprofundada”, como articula Tim Ingold (2011, p. 21) ao escrever sobre a etnografia. Vale ressaltar que, além de apreender, a escuta possibilita atravessamentos que oportunizam aprendizagens. Ali, junto àquelas mulheres que dominam os saberes das linhas, “a entrevistada se converteu em mestra e a investigadora em aprendiz” (Vasconcelos, 2022, p. 36).

Revendo os primeiros vídeos gravados, tento acolher o meu “eu” passado. Compreendo a pouca experiência de pesquisa e, principalmente, o nervosismo em fazer algo inteiramente novo, como o audiovisual. Ainda assim, não há como não notar a mistura de acanhamento e ansiedade na voz que interrompe a interlocutora a quase todo instante. Só com o tempo aprendi

que, para mim, parar para conversar com elas, realizar uma escuta ativa como compreende Diniz e Gebara (2022), poderia ser mais enriquecedor do que somente realizar um questionário, ou conseguir uma afirmação que reforçaria alguma perspectiva pré-concebida.

Nesse entrecruzamento, me aproximei dessas mulheres, foram várias horas gravadas, aprendizados mútuos, pausas para um café, prosas descontraídas, caronas compartilhadas, mudas de plantas ganhas. A cada projeto, conhecia outras fiandeiras e tecedeiras, aprendia seus nomes e elas o meu. Em uma rede de trocas trançada no aconchego e tingida por cores não neutras. Por essas experiências, e por questões de perspectivas teóricas, é impossível para mim pensá-las enquanto “objetos” de investigação.

Seguindo Vânia Vasconcelos (2022, p. 34) “acolher e assumir a subjetividade inerente aos processos de investigação histórica não significa dizer que esses trabalhos não estejam comprometidos com uma objetividade, no sentido de produzir uma análise crítica”. A partir desses meandros, desponta a necessidade de pensar a construção de conhecimento, na qual a horizontalidade e novas possibilidades de desordenamento de mundos sejam basilares, sem necessariamente perder de vista o rigor metodológico.

Desse modo, em uma perspectiva de criação de conhecimentos, vislumbro a tecelagem manual para além de um saber em vias de “desaparecimento”, que nessa lógica precisa ser preservado¹⁵ por si mesmo, mas problematizar como por meio de suas práticas de “saber-fazer” (Duarte, 2003) e suas ressignificações em outros contextos históricos, pode-se refletir sobre enunciações epistemológicas.

Problematiza-se aqui que muitas vezes esses conhecimentos podem ser invisibilizados por serem atividades ligadas à manualidades tradicionalmente realizada por mulheres originalmente das zonas rurais de Goiás e em um contexto privado. Contudo, entendo que tais mulheres são detentoras e produtoras desses *saberes da terra* que, como posto em epígrafe escolhida da fala da fiandeira e tecedeira de Josefa, mulher negra de 79 anos, nascida em Mineiros-GO e moradora de Jataí, são também ancestrais e repassados de forma matrilinear.

Tendo como área de concentração de pesquisa a Cultura Histórica, que muito além de apenas compreender a maneira pela qual determinado grupo pensa, narra, se autoidentifica e faz usos do passado, tal categoria de estudo envereda sobre os processos de construção de uma espécie de consciência histórica, focalizando os agentes que a criam e os meios pelos quais são produzidos, veiculados e divulgados. Em resumo, o que se entende é que, de forma geral,

¹⁵ Processos de salvaguarda, ou preservação, como situa Antônio Augusto Arantes (2011), não são processos neutros, se identifica, julga e seleciona o que deve ou não ser preservado, por meio de determinados filtros, parâmetros e procedimentos, com vistas a salvaguardar institucionalmente.

“clérigos, profissionais e leigos que tomam para si a cruzada da vulgarização e divulgação do que foi feito no passado, dando-lhe um sentido histórico” (Flores, 2007. p. 96). Destarte, trata-se, como afirma Flores (2007), da história sem historiografia, sendo esta também integrante de uma cultura histórica. Partindo dessas noções, faz-se necessário, ainda que brevemente, a apresentação de algumas produções, que podem ser pensadas por meio do conceito da cultura histórica, que catalisem, por diferentes ângulos, o tema supracitado.

Tanto em relatos de viajantes europeus pelos sertões goianos ao longo do século XIX, quanto também em relatórios provinciais de Goyaz, como o de Luiz Antonio da Silva e Souza, de 30 de maio de 1832, há menções da atividade da tecelagem, desde a questão das matérias-primas, passando pelos instrumentos utilizados, o contexto de desenvolvimento, e pouco sobre as pessoas que a desenvolvem, como as mulheres livres e escravizadas, visto que, como escreve Cláudia Lemes (2008. p. 24), “o que se percebe mais comumente nestas descrições, principalmente de August Saint-Hilaire, é que são atribuídas às mulheres características frequentemente negativas, reduzindo-as ao papel de ‘fêmeas para os homens’”. A elasticidade deste entendimento pode ser questionada, levando em conta o que nos fala María Lugones em relação às especificidades das mulheres racializadas.

Há uma dificuldade no acesso, sobretudo de determinados relatos, alguns hoje traduzidos e publicados, porém de pouca circulação. Devido a isso, articulo aqui, ao menos neste primeiro momento, uma análise geral dessas produções, em especial *Viagem às Nascentes do Rio S. Francisco e Pela Província De Goyaz*, juntamente a trabalhos de cunho historiográfico sobre esses materiais. De modo geral, os relatos de viajantes têm um caráter às vezes estereotipado em que depositam nos habitantes uma carga de visões preconcebidas com base em suas próprias vivências, sem considerar outras existências. Falando sobre os goianos e a completa entrega a vícios, e sua pouca inclinação para religião cristã, relata que tais sertanejos deixam, principalmente por falta de guias religiosos competentes, de acreditar em Deus para pôr sua fé em “superstições absurdas”:

Acreditam nos feiticeiros, nas almas do outro mundo, nos lobisomens, nos demônios familiares, de que contam mil extravagâncias; trazem presos ao pescoço amuletos e preservativos, e, quando caem doentes, recorrem à remedios sympathicos e a palavras magicas (Saint-Hilaire, 2004, p. 337).

Submetem os lugares que visitam e as gentes que veem, sem, no entanto, enxergar as suas noções próprias de “civilidade, decência e progresso”. Assim, as leituras desses relatos precisam ser atentas, principalmente, em suas entrelinhas. Sobre as visões dos europeus sobre as mulheres, Cláudia Lemes (2008. p. 22) menciona que “é um olhar que vê a mulher, mas

naquilo que não existe para elas”, ou seja, com base numa ideia de “mulher” europeia. Ao viajar por Paracatu, cidade mineira que hoje faz divisa com Goiás, Saint-Hilaire escreve sobre suas impressões ao passar pela região em 1819; como já citado, muitas das descrições são feitas ressaltando a indolência, o atraso e a pobreza dos habitantes.

Existem em Paracatú muitos mulatos; mas são os negros livres e creolos que formam hoje em dia a maior parte da população dessa villa. Suas mulheres fiam algodão para fazer tecidos grosseiros; alguns homens têm officios, a maioria vai, de tempos em tempos, procurar um pouco de pó de Ouro nos corregos vizinhos. Quasi todos vivem em extrema pobreza; mas acham isso preferivel a evitala á custa de algum trabalho (Saint-Hilaire, 2004, p. 259).

Nesse trecho o viajante menciona que a produção de tecidos pelas mulheres, ao contrário dos homens, não se caracteriza como também um “ofício”. Em um relatório da província de Goyaz assinado por Luiz Antonio da Silva e Souza em 30 de maio de 1832, nota-se a presença de descrições que desenham um Goyaz decadente. O documento é detalhado e tenta dar conta de relatar desde o tipo de clima, vegetação, solo, a disposição de terras, número e tipo de roças, passando também pela execução ou não de “artes liberais” e o número de mestres de ofícios. Ao direcionar seu olhar para a relação de produção têxtil, em vários dos julgados relatados, expressa-se o pouco “desenvolvimento” a partir do entendimento de “thear regular” utilizado para a produção pública, ou seja, posto no sentido lucrativo, e o “thear imperfeito”, usado nos lares na produção caseira, posta enquanto recurso familiar; em nenhum momento menciona-se quem geralmente o realiza. “Só existe na Capital hum thear regular de fiação, e tecelagem, que trabalha; mas existem 300 theares particulares, e imperfeitos, que trabalham em algodão grosso fiado a mão, ou em rodas imperfeitas; e servem para se vestirem os escravos, e pessoas pobres” (Sousa, 1978, p. 147).

Segundo Rosenthal, no início do século XIX, “o trabalho livre de subsistência e o artesanal eram importantes formas de sobrevivência da população mais pobre” e, por não se comporem como formas de ocupação “regulares”, sobretudo se focalizarmos nas mulheres, eram vistas como atividades “não civilizadas”, representativas do ócio daquela população. Nesse horizonte, para ser “uma nação civilizada, era preciso que o trabalho disciplinado fosse introduzido, através das mãos europeias” (Rosenthal, 2010, p. 37-38).

Segue-se uma apresentação do escopo de produções acadêmicas em torno do tema, levando em conta o número, até onde visto, pequeno de pesquisas de cunho historiográfico, portanto, tende a ser um corpus transdisciplinar.

Marcolina Garcia publica, em 1985, uma pesquisa de viés antropológico advinda de sua dissertação de mestrado, defendida em 1978, acerca da tecelagem artesanal realizada por

mulheres do campo em Hidrolândia - GO. Sua pesquisa perpassa questões significativas, principalmente pelo seu período de investigação que acaba por cartografar saberes como repassos, tipos de tecidos e instrumentos, e ainda, mudanças sociais na atualidade de seus acontecimentos, em outras posições, torna-se também uma obra testemunhal de transformações sociais e de produção, como exemplo, a diminuição das práticas dos mutirões¹⁶.

Na historiografia cito Cláudia Duarte, em sua pesquisa de dissertação, defendida em 2003, denominada *História e cultura material: a tecelagem manual no triângulo mineiro*, entrevista 28 artesãs de Uberlândia e Região do alto do Paranaíba, tantas mulheres que frequentavam o Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira, bem como “tecedeiras caseiras”. A autora traça, por meio das compreensões de cultura material da tecelagem, uma investigação histórica aliada ao entendimento de cultura popular e relações culturais híbridas, e pensa o “saber-fazer” da tecelagem nos aspectos simbólicos e de trabalho. Ao longo da leitura das entrevistas noto que há uma evocação em elementos de perdas e ressignificações da tecelagem no imaginário dessas mulheres por meio de noções próprias delas enquanto artistas.

Ao falar do histórico de criação do Centro Dona Belmira, Duarte explicita as adequações em torno da manutenção do saber dessas mulheres nessa roupagem de oficina. Uma das questões que se lança é em torno do direcionamento do centro, em que houve coordenações cuja frente era tomada por pessoas de fora da comunidade tecelã, cuja preocupação com atingir um público-alvo com a venda dos produtos evoca algumas implicações. Nesse contexto, é uma latente a questão das adaptações na técnica, como a escolha por utilizar, ao invés de repassos, fazer tecidos lisos. O que decorre disso? As mulheres que estão em aprendizagem desconhecem, ou, mesmo as que já o dominam, vão deixando de utilizar a linguagem dos códigos dos repassos ao produzirem tecidos lisos para fins de maior produtividade, por serem, em tese, mais rápidos para tecer.

Em Fiandeiras, tecelãs, oleiras... redesenhando as grotas e veredas, Maria A. Moraes traça uma investigação, a partir da História Oral, sobre o desenvolvimento de atividades têxteis, bem como de cerâmicas, feitas por mulheres em comunidades rurais do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. A autora reflete sobre a realização de atividades consideradas femininas com base na lógica do trabalho, destacando como a desigualdade de gênero contribui para se criar uma mentalidade que relega suas atividades como pouco importantes. No entanto, Moraes (1998) escreve que seus trabalhos não somente contribuem para a economia doméstica, como

¹⁶ Mutirões eram costumeiramente praticados pela população rural como forma de ajuda mútua, reuniam-se para roçar, plantar, colher, fiar e o que mais fosse necessário ser realizado naquela terra. Caracterizando enquanto um momento de trabalho e também de encontro e celebração. Ver mais na p. 36.

também colaboram para “redesenhar” a paisagem local. Ao analisar os elementos estéticos do saber de tecedeiras e oleiras, a autora destaca o poder que essas mulheres exercem ao deter seus saberes.

Como as mulheres aprendem e ensinam a tecelagem manual em Resende Costa, Minas Gerais? É a pergunta que move a tese chamada: *Fios, tramas, cores, repassos e inventabilidade: a formação de tecelãs em Resende Costa/MG*, defendida em 2015 por Amanda Motta Castro. Por meio da educação popular e epistemologia feminista, Castro realiza uma pesquisa que busca compreender a tecelagem na complexidade de seus processos que são muitas vezes invisibilizados. Dentro dos seus processos formativos, as tecelãs estabelecem, segundo Castro o repasso de suas técnicas, ao fazer, elas mantêm a tradição de tecer viva. Em outros trabalhos, junto a Edla Eggert, as autoras se detêm a pensar os processos formativos da tecelagem entrelaçando-os aos feminismos e à educação tanto em Minas Gerais, quanto no estado do Rio Grande do Sul.

Por fim, cito também pesquisa que realizei durante a graduação, sendo resultado dela, em exemplo, o glossário com alguns termos da tecelagem exposto no início deste trabalho, nesse mesmo contexto, a produção de vídeos documentários acerca da tecelagem manual realizada por mulheres em Jataí entre 2021-2022; grande parte se encontra disponível em plataformas de vídeo da internet, assim como também a produção de um material bruto (não editado) armazenado em acervo pessoal e público (Museu Histórico de Jataí; Associação de Amigos do Museu). Tal pesquisa visou refletir sobre a tecelagem manual na perspectiva de trabalho, articulando questões que envolvem a feminização do trabalho, bem como, as relações entre o fazer dessas mulheres e a reprodução social. Em “*Não sei quem inventou o tear, só sei que a minha mãe tecia*”: *tecendo análises sobre a feminização do trabalho a partir da tecelagem manual realizada por mulheres na cidade de Jataí - GO*, utilizo algumas das fontes audiovisuais produzidas, bem como de relatos cedidos por essas mulheres ao Museu Histórico de Jataí (MHJ), para compor a análise.

Exposto um panorama geral de investigação do tema, muito longe de estar “superado”, haja visto que há uma considerável (transdisciplinar) produção¹⁷ sobre esse tema. Situo que a pesquisa é atravessada pela lógica de que descortinar, e “reconhecer o trabalho criativo

¹⁷ Para fins de levantamento: CÁURIO, R. *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985; MIRANDOLA, N. S. *As tecedeiras de Goiás, estudo linguístico, etnográfico e folclórico*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1993. Coleção Documentos Goianos, v. 23; FERREIRA, Frederico Hudson. *Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO): tradição e contemporaneidade*. 2014. RODRIGUES, Ana Izaura Pina. *A tecelagem manual em Brasília: Uma investigação antropológica sobre o universo têxtil*, 2010, Universidade de Brasília.

feminino significa a recuperação de uma história ignorada e o reconhecimento de que uma parte da cultura atual também é sua”¹⁸ (Bartra, 2008, p. 12, tradução nossa). Assim, pode-se perceber que não somente o trabalho desenvolvido por mulheres, de modo geral, é desvalorizado, bem como também toda uma série de conhecimentos historicamente tramados por essas mulheres.

Desde a primeira geração dos *Annales* na década de 1920, há em curso diferentes processos de reconhecimento, ampliação do caráter de documento e entendimento historiográfico em face à construção, por exemplo, da história dita positivista. Sob preceitos da “Nova História”, as pesquisas tendem, a partir de uma diversidade de abordagens, a refletir sobre outras temáticas. Em meio à crise de paradigmas nas décadas de 1960-1970, surgiram algumas pesquisas baseadas na necessidade de renovação e interdisciplinaridade da época, ao aproximar, por exemplo, a história e a antropologia há o aparecimento de pesquisas voltadas para uma gama maior de contextos, em que parte das mulheres começa a ser evidenciada com base em outras perspectivas.

É interessante refletir sobre tais disputas e possibilidades de ampliação no conceito de documento cruzadas, especialmente, com seus contextos sociais, entendendo que tais debates e crises paradigmáticas são processos vivos, atrelados às lutas no “chão de movimentos sociais”. E nesse sentido privilegiam, sobretudo, os modos de fazer e ensinar história. Analisar a historicidade de tais processos importa, visto que, como expõe Ana Veiga (2020, p. 4), “conceitos e teorias são acionados, depois rememorados, pela eficácia e a capacidade de sua relação com o chão do social, com grupos e sujeitos agentes de demandas e inquietações”.

Em lógica semelhante articula bell hooks¹⁹ (2013, p. 97), que nos fala que a “teoria nasce do concreto”, o terreno onde se pode imaginar futuros possíveis para ela está no processo de se teorizar sobre o que estava acontecendo. Complementando, para se tecer futuros é necessário recorrer ao passado, mas, como pensado por Ebrahim Moosa (2016, p. 278), “o passado não como uma solução pronta, mas como um problema criativo susceptível de abrir novas possibilidades”.

As fraturas no tecer da história possibilitam a quebra de silenciamentos de variados sujeitos na historiografia, uma vez que tais “silêncios” colonizam o saber à medida em que não contemplam a pluralidade de experiências históricas, tal como as das mulheres. Novos ventos

¹⁸ “Reconocer el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente espropia”.

¹⁹ Cabe salientar que a grafia do nome, pseudônimo para Glória Jean Watkins, se dá em minúsculo, simbolicamente demonstra que o quê produz é o foco. Ademais, marca a sua ancestralidade ao ser uma referência a sua bisavó, Bell Blair Hooks. As iniciais minúsculas referem-se também ao seu lugar epistêmico, como mulher negra.

na historiografia e no ensino entre meados de 1980 e 1990, “ancorados(as) e em diálogos com os movimentos sociais - como os movimentos negros, LGBTQIAPNB+, feministas e de mulheres - demandavam que suas vozes fossem ouvidas e suas histórias contadas, inclusive por eles(as) mesmos(as)” (Rovai; Monteiro, 2020, p. 208, grifos nossos).

Destacando que trabalhar com a oralidade pode ser um caminho que vai na contramão dos processos de determinados silenciamentos, especialmente porque, de acordo com Julio Aróstegui (2006, p. 533), o campo da História Oral e o trabalho com fontes orais se estendeu pela história das relações de gênero e história local. Para Vilma Barbosa (2006, p. 85), esta última se estabelece como sendo uma abordagem teórico-metodológica que tende à “construção e compreensão de um conhecimento histórico significativo e plural”.

Ademais, como destaca Joan del Alcázar Garrido (1988), o trabalho com a oralidade em análises locais, mas não restringida a ele, em que perguntas gerais podem ser situadas e respondidas localmente (Levi, 2014) possibilitam incorporar não apenas sujeitas e sujeitos “outros” no processo de construção da narrativa histórica, mas também conhecer e compreender situações insuficientemente estudadas.

Em tempo, quero pontuar que o compromisso teórico e metodológico feminista que, a depender, pode romper com determinados paradigmas, é enfatizado como processo que procura apreender a vida das mulheres a partir de seus conhecimentos obtidos através de suas experiências (Hooks, 2017). Experiência enxergada enquanto *locus* diverso de produção e difusão de conhecimento (Mignolo, 2008), em diálogos, trocas e escutas ativas, como proposto por Diniz e Gebara (2022).

Tendo também como eixo os debates desenvolvidos no Grupo de Pesquisa ProjetAH - História das Mulheres, Gênero, Imagens, Sertões, faz-se necessário uma discussão acerca da categoria “mulher” e sua noção enquanto valor universal. Nessa perspectiva, procuro realizar uma investigação da história das mulheres fiandeiras, tecedeiras, tingideiras por um viés que se estruture analiticamente por um ponto de vista das “sensibilidades interseccionais”, como foi pensado por Carla Akotirene (2018), Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021); uma vez que o termo gênero por si só é insuficiente para lidar com determinadas questões.

Como dito por bell hooks (2019), mesmo o uso de tal termo pode tornar-se universalizante e generalizante, se é feito partindo de uma visão limitada e hegemônica das diversas dimensões que atravessam as construções de “mulheridade²⁰”. Faz-se necessário o uso

²⁰ A paquistanesa Rafia Zakaria (2021) em seu livro *Contra o Feminismo Branco*, explicita que “mulher” é, conscientemente usado, a partir do Ocidente, para se referir às mulheres “brancas”. A autora denuncia a invenção da mulher branca como definidora da categoria e do feminismo, sobretudo, ao ser posto na lógica salvatória entre

de marcadores como o de raça, classe, geração, dentre outros. Atenta ao que Collins e Bilge escrevem: “como a interseccionalidade pode ser conceitualizada dentro de um projeto de pesquisa particular que esteja atento às ideias centrais da interseccionalidade e que faça um esforço legítimo para implementá-la como ferramenta analítica.” (Collins; Bilge, 2021, p. 114).

Sendo mobilizados, ainda, os conceitos de epistemologia por meio de Patricia Hill Collins (2019); a noção de memória (Bosi, 1987) corpo como documento de Beatriz do Nascimento (1985), bem como o *envolvimento* refletido por Antonio Bispo dos Santos (2023) na contramão do “desenvolvimento”, em seus diferentes vieses.

O processo empírico dessa pesquisa teve como base a investigação qualitativa. Sendo realizado análises das 14 entrevistas temáticas²¹ com mulheres tecelãs pelo Museu Histórico em 2021, para fins de descrição geral, estas possuem idades entre 67 e 101 anos²². Entrecruzando-as também a produções audiovisuais com temática da tecelagem manual produzidas em 2021 e postadas na *internet*, que possuem a minha participação no processo de feitura. Assim como a análise do vídeo *Homenagem, Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras* (2020) disponível²³ no *Youtube* do Museu Histórico de Jataí.

A partir do entendimento de que cultura histórica está em variados suportes, logo, não se apresentariam somente por forma escrita, e de que dentro desse aparentemente difuso conceito, os trabalhos historiográficos são, como afirma Elio Flores (2007), produtos culturais. Assim, também se arrisca que processos que envolvem a investigação e produção de conhecimento histórico e ao final produzem uma espécie de acervo, como refletido por Ana Veiga (2014), podem servir como material autorreferente, ou não, para investigações, e pertencem à cultura histórica.

Em meio a essas dimensões “acervológicas” a produção de material audiovisual, por exemplo, advindo de como escreve Veiga (2014.p 74) “trabalho com memórias, individuais e coletivas, registradas, guardadas e transcritas para virarem matéria-prima da historiografia e,

as noções de Ocidente e Oriente, compreendendo que existe uma supremacia branca civilizatória em há quem seja passível de consciência e quem seja, por natureza, “o outro”, havendo uma dificuldade cultural de compreensão de sua própria singularidade. As compreensões, portanto, do termo “mulheres” como uma construção que é marcada por pluralidades e experiências diversas vai na contramão da lógica de homogeneização das mulheres.

²¹ Como já explicitado, as entrevistas temáticas sobre tecelagem e seus processos de saber-fazer, foram direcionadas a algumas mulheres que demonstraram interesse em participarem do Edital de Artesanato e Arte Popular por meio da Lei Aldir Blanc, 2021. Nesse processo houve a inscrição de mais de 14 mulheres no mapa goiano de cultura, e a realização das entrevistas pela então equipe do Museu, foi feita a partir de um roteiro direcionado e colaborou para a feitura dos currículos das artesãs.

²² De acordo com levantamentos gerais do Museu Histórico de Jataí, que tiveram como base a frequência nos mutirões organizados pela instituição, há pelo menos 80 mulheres ligadas de diversas formas ao fazer da tecelagem manual.

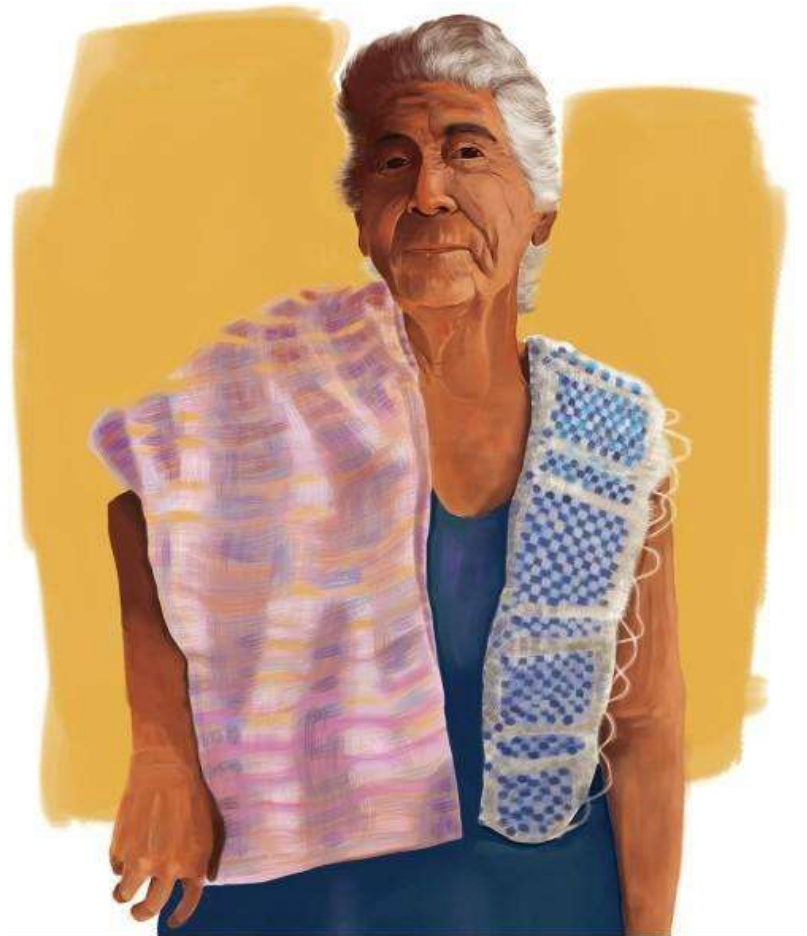
²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2jsOaXkLeWc&t=754s>

por que não, do ensino de história”, podemos citar algumas produções que circulam pela internet e que em seu ínterim produziram uma série de matéria-prima para análises históricas e, assim, compõem o conjunto de fontes que fazem parte dos esforços de análise desta pesquisa.

Problematiza-se aqui, como já mencionado, que as atividades realizadas pelas tecelãs podem ser invisibilizadas por serem ligadas às manualidades, sobretudo quando realizadas por mulheres originalmente das zonas rurais de Goiás em um contexto privado, e fora de espaços formais de educação. Assim, considero que existe uma série de conhecimentos fiados, tramados e tingidos pelas mentes-mãos de mulheres que pouco são valorizados em suas complexidades. Assim, ao mapear as vivências dessas mulheres em torno do seu ofício e dos conhecimentos envolvidos, busco compreender os saberes da tecelagem e seus repasses ancestrais enquanto práticas de um saber e fazer cuja investigação podem colaborar com a produção historiográfica sobre as mulheres em suas diversidades.

Objetivando a compreensão e a interpretação das vivências dessas mulheres em torno do seu ofício e dos conhecimentos envolvidos, desde as narrativas construídas nos Mutirões de Fiandeiras e sua institucionalização em espaços de memória, à escrita repassada e tecida no têxtil. Para tanto, mobiliza-se gráficos de padronagem utilizados pelas tecedeiras em questão para compor desenhos em tecidos, além refletir a partir dos processos de fiação e de tingimento, dimensionados a partir da relação saber-fazer, da memória e do repasse de suas heranças têxteis.

Ao longo do primeiro capítulo, localiza-se geograficamente de onde as interlocutoras falam, além de refletir sobre os processos de produção de conhecimento que tradicionalmente classificam e hierarquizam conhecimentos. Já o capítulo seguinte reflete-se a partir das narrativas das fiandeiras e tecedeiras, focando nas origens do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí - GO e nas narrativas de mulheres que o fazem. Estabeleço uma análise acerca das práticas de cooperação dos mutirões nas comunidades rurais do sudoeste goiano, refletindo as narrativas tecelãs que (re) criam novos espaços de articulação e mobilização de suas memórias e heranças estéticas (Hooks, 2022). E, por fim, será mobilizada a utilização de entrevistas transcritas, análises de produtos audiovisuais levando em conta os entendimentos próprios de tais sujeitas, bem como os gráficos de padronagem considerados enquanto uma comunicação têxtil criada no contexto de economia doméstica, e os contextos em que os aprendem e repassam. Conjectura-se que suas manutenções desafiam uma lógica desenvolvimentista, portanto, estabeleço uma análise que busca compreender a linguagem têxtil enquanto uma forma de saber que tingem o cerrado de outras cores.



2. Semeando narrativas: localizando as mulheres fiandeiras e tecedeiras



Ilustração de Noeme Costa por Tarik Assis. Catálogo Mulheres: Trabalho, Fios e Tramas (2022)

2. SEMEANDO NARRATIVAS: LOCALIZANDO AS MULHERES FIANDEIRAS E TECEDERAS

Neste capítulo localizo de onde as interlocutoras falam, tramam e semeiam narrativas que crescem por entre as fissuras da ‘história oficial’ do Sudoeste Goiano. Entrelaçando na análise geração, raça e gênero das fiandeiras e tecedeiras. Além disso, adentro em uma discussão que envolve o campo do conhecimento. Ao seguir os fios epistêmicos que ganham formas e cores ao serem tramados por mulheres, reflito sobre os processos que tradicionalmente classificam e hierarquizam conhecimentos.

Dentre tantos encontros, gostaria de destacar alguns que fazem imenso sentido na narrativa dessa pesquisa. Ao longo do processo de cadastramento das tecedeiras e fiandeiras no Mapa Goiano, fui à casa de Dona Noeme para realizar a entrevista temática sobre a tecelagem. E, com o projeto Sesc (Serviço Social do Comércio) Con-vida, fui à casa de Dona Laurinda. Ao retornar desses encontros, escrevi os relatos das visitas, que tendem a ser uma forma de constituir um caderno de campo. Compartilho aqui:

Laurinda

Morando dentro da cidade, Laurinda, junto a seu marido, construíram uma roça, em que tudo há, desde mandiocas a quiabos. Pimentas, ervas aromáticas e temperos. Ela aparece, e calorosamente nos chama para dentro. O fogão à lenha soltando fumaça, indicando que algo bom estava sendo cozido ali. No quintal, em uma área separada da casa, mas coberta, estava seu tear, onde tece seus trabalhos, particularmente lindos, tramados a muitas cores, como ela parece gostar. O fiado, ela admite, é pouco treinado e muito custoso, por isso compra suas linhas pela internet, no Mercado Livre, assim ela pode escolher diversas cores. No processo do diálogo com Laurinda sobre a confecção de liços para tear, fazer que aprendeu a Dona Maria Souza, ela deixa explícito que não havia conseguido terminar as peças encomendadas pelo Museu, muito trabalho. A lida com a terra, com a casa, acender e cozinhar à lenha, olhar os netos, sobra pouco tempo para si e para seus processos criativos. No entanto, ao longo da conversa tecida, e aquecida por um bom e doce café, ela se anima e busca seus cadernos de composição que mantém desde nova. São muitos, e sua vontade é poder passar todos para serem salvaguardados em um computador. Em suas letras, que se assemelham a repentes, há histórias sobre amores românticos e desencontros; relações entre empregados e patrões; sobre maternidade, entre outras. Canta para a gente algumas de suas músicas, e me emociono. Pedimos para que ela vá ao próximo Mutirão, seu marido não se anima, mas ela sim... (Relato de campo, dezembro de 2022).

Noeme

Ela nos recebe no portão. Antes de pensarmos em bater palmas já vem ao nosso encontro com seu olhar muito particular, uma de suas marcas muito queridas. Com simpatia, permite que entremos em sua casa, com todo cuidado que um momento de pandemia nos exige, com máscaras, álcool em gel, calor humano mesmo que à distância. Da porta de sua sala, pode-se ver uma das “professoras” de Noeme, no alto de uma mesa, um pedestal aparentemente construído para esse fim, o de a manter ali em destaque. Pintada de verde e com desenhos florais, denota o cuidado e a reverência a sua mestra, a

roda de fiar. No chão, caixas de algodão por cardar, outros já cardados, o par de carda na cadeira. Ali, sozinha, se mantinha em sua tarefa de pasteurizar o algodão. No andar da prosa mais que cardada, fiada e tecida, nos diz com animação que tem de tudo em casa, tem tear de pedal também, “quer ver?”. Nos convida até seu ateliê, junto a ela seus gatos vão nos guiando entre seu quintal do tamanho do mundo, repleto de verde, vida, cura. Seu espaço de trabalho era pequeno demais para tanta sabedoria. Apesar disso, segue feliz por ter seu tear, sua urdideira, e, cheia de planos, fala o que pretende fazer por ali, ajeitar, reformar. Segue mostrando as pisadeiras do tiar (tear), guardadas com jeito entre os paus do teto, e nos conta sobre as origens de seu tear de meados de 1940, foi de sua mãe, a tecedeira Gilda. E, antes, de uma tecedeira de nome Jerônima. Agora, matrilinearmente seu. Saímos com o coração aquecido, contentes com o breve encontro, e, em nossas mãos, além de biscoitos de polvilho fritos que ela gentilmente se prontificou a fazer e nos ensinar, vários repassos em diferentes papéis, guardados com cuidado, mantidos, literalmente, em um baú, mas não a sete chaves, pois, abertamente se dispôs a nos emprestá-los. Trama de conhecimento que ela quer fazer ir para todo canto, “expandir a tradição para não morrer”, como ela nos diz. Não se mata um saber, por mais que se “produza” esquecimentos, não quando há mulheres como Noeme e seus potentes conhecimentos de uma beleza feita para durar (Relato de campo, Jataí-GO, agosto de 2022).

Na imagem 5, Noeme aparece fazendo o bolinho de polvilho. Com as mãos na massa, e em uma conversa fiada, ela fala sobre sua infância; relata ter pousado uma vez no casarão da rua José Manoel Vilela, onde se instala hoje o Museu. Sobrado sempre cheio de gente, devido à hospitalidade de sua proprietária, Maria Claudina de Campos, que seguia a doutrina espírita. Quem saía das fazendas, lá poderia passar a noite, bem como também se abrigava pessoas consideradas “desvalidas” ou consideradas “loucas” (Lima, S/D).

Para acompanhar o bolinho frito, um chá com folhas colhidas de seu quintal. Pergunto para o quê essa erva seria boa, no sentido de saber seus possíveis usos medicinais, sem pestanejar, ela responde: “é bom para comer com bolinho”.

Imagem 5: Noeme na cozinha de sua casa, agosto de 2022.



Fonte: Acervo pessoal.

Vilela, um dos homens considerados “fundadores” da cidade, dá o nome da rua em que se encontra o MHJ. A construção do sobrado teve início no final do século XIX, sendo concluída em 1885. Serafim José de Barros, fazendeiro e escravagista mineiro, foi o primeiro dono do Sobrado, localizado na parte baixa do centro. O local passou por variados proprietários até ser adquirido por uma família, em 1928.

Segundo a publicação: *Museu Histórico de Jataí e seu acervo* (2016), após vários anos vivendo e trabalhando ali, visto que também funcionava como comércio, Maria Claudina de Campos, cede o local, que passa a funcionar como uma escola. Por vontade da proprietária, ganha o nome de seu falecido marido: Fundação Cultural Francisco Honório de Campos, em 1965. Após o empreendimento fechar, e o local passar por obras (incluindo a inserção de janelas no porão do lugar), e cumprir outras funções, viria a se tornar, a partir de 1994, um espaço de memória histórica e arqueológica, o Museu Histórico Francisco Honório de Campos. Todas as salas dos espaços também possuem nomes de homens.

Desde agosto de 1998, nos dias de Mutirões de fiação e tecelagem, do porão do Museu Histórico pode se ouvir o barulho do algodão sendo batido no arco, dos pés em compasso fazendo girar as rodas e as mãos ágeis transformando as pastas de algodão em linha, do pente liço batendo, dos pés acionando as pisadeiras do tear.

No salão, as mulheres dançam entre as plumas que voam pelo ar, que por vezes podem tornar difícil respirar no porão pouco ventilado, porém, nesse espaço rodam, seguindo a melodia das conversas fiadas, tramadas, e do som do sertanejo “raiz” que reverbera pelo salão. Nesse movimento, elas colaboram para fraturar uma historiografia ilustre, nas tramas de uma historiografia de mãos que plantam, colhem, cozinham, cuidam, e que tecem e narram outras possibilidades de conhecer. Nesse horizonte,

Furamos o cerco dos ilustres senhores, de suas poses para a posteridade, e introduzimos outros cenários jamais considerados históricos. A cozinha, o lavar roupa, o plantar hortaliças, o preparar temperos, o costurar, o bordar, os alinhavos, o cuidado com as crianças e os doentes. Essas coisas simples e cotidianas tornaram-se o outro lado da história, aquele que não é contado porque é desqualificado como história (Gebara, 2022, p. 120).

Vasconcelos (2022, p. 38) traça em seu texto, no livro *Das margens: lugares de rebeldias, saberes e afetos*, que muito importa “aprender com nossas ancestrais”, e ainda: “se nos abirmos a uma escuta real e sensível, vamos entender que todas, igualmente, têm muito a nos ensinar sobre como inventar, tecer e costurar rebeldias, epistêmicas e cotidianas”.

Foi ao longo dos encontros cultivados com essas mulheres que participaram dos projetos audiovisuais, assim como as mulheres artesãs que estiveram presentes em outros processos, como as inscrições no mapa goiano de cultura, que fui provocada e inspirada a refletir acerca de suas existências e vivências, a refletir sobre a tecelagem manual sobre outras possibilidades, e a me construir enquanto uma pessoa que pesquisa e que tem muito o que aprender.

O Sudoeste goiano é o cenário de onde falam as ‘atoras’ dessa pesquisa. Mais especificamente de Jataí, município de Goiás. Seu nome tem origens indígenas. De acordo com o Dicionário ilustrado do Tupi-Guarani, *ja-atã* significa fruto duro. E, além de ser usado para designar plantas Palmáceas (*Butia Yatay*), também se refere a uma espécie de abelha sem ferrão que produz mel de usos culinários e medicinais. Recordo-me de um dia encontrar tais abelhas nas escadas externas do Museu Histórico. Sentada nos degraus, as observei voarem. Dona Hilda, enfermeira aposentada, fiandeira, tecedeira e crocheteira (do fazer crochê), como ela assim se apresenta, saiu do porão que funciona como local de oficina de tecelagem e me acompanhou na observação das abelhas jataís. Lembro de ela me dizer que elas de vez em quando apareciam, por ali havia um ninho, talvez estivessem mudando de local.

Na busca por localizar geograficamente de onde as interlocutoras da pesquisa falam, encontrei-me com diferentes referenciais. Alguns, alicerçados em uma memória regionalista marcada pelo mito fundacional²⁴, descrevem a delimitação da região com base em uma “aventura de desbravadores”. Homens com posses, saídos de Minas Gerais e São Paulo, que encontrando terras férteis em “vazios demográficos” dos sertões²⁵ de Goyaz, ocupam a região,

²⁴ Como bem “saca” Lélia Gonzalez, ao se referir ao mito da democracia racial, todo mito esconde-se sob máscaras, assim, oculta “algo para além daquilo que mostra” (Gonzalez, 2020, p. 80). Aqui, o mito fundacional diz respeito as narrativas construídas por uma história oficial que está imbuída de um caráter memorialista, que trata da história da cidade com base no olhar para os “grandes feitos” em uma ordem de causa e consequência.

²⁵ Sertão é visto aqui a partir de uma pluralidade, que não somente diz respeito a fronteiras geográficas, como no caso o Sudoeste goiano, como também representa um sertão-criação. O entendimento móvel de sertão é pensado por Durval Muniz de Albuquerque (2021) quando este historiciza o termo, e reflete sobre sua função primeira, a de demarcar uma região a ser explorada por homens brancos. A invenção do sertão aparece então enquanto uma “categoria colonial”. O “vazio” a ser “preenchido” pela civilização, pelo trabalho, a economia e a cultura de ‘um’ para ‘o’ “outro”, o sertanejo, que, no extremo, seria inculto, preguiçoso e incivilizado. Segundo o autor, a partir do século XX, a região do Nordeste brasileiro passa a ser construída no imaginário, principalmente sudestino, que se quer nacional. Enquanto representante do “sertão”, liga-se a seca a essa região e, por sua vez, ao sertão. Nas palavras de Albuquerque (2021, p. 310) “sertão do Nordeste é semiárido e, portanto, se o Nordeste é seco, Nordeste é sertão, portanto, há essa sinonímia e essa apropriação, a ponto de em 1969 o IBGE reconhecer o sertão oficialmente como uma sub-região da região Nordeste. Em 1969 o IBGE reconhece oficialmente que o restante do Brasil não tem sertão, quem tem sertão é o Nordeste. Quer dizer, as outras regiões do Brasil passam a ter interior, não têm mais sertão”. Diante disso, as sertanidades, como pensado por (Veiga; Vasconcelos; Bandeira, 2022, p. 16) em diálogo também com Cláudia Maia, dá-se com base na noção de pertença. Assim, reconstruindo outras formas de imaginar sertões, não como um espaço do “atraso” e de sujeição, mas como “pertencimento, saberes, vivências e experiências de sujeitas e sujeitos das mais diversas margens do Brasil”.

hoje Rio Verde e Jataí, a partir de 1830. O local se “desenvolve” economicamente com base na expansão agropastoril no contexto da decadência²⁶ do ouro.

A narrativa de pioneirismo que é sustentada por alguns memorialistas, como Basileu Toledo França, busca construir uma história romanceada da fundação de Jataí, baseando-a na elevação e disputa de “grandes nomes”, em sua maioria masculinos, brancos²⁷. E, não à toa, o título de sua principal obra é *Pioneiros*, escrita entre 1940 a 1954. Uma história das “elites”, apesar de o autor, segundo afirma Lucas Rodrigues do Carmo (2021), escrever que tal livro era uma tentativa de divulgar uma história dos ‘humildes’; na prática, seu olhar não foi significativamente direcionado para os sujeitos que não compunham os ramos “principais” da árvore (*Butia Yatay*), ainda que sem eles tivesse sido impossível o seu crescimento.

De acordo com Eduardo Arantes (2022), a ocupação e a constituição do sudoeste de Goiás se deram a partir da ideia de conquista das “fronteiras abertas”, Arantes utiliza aspas na expressão, pois ela dá margem para acreditar que não havia populações antes da chegada dos “pioneiros”, a partir da década de 30 do século XIX. Segundo ele, as terras eram “livres”, na perspectiva dos ocupantes cujo projeto visava “desenvolver” os interiores, contudo, era um território habitado por grupos indígenas, dentre eles os Caiapós. Assim, para o historiador, “O processo de ‘conquista das terras’, cujo termo pode aferir melhor um processo violento que transcorreu de forma mais acelerada em aproximadamente duas décadas, configurando a ocupação e, aos poucos, a definição das fronteiras.” (Arantes, 2022, p. 39).

Essa ocupação, que não se deu com base em um processo ameno, contou com a ação de diversos sujeitos que o termo pioneiro (França, 1995) não consegue agregar. Além dos homens e mulheres brancos pobres, explorados pelos grandes latifundiários, cujos sobrenomes não se conhece, havia grupos indígenas que reconhecidamente resistiram de diversas formas à conquista do território. A população negra de homens e mulheres que, longe de serem passivos,

²⁶ Diferencia-se, hoje, o declínio da mineração da ideia de “decadência” construída acerca da vida social e econômica descrita por memorialistas. Uma vez que a ideia de decadência na historiografia regional foi construída tendo como base, principalmente, os escritos de viajantes europeus. Suas compreensões e experiências acerca de estrutura social e moral eram outras. Os estranhamentos descritos nas viagens pelo estado, pós-declínio do ouro, foram com o tempo assimilados no fazer histórico. Para Murilo Silva (2019, p. 96-97), a ideia da decadência moral ocasionada pelo “esgotamento” das jazidas, surge como uma “justificação” para um Goyaz visto como precário, vazio, com gentes indolentes, doentes e preguiçosas, descritas quase patologicamente, pelo olhar estrangeiro. Contudo, essas análises merecem ressalvas.

²⁷ Segundo Lucas Rodrigues do Carmo (2021, p. 84), leituras sugerem que Serafim José de Barros, posto por França (1995) como um “pioneiro”, era lido como um homem não branco. Em descrições, eram postos enquanto mestiços, tanto Barros, quanto José Manuel Vilela. Suas características, como: “tonalidade bronzeada” e os “cabelos negros e duros” aliados aos “beijos largos” indicam que há na construção do personagem traços que denotam uma ascendência negra. Contudo, como o historiador completa, são senhores escravagistas, considerados “pioneiros”, que circulam pelo espaço social enquanto brancos, ou seja, possuem uma posição de poder em meio ao imaginário racista brasileiro.

criaram estratégias variadas contra o jugo da escravização desde processos de alforrias, documentados com expressividade pelo historiador Murilo da Silva Borges, assim como fugas, negociações, processos jurídicos, formações de quilombos, como o do Cedro, no Município de Mineiros. Ademais, quando se focaliza no percentual da população que habita a Paróquia do Divino Espírito Santo do Jatahy em 1872, é possível perceber que em sua maioria eram negros, como aponta Lucas do Carmo (2021, p. 19).

Racializando os dados referentes à população livre arrolados no recenseamento de 1872, passamos a vislumbrar Jataí como uma cidade expressivamente negra. A população negra livre em Jataí correspondia a mil e quatro (1.004) habitantes, cerca de 55,3%. Somados aos trezentos e quinze (315) escravizados, que representavam um percentual de 17,4% dos habitantes, chegamos ao seguinte dado: 72,7% da população jataiense era negra nesse período.

Ao refletir sobre as construções de narrativas locais, estas são muitas vezes, como já destacado, balizadas sob princípios de pioneirismo em cerne branco e patriarcal; nesse horizonte, vários sujeitos, sobretudo sujeitas, são deixadas fora dos processos historiográficos.

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) nos alerta sobre o perigo de uma história única. Recorrendo a exemplos de sua experiência, seja sendo estereotipada enquanto mulher nigeriana, seja reproduzindo estereótipos, alerta sobre como uma única história pode ser capaz de roubar humanidades. Enfatiza que há poder em produzir/contar narrativas. Para Adichie (2019, p.12), “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”.

Criar e recontar uma história única vai ao encontro do que escreve Beatriz Nascimento ao destacar que “a visão que o mundo ocidental procurou transmitir da África foi a de um continente isolado e bizarro, cuja história foi despertada com a chegada dos europeus” (Nascimento, 1985, p. 274). Ao longo de suas produções intelectuais - interrompidas bruscamente devido ao que hoje denomina-se feminicídio²⁸, que sofreu em 1995 -, dimensiona que a historiografia era feita (por e para) mãos brancas. Enxergo em suas análises uma forma de denúncia, que grita os silêncios das palavras²⁹, a necessidade de “descolonizar” o

²⁸ Morreu prematuramente, aos 52 anos, ao defender uma mulher de violência doméstica. Beatriz Nascimento foi uma mulher negra e nordestina que procurou emitir sua voz através da história, do cinema, da literatura... Junto aos seus pais e seus 9 irmãos, mudou da cidade de Aracaju, no estado de Sergipe, para Cordovil, no Rio de Janeiro, em 1950. Formada em história pela UFRJ, era professora da rede básica e pós-graduanda pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde pesquisou “Sistemas alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas”.

²⁹ No poema, *Mídia* escrito em 1983, Beatriz do Nascimento escreve: “Anoitece ao silêncio falado da novela das oito. Comunicação de olhos e ouvidos. De vontades anestesiadas. De ações sonâmbulas. E ainda não é madrugada! (...) meu lápis, meu papel. Falem mais alto que o rumor da TV. Imprimam o silêncio das nossas palavras” (Ratts; Gomes, 2015. p. 49).

conhecimento e repensar o lugar político, cultural, econômico, social das pessoas negras (bem como dos povos originários) na construção do país a partir do olhar para suas agências, ampliando assim a visão para sementeiras de outras narrativas.

Ao focar as mulheres na História, suas construções e reproduções de narrativas foram também repletas de silenciamentos. O que não quer dizer, certamente, que agências não ocorreram, tendo em vista que existe diferença entre silenciamento sistemático e silêncio. Mas que há uma tendência a estabelecer um “mutismo” historiográfico que reduz as mulheres – outras mais ou menos, a depender dos seus marcadores sociais – a determinados cenários e condições, sobretudo no que se refere a uma história local. Esta que, por sua vez, quando não restringida em si mesma, ou seja, compreendida em um cenário de amplitude historiográfica, pode vir a ser uma aliada no conhecimento significativo, principalmente na história escolar.

Contudo, frequentemente ela acaba por ser reduzida a pequenos ‘feudos’ e os seus processos de enaltecimento. Como exposto por Vilma Barbosa (2006, p. 64), é problemático o uso da história local quando esta é relegada “a uma performance biográfica vaga ou ao somatório de descrições alheias ao universo do estudante, o que restringe a história da humanidade a pequenos espaços e a meia dúzia de homens que, por sua vontade e favor, tudo fizeram”. No entanto, de jataís florescem histórias diversas como as que são tecidas aqui pelas mãos dessas mulheres que fiam e tecem em Jataí-GO.

2.1 “Era uma veia boa, nunca vi daquele tanto”: Entrelaço entre geração, raça e gênero das fiandeiras e tecedeiras do Sudoeste goiano

Carregando rugas, verrugas, “essas veia boa”, como Dona Oscalina³⁰ se refere às tecelãs com seu afiado ‘goianês’, tecem e leem o mundo não na areia como Lia de Itamaracá³¹, mas no têxtil. A fim de analisar geracionalmente, o quadro 2, sistematiza alguns dados gerais acerca das interlocutoras.

³⁰Aparece no vídeo “Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí” (Trecho 10:39 - 10: 55).

³¹Referência a música “Desde menina” de Lia de Itamaracá: *Carrego rugas, verrugas. Vida, tartaruga em mim. Eu sou sem fim. Lia e escrevia na areia. Desde menina, vida me ensina a ser assim (...)*

Quadro 2: Dados gerais das interlocutoras.

Nome	Nascimento	Naturalidade	Manualidades
Ana Neri Lima	01 de Julho de 1948	Caçu - Goiás	Fia, repassa e tece
Hilda Oliveira Moraes	26 de Janeiro de 1940	Jataí - Goiás	Fia, repassa e tece
Izabel Evangelista Bernardes	21 de Fevereiro de 1958	Jataí - Goiás	Tece
Josefa Quintina	26 de Fevereiro de 1943	Mineiros - Goiás	Fia e tece
Laurinda Garcia da Silva	26 de Setembro de 1954	Mineiros - Goiás	Fia, repassa, faz pente liço, tece
Maria de Souza Moraes	04 de Junho de 1932	Serranópolis* - Goiás	Fia, faz pente liço, repassa, tece
Manoela Gouveia da Silva	20 de Junho de 1941	Jataí - Goiás	Fia
Nadir Pereira Silva	16 de Fevereiro de 1941	Jataí - Goiás	Fia e tece
Noeme de Souza Costa	12 de Agosto de 1947	Jataí - Goiás	Fia e tece
Odília Medeiros da Silva	05 de Janeiro de 1949	Jataí - Goiás	Fia

*Distrito pertencente a Jataí até 1958.

Fonte: Museu Histórico de Jataí (Quadro elaborado pela autora)

‘Do’ Goiás desponta uma colcha colorida de Cerrado, entrelaçadas por mãos de mulheres idosas³², uma vez que são mulheres com a faixa etária de 69 acima.

Ao escrever sobre suas memórias, Ivone Gebara (2011) traça uma análise sobre as vivências do seu “corpo-casa” trazendo, a partir da luz da claraboia da memória, uma discussão sobre habitar o envelhecer. Em dado momento, ela levanta uma questão: “Como foi mesmo que me descobri velha?” (Gebara, 2011, p. 19) A resposta é simples e ao mesmo tempo complexa, segundo ela, foi a partir dos olhares e ações dos outros sobre ela.

A velhice, mais do que uma condição biológica, é subjetiva, ou seja, parte de uma relação de si mesma com a passagem do tempo, contudo sua leitura e construção é social e histórica.

Em uma entrevista³³, de meados de 2010, Maria Bethânia celebra suas rugas, seus cabelos brancos enquanto frutos semeados pelo andar da vida. Questionada por um repórter sobre não tingir os cabelos, a cantora, na época com 63 anos, respondeu: “Eu gosto dos meus

³² De acordo com o Estatuto da Pessoa Idosa, é considerado idosa toda pessoa com 60 anos ou mais.

³³ Entrevista realizada por Paulo Martins para o “Estúdio i”, da Globo News, em 2010. Ver mais em: https://youtu.be/-oIHU_wkh4w?si=aVA0je6DemYtLQGC.

cabelos brancos, das minhas rugas, gosto! São minhas...o tempo me deu...mereci”. E ainda valida que envelhecer é um privilégio. Há nessa fala diversos fios que podem nos guiar. Afora a pergunta feita por um homem sobre as escolhas relacionadas à aparência de uma mulher que explicita como a sociedade simbolicamente encara o envelhecer, sobretudo quando se refere às mulheres. É oportuno ressaltar também a noção do envelhecer enquanto um privilégio e uma condição, lida socialmente de diferentes formas, a depender do indivíduo. Quem pode envelhecer no Brasil?

De acordo com Alda Britto,

Numa perspectiva de idade/geração, ser jovem ou ser velho é uma “situação” vivida, em parte, homoganeamente e, em parte, diferencialmente segundo o gênero e a classe social dos indivíduos de cada grupo etário. Na perspectiva de gênero, a trajetória de vida de homens e mulheres, como construção social e cultural, vem determinando diferentes representações e atitudes em relação à condição de velho/a (Britto, 2002, p. 43).

Logo, suas variações dependem do contexto; quando analisadas sob uma ótica interseccionada, possibilita o entendimento da questão que concerne à velhice enquanto um marcador identitário, como posto por Alda Motta, visualizado em sua totalidade. Contudo, esse quadro não estaria completo se não houvesse um olhar para as questões que, além do gênero³⁴ e classe social, também envolvem a raça.

Generificando a discussão do envelhecer, “a mulher é a única culpada do próprio envelhecimento”; conforme cita Cleidiane França (2017, p. 34), essa era a ideia sustentada pelo Jornal “O Picapau” em 1922 ao se referir às mulheres. O discurso culpabilizador e disciplinar estava no cerne deste e de outros jornais voltados à população letrada da época, em circulação pela cidade de Jataí-GO, assim como em outros jornais locais do país. As propostas da modernidade das primeiras décadas do século XX estavam alicerçadas pelas teorias médicas higienistas que visavam à normatização de corpos, isso inclui a própria noção de envelhecer como um processo a ser evitado a todo e qualquer custo, e tal como aponta França:

Além de imporem certos padrões e ensinamentos cotidianos, é interessante observar nesses textos a utilização de expressões em francês, ou como prefere a doutora Frances Graves, em italiano, ou outros truques, que serviriam como argumentos de autoridade

³⁴ Para além de situar as diferenças de papéis construídos para homens e mulheres, o termo gênero vem a ser útil ao se pensar as mulheres na História. Como situa Joan Scott, em seu uso descritivo, ele não seria apenas uma possibilidade de substituição para o termo “mulheres”, mas sim, de uma forma mais ampla, situar as mulheres dentro dos processos históricos, e não deslocado, como a ideia de “história das mulheres”. (SCOTT, 1990. p. 75). No entanto, o termo gênero por si só é insuficiente para lidar com determinadas questões. Como dito pela autora bell hooks (2019), mesmo o uso de tal termo pode tornar-se universalizante e generalizante, se é feito partindo de uma visão limitada e hegemônica das diversas dimensões que atravessam as construções de “mulheridade”.

para que as mulheres se convencessem de tais práticas e pudessem chegar à tão aclamada “beleza” e “juventude”, que traria a civilidade às ruas (França, 2017, p. 36).

Esses discursos tradicionais que ligam a perspectiva de envelhecer à decrepitude, e por sua vez à luta eterna contra a ampulheta, estampavam desde artigos até anúncios. Entre uma notícia e outra, uma coluna era direcionada às mulheres ou, melhor dizendo, à “mulher” representada pelo ideal da feminilidade, visto que alguns artigos mencionados pela autora davam a ideia de que o temor do esvaír da areia devia-se à própria natureza desocupada da “mulher” e seu tempo ocioso. Uma realidade que não era hegemônica e representava apenas uma parcela seletiva.

A categoria “mulher” é, portanto, questionada de diferentes formas por mulheres não-centrais. Nesse horizonte, compreende-se aqui, a partir de María Lugones (2008), que o gênero se constituiu como um dispositivo de dominação. Lugones, esquematiza a noção de sistema-mundo moderno/colonial de gênero ao enxergar lacunas na “colonialidade do poder”³⁵-conceito elaborado por Aníbal Quijano.

Portanto, o gênero é um dispositivo central de dominação que estrutura o sistema moderno-colonial. Parte-se da ideia de que colonização, enquanto processo, teve seu fim, contudo, a colonialidade de gênero permanece e nomeia um quadro de reminiscências que

³⁵ As teorias decoloniais têm como antecedentes o movimento do grupo Modernidade/Colonialidade enquanto uma agitação teórico-prática de intelectuais latino-americanos inspirados pelos movimentos pós-coloniais e pela articulação epistêmica, política e cultural do pós-colonialismo, com a criação do grupo de Estudos Subalternos em 1970, cujo objetivo era revisar a historiografia indiana tramada sob a égide colonialista britânica, bem como o marxismo ortodoxo. Assim, “o termo ‘subalterno’ fora tomado emprestado de Antonio Gramsci e entendido como classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes.” (Ballestrin, 2013, p. 92-93) Tendo Gayatri Spivak como uma entre os maiores responsáveis pela circulação das ideias dos estudos subalternos fora da Índia, é colocada em pauta a voz subalterna abafada, tecendo contraposições à intelectualidade que fala por ela. Ao longo do contexto histórico dos anos de 1990, é fundado, por inspiração no movimento indiano, o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, tendo como objetivo inserir a América Latina nas discussões de revisões epistemológicas que partem do lugar do sujeito subalternizado. O giro decolonial guina ao questionar e radicalizar a especificidade da história de formação da América Latina em comparação com a Índia e sua colonização britânica, sem, no entanto, desconsiderar as influências pós-coloniais. Em resumo, fórmulas teóricas-práticas utilizadas no Sul Asiático não deveriam ser traduzidas e repassadas para os casos latino-americanos, assim como cita Ballestrin (2013) ao abordar a radicalização de alguns intelectuais, tais como Walter Dignolo, que refletem sobre a necessidade em realizar criticamente uma leitura do ocidentalismo a partir da história da América Latina. A sistemática atenção dada a leituras consideradas do Norte global e a pouca inclinação de cunho crítico ao eurocentrismo, fazem com que, insatisfeitos, alguns membros do grupo “desagreguem”. Tal movimento irá gradualmente, a partir de encontros, discussões, produções, colaborar para a construção do que vem a ser o Grupo M/C (Modernidade/Colonialidade) a partir de 1998. Em meio a esses debates, a Europa, enquanto centro, inscreve-se como civilizador e criador da modernidade, ou seja, o grau mais elevado de modos de vida, produção e visão de mundo. Aníbal Quijano, por sua vez, é uma figura importante dentro da formação do movimento de estudos decoloniais, formulador do conceito de colonialidade, que é vista como basilar para a existência da modernidade, esta enquanto um novo padrão superior (em detrimento de um “pré” e “a”-histórico primitivo) e, para isso, é operada como central a colonialidade: do ser, do saber e do poder.

classificam e hierarquizam. Assim, constitui e mantém uma diferença colonial que, por meio da dicotomização de gênero, impacta nas relações cotidianas.

Lugones (2014) escreve que o cristianismo, a conversão, o pecado, o céu e o inferno, a demonização, foram formas de colonizar as mentes, a memória, o ser e as formas de saber e enxergar a realidade, para além do controle dos corpos, principalmente das fêmeas colonizadas. Nesse processo desumanizador em que apenas os “civilizados” são homens e mulheres, “a normatividade que conectava gênero e civilização concentrou-se no apagamento das práticas comunitárias ecológicas, dos saberes de cultivo, de tecelagem, do cosmos, e não somente na mudança e no controle de práticas reprodutivas e sexuais” (Lugones, 2014, p. 938).

Importa dimensionar a crítica à modernidade ocidental, e como esta, cartesianamente tenta (re)ordenar o mundo de acordo com seu próprio entendimento, e, para Lugones (2014), tem suas bases categóricas hierárquicas e universais fraturadas quando questionadas e analisadas sob pontos de conversão, sobretudo, pelas “mulheres de cor³⁶”, “terceiro-mundistas”, “chicanas” (mulheres de origem latino-americana em solo estadunidense). Citando Lugones (2020, p. 57), “mulheres vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do gênero; mulheres que criam análises críticas do feminismo hegemônico”.

Entender os traços historicamente específicos da organização do gênero em seu sistema moderno/colonial (dimorfismo biológico, a organização patriarcal e heterossexual das relações sociais) é central para entendermos como essa organização acontece de maneira diferente quando acrescida de termos raciais (Lugones, 2020, p. 54).

Os movimentos de mulheres que reivindicam o olhar para além da unicidade da categoria “mulher”, historicamente representada pelo conjunto de mulheres brancas, burguesas e heterossexuais, atentam-se para a questão racial enquanto um eixo fundamental. Sua articulação dá base para ler as questões que envolvem suas experiências sob uma ótica de entrecruzamentos de opressões, por meio, por exemplo, do ativismo de ordem comunitária e o trabalho de escritoras “chicanas”. Essas mulheres denunciam e mostram a potencialidade política dos marcadores de diferença social.

Collins e Bilge citam o *Contando para viver: Depoimentos de feministas latinas* (tradução nossa)³⁷, uma coletânea de relatos de feministas de “cor” entre 1970 e 1980, as trocas e solidariedade entre mulheres racializadas que, compartilhando “histórias de vida, recuperam

³⁶ De acordo com Lugones (2008, p. 78) com a resignificação de “mulheres de cor”, esta torna-se uma categoria política de mulheres não-brancas nos Estados Unidos, para além de marcar socialmente mulheres racializadas submetidas à colonialidade de gênero; “ele é também um movimento solidário horizontal”, enquanto uma coalizão de diferentes mulheres.

³⁷ *Telling to live: latina feminist testimonios*.

e regeneram a tradição de construção do conhecimento estruturado em realidades vividas, politizando identidades e promovendo possibilidades dialógicas com outras tradições de conhecimentos subordinados” (Collins; Bilge, 2021, p. 100). Tanto Gloria Anzaldúa, citada pelas autoras, como também a argentina María Lugones, estavam em um entre-lugares, e de tais margens foram centrais para o feminismo latino-americano e a constituição das práxis crítica da interseccionalidade³⁸.

Quando se utiliza da interseccionalidade como metodologia e forma de análise, seus usos devem, de acordo com Carla Akotirene (2018), localizar experiências da racialização, atreladas a outros marcadores múltiplos que estabelecem diferenças, que, por sua vez, são advindas das desigualdades da matriz de opressão colonial.

No Brasil, as influências, para citar algumas, de Beatriz Nascimento, Luiza Bairros, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, enquanto militantes e intelectuais com circularidade pública, questionaram de diversas formas o *feminismo branco* e muitas vezes *civilizatório*³⁹. E, como escreve Sueli Carneiro (2003), era necessário “enegrecer o feminismo”. Denunciando que raça e racismo precisavam ser articulados “intragênero”, assim, como gênero precisava ser pensado “intra-raça”.

As mulheres vivem mais do que os homens, segundo expõe Nilsa Conceição dos Santos (2016, p. 48); a maior mortalidade dos homens caracteriza uma espécie de “feminização da velhice”. Ainda assim, quando acrescida a variável racial, algumas articulações são necessárias, tendo em vista que o envelhecimento “para as mulheres negras pode reforçar desigualdades, pois, além da discriminação de gênero, raça e classe social (geralmente, pertencem às camadas sociais mais pobres da população), agrega-se uma quarta dimensão: a idade” (Santos, 2016, p. 47).

A narrativa acerca da velhice modificou-se desde as noções científicas do século XIX e XX, contudo sua realidade prática continua sendo centralizada, visto que hoje...

As consequências do processo de envelhecimento, em regra, deveriam estar associadas à vida saudável e ativa. Porém, considerando as particularidades do

³⁸ Na perspectiva de Patricia Hill Collins e Simone Bilge, sua articulação seria resultado dos ativismos e questionamentos de mulheres não-centrais que são desafiadas por uma convergência de marcadores sociais, inclusive, antes do termo ser cunhado e apropriado nos espaços acadêmicos. As autoras, ao falarem sobre o histórico do conceito, levantam uma crítica acerca da ideia de que só passa a existir ao ser nomeado no fim dos anos 1980 e início de 1990 por meio do trabalho de Kimberlé Crenshaw, que apesar de sua importância, foca apenas na nomeação por si, pode anular uma série de “trabalhos autóctones”, como dito por Françoise Vergès (2020), que estava à frente, estabelecendo o conceito atrelado ao marco de fundação acadêmico.

³⁹ Para Françoise Vergès o termo “feminismo civilizatório” diz respeito a um feminismo que adere a uma espécie de “missão” civilizatória. Assim, operando a partir da lógica de divisão do mundo em culturas, as que seriam abertas à igualdade das mulheres, e as que não. Tal movimento deveria ser salvaguarda de todas as outras, sendo elas mesmas, mulheres do Norte, as responsáveis por ensinar seu feminismo e salvar as demais mulheres provenientes do Sul de suas culturas “hostis”. Ver em Feminismo Decolonial. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

envelhecimento da mulher negra, constata-se que na velhice tem-se uma combinação entre sofrimento, aumento da dependência física, isolamento social, dentre outros fatores que combinados ao racismo, com a desigualdade de gênero e com o aumento da pobreza torna essa questão muito mais complexa (Castilho; Nunes, 2021, p. 7).

Ao trazer esses fios para as linhas dessa pesquisa, se faz necessário expor brevemente alguns dados. De acordo com o Censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 56% da população se considera negros/as (pretos/as e pardos/as). Apesar de serem a maioria da população, os números caem quando se referem ao quantitativo de pessoas idosas (pessoas a partir de 60 anos) e negras. Da população total do Brasil 15,8% são idosos/as, sendo que 47,7% dessa parcela são negros/as.

O envelhecimento digno ainda é uma realidade mais distante para a população negra, visto que para tanto são necessárias condições sociais equânimes. Sem garantia de direitos básicos como educação e saúde de qualidade; moradia, alimentação, saneamento básico, inclusão no mercado de trabalho, aposentadoria justa, ou mesmo do direito à vida; levando em conta o número alarmante de jovens negros e negras que morrem no Brasil, um envelhecimento íntegro seguirá sendo um privilégio. De acordo com Lélia Gonzalez a população negra é “marginalizada na sociedade brasileira que nos discrimina, esmaga e empurra ao desemprego, subemprego, à marginalidade, negando-nos o direito à educação, à saúde e a moradia decente” (Gonzalez, 2020, p. 302).

Assim, embora o envelhecer não seja uma experiência única para todas, como bem aborda Ivone Gebara (2011, p. 21) “cada velha vê o mundo diferente de outras velhas. Cada uma direcionou seu olhar e seus sentimentos de um jeito e não é fácil encontrar pontos comuns na percepção do presente de quem vive o envelhecer”. Sua análise passa também por se ater a questões costuradas a partir de condições sociais, em que determinados fios, quando interseccionados, podem possibilitar entrelaçamentos analíticos.

Em uma reportagem⁴⁰ para a TV Jataí, Dona Laurinda, mulher negra e idosa, tecedeira e compositora, expõe a sua preocupação com a manutenção do trabalho-arte de tecer, tendo em vista que as mestras “mais antigas” estão morrendo, e convoca as “mais novas” a lembrarem e perpetuar a tradição fiada e tecida.

2.2 Habitar o envelhecer para fiandeiras e tecedeiras

Compreendo a problemática de levantar uma discussão que, sendo somente externa, acaba por anular as visões próprias dessas mulheres de si mesmas, como aponta Nilsa dos

⁴⁰ TV Jataí, 08 de agosto de 2014. Disponível em: <https://youtu.be/ulOshS-MqIM?si=BfdlTIJecHMcIL>

Santos (2016, p. 57) ao citar Simone de Beauvoir e Ecléa Bosi, “a sociedade formula uma série de clichês, baseados no fato de que, quando se considera o homem idoso um objeto da ciência, da história e da sociedade, procede-se a sua descrição em exterioridade, ou seja, o idoso é descrito pelo outro e não por ele próprio”.

Nesse horizonte, como as mulheres fiandeiras e tecedeiras habitam o envelhecer? Para além das subjetividades e particularidades de cada uma dessas mulheres, o que seria pertinente expor neste trabalho? Visto que, mesmo interligadas pelo fiado e pelo tecido, uma comunidade não é coesa; possui suas individualidades, subjetividades, vivências, bem como diversos marcadores. Contudo, é possível no momento apenas situar algumas noções mencionadas indiretamente nas fontes aqui trabalhadas. Marcadas socialmente pelo termo “idosa”, elas deixam antever seus entendimentos sobre tempo, trabalho, valorização, tradição, atividade, relações intergeracionais.

Combinando o vermelho de sua blusa com o esmalte que colore suas mãos, Dona Hilda demonstra como descaroçar e limpar o algodão. A câmera capta também o som abafado do descaroçador, instrumento que ela reclama, “faz calo”. Nas imagens, de junho de 2013, registradas pelo então coordenador do Museu, Roosevelt Soares, e que está na salvaguarda⁴¹ no Museu.

Dona Hilda, em entrevista de 2013, salienta que exerce uma profissão, ainda que, segundo ela, “sem valorização”, e justifica: “A gente tem que conservar alguma coisa de antigamente (...) que a gente usou tanto e hoje não tem valorização, nem nada mais (...) sei que a gente começou do colher algodão na roça, e descaroçando na mão que nem tô fazendo agora”. (Museu, 2013). Ela deixa implícito que sua família “não tinha nem descaroçador” e afirma que hoje é tudo mais fácil.

Hoje e antigamente. A qualificação da facilidade dos tempos atuais, na fala tecelã, por vezes antecede ou precede a importância de manter a tradição, porém os jovens não se interessariam.

Dona Luzia do Nascimento (em memória) que também é entrevistada na filmagem, sorridente, diz que aprendeu a tecer na fazenda. Naquele tempo, ela menciona, os teares eram estruturas maiores e, a depender, ficavam fora da casa. Sua avó também sabia fazer renda, mas “não consegui aprender (...) quando a gente é menino, a gente não se interessa” (Museu, 2013).

⁴¹ Processos de salvaguarda, ou preservação, como situa Antônio Augusto Arantes (2011), não são processos neutros; se identifica, julga e seleciona o que deve ou não ser preservado, por meio de determinados filtros, parâmetros e procedimentos, com vistas a salvaguardar institucionalmente ou não.

Ao longo do vídeo *Homenagem*⁴² *Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí*, há algumas falas que se conectam a essas questões. Quando Dona Izabel, de seu tear de pedal na roça em que vive atualmente, diz sobre a tradição de tecer, verbaliza a importância da manifestação desse saber-fazer para “nós de mais idade”. Atrás dela, o fogão de lenha aceso e convidativo, na sua frente um pano tecido para terminar: “É muito importante também para as crianças para elas ver os trabalhos, o que os avós faziam, e conhecer”. (Homenagem, 2020, trecho). Conhecer o que os avós faziam, esse entendimento da tradição, encaminha para refletir sobre relacionamentos intergeracionais, bem como sobre o repasse das tradições entre mulheres e, por conseguinte, sua preservação. De modo matrilinear, essas mulheres compartilham seus conhecimentos, instrumentos, toda uma herança afetiva e estética que escolhem deixar, de modo a perpetuar esses saberes. Na imagem 6, Dona Noeme que está em pé, pousa junto à sua mãe Gilda, de quem herdou a vontade de continuar a fiar e tecer o que a sua mãe começou.

Imagem 6: Dona Noeme Costa e sua mãe Gilda Oliveira no Mutirão no MHJ, 2017.



Fonte: Acervo Museu Histórico de Jataí-GO.

Tecer e fazer outras manualidades têxteis, como crochê para Dona Hilda, é uma forma de manter um bem-estar. De sua casa, ela grava, em 2020, o que vem a ser parte do mesmo

⁴² Os recortes, edição, propostas estéticas, montagem e divulgação foram elaborados pela Instituição do MHJ no contexto de pandemia de covid-19, que impossibilitou o encontro do Mutirão de 2020 com o intuito de fazer as participantes responderem à proposição: “o que significa o Mutirão para você?”, e encaminhar o vídeo à equipe. Necessário ressaltar que a forma como se configura a produção documental audiovisual no sentido das escolhas de narradoras, enquadramentos, ângulos, estética, interação se dá das mais variadas maneiras em seu projeto de captação - que exceto em relação a uma participante gravada na instituição - se deram em suas casas a partir do auxílio e interação de parentes, como filhas e netos.

vídeo colaborativo sobre o Mutirão. No tear manual, ela enfatiza que ao “pelejar para ensinar uma colega”, deixa exposto, “quando ela aposentar tem um trabalho (...) a gente não pode deixar a velhice tomar conta de nós”. (Homenagem, 2020, sem marcação).

Estar com “mais idade”, muitas vezes, tem o fator físico como elemento. O corpo, em matéria, não consegue acompanhar os desejos da mente. Tecer é um serviço pesado, que exige agilidade, visão e força, mesmo em teares mais leves, como um tear manual. Nessa perspectiva, há muitas tecedeiras que deixaram de exercer suas atividades por questões de saúde e disposição física. Dona Benedita Batista, uma mulher negra centenária, mestra das linhas da fiação, fala do Evento do Mutirão, realizado no Museu, e afirma que há muito “ia lá só pra ficar no meio do cêis, mas que eu não tô dando conta de trabalhar, não tô” (Homenagem, 2020, sem marcação).

Em paralelo, a tecedeira Maria Barbosa, aos 83 anos (na época), menciona no mesmo vídeo que, durante os dias de mutirão que devido a questões de saúde física, é “só catar o algodão e está no meio das amigas” (Homenagem, 2020, 5:30 – 5:35).

Limitações físicas podem ser um desafio para mulheres idosas no geral, principalmente a depender de sua idade, no entanto, ao se tratar de mulheres não brancas, os impactos do racismo podem ser sentidos. E desse modo, reverberar em seus modos de vida, que resultam em problemas de desgaste físico que com maior probabilidade, as limitam.

Os saberes dessas mulheres, ainda que não mais realizáveis, estão marcados em suas mentes, e em ação por meio das redes de sociabilidades tecidas. Tornando ainda mais importante as trocas, as cantorias e a alegria de estar entre “veias boas”.

2.3 “O que tá gravado na mente é bom demais”: Nos fios das epistemes criadas por mulheres dos interiores do Goiás

Neste último tópico, adentro uma discussão que envolve o campo do conhecimento. Sigo os fios epistêmicos que ganham formas e cores ao serem tramados por mulheres. Assim, há o “cruzo” entre o têxtil e o texto. Para além de metáforas, o que se pretende é destacar que neste dizer-fio há um conjunto de epistemes próprias que são metaforicamente utilizadas pela mesma academia que, por vezes, pode levantar questionamentos acerca da validade desses conhecimentos.

No processo de tecer suas peneiras, Dona Mariquinha “tecia de taquara, de taboca, buriti e cambaúva, todas muito boas, arco só de espinho-de-agulha que é pau bom para arco. Quando vinha a Verdes-Vales trazia sempre algumas peneiras na garupa do ruço” (Lima, 2004, p. 46).

Essa tecedeira de fibras naturais é personagem de *Ana Prudenciana*, livro⁴³ de ficção escrito pela educadora popular e militante política, Maria Eloá de Souza Lima.

Ao longo do livro, em que a narrativa se passa nas primeiras décadas do século XX, a autora dá vida a personagens inspirados no povo. Escreve sobre uma mulher que era uma exímia tecedeira de peneiras. E que, a partir do domínio desse saber, tirava o seu sustento e mantinha sua vida sozinha. Mariquinha é descrita como uma mulher aguerrida, solidária, bem como criativa, já que “pobre pode possuir coração e ter também cabeça”. (Lima, 2004, p. 47). Interpreto essa última frase enquanto uma forma de estabelecer que, além de sua bondade e gentileza, Dona Mariquinha possuía destreza e inteligência em seu traçado.

Historicamente, o pensamento filosófico eurocêntrico⁴⁴ foi determinante na definição daquilo que seria o conhecimento válido. Filtra-se, julga-se e estabelece-se o que pode ou não ser considerado confiável dentro da razão ocidental. Reverberando no campo de estudos da epistemologia, que, como já referenciada, caracteriza-se como sendo uma teoria do conhecimento cujas compreensões giram em torno do porquê e de como determinados conhecimentos são adquiridos e validados.

A ciência moderna do *homem* racional é posta em suspeição quando confrontada pela crítica feminista. Os variados estudos sobre o androcentrismo na ciência, deixa explícito que a cientificidade está na história, portanto situada e construída socialmente. Questiona-se a dualidade cartesiana no fazer científico, a divisão de corpo/mente, razão/emoção, parece estruturada a partir das desigualdades de gênero. Nesse horizonte, Cecilia Sardenberg (2001, p.3) escreve que “a desconstrução dos pressupostos iluministas quanto à relação entre neutralidade, objetividade e conhecimento científico. Requer, portanto, a construção de uma epistemologia feminista.”.

Ademais, Catherine Walsh (2017) escreve que o sistema moderno/ocidental tende a criar desumanizações ao hierarquizar conhecimentos. Assim, acabando por invisibilizar processos histórico-narrativos de “sujeitos outros” (Walsh, 2005), e consequentemente seus conhecimentos, seus modos de expressão e interpretação da realidade. Seguindo esse fio, Lélia

⁴³ Livro publicado em 2004, por meio da Lei de Incentivo à Cultura de Jataí.

⁴⁴ Da Europa, filosofias do século XVII, vão formando as ideias que centralizam o homem enquanto sujeito do conhecimento. Nesse contexto, segundo Denise Silva (2019, p. 40), o pensamento de René Descartes que visa a separação de corpo e mente, “adquire a capacidade de determinar a verdade tanto sobre o corpo do homem quanto sobre qualquer coisa que compartilhe seus atributos formais, como solidez, extensão e peso”. Assim, o homem moderno enquanto sujeito de conhecimento domina tudo o que o cerca (os objetos). Apesar da pretensa universalidade, o homem branco e ocidental é o único sujeito representante de tais ideais. As formas de conhecer que ainda estruturam epistemologias hoje foram sedimentadas a partir de uma “evolução” desse quadro de pensamento. Sendo seu grau máximo de desenvolvimento, a Europa pós-iluminista.

González argumenta, ao longo dos debates da elaboração da Constituição de 1988, sobre o espaço social de escuta que foi fraturado por sujeitos que sempre foram entendidos enquanto objetos, e conclama:

Nós temos que estar aqui unidos sim; temos que ter coragem de nos ouvirmos sim e temos que ter, sobretudo, a coragem de ouvir aquele segmento da população brasileira, como o segmento indígena, como o segmento feminino, que sempre foram objeto na história, que nunca foram sujeitos da sua própria fala, que agora assumem como sujeitos da sua fala, se assumem como sujeitos da sua história (Gonzalez, 2020, p. 261).

Penso as questões aqui supracitadas também na linha de Patricia Hill Collins (2019, p. 167), que destaca que a investigação acerca da validade de um conhecimento não é posta de uma maneira neutra, mas antes, atravessada por diversos fatores, principalmente da ordem de determinadas relações de poder. Em *Pensamento Feminista Negro*, Collins (2019, p. 32) dirá que: “suprimir os conhecimentos produzidos por qualquer grupo oprimido facilita o exercício do poder por parte dos grupos dominantes”. Assim, Collins articula que “saberes oposicionistas” constituídos no interior da intersecção de opressão de raça, gênero e classe, “incentivam a elaboração e a transmissão dos saberes subjugados da teoria social crítica das mulheres negras” (Collins, 2019, p. 8).

Importa destacar, neste estudo, que a perspectiva de abordagem que se direciona a mulheres fiandeiras e tecedeiras do interior de Goiás, embora também esteja pautada em algumas dessas noções impulsionadas, transborda sua teoria quando busca outras formas de (re)conhecer, mobilizando os saberes, as vivências e valorizando epistemologias dessas mulheres “das margens”⁴⁵.

Quando Dona Josefa relata que ao tecer cada peça sempre se dedica ao máximo, ela menciona que sua mãe foi a responsável em repassar a ela seus conhecimentos do tear, e utiliza a expressão “ensinou” suas muitas tramas. Parafraseando Alice Walker, essas mulheres criam seus mundos com base em suas concepções próprias de beleza, ligadas por um saber que se aprende fazendo, bem como ensinando, fora de espaços formais de educação.

“O que tá gravado na mente é bom demais”, como diz Noeme Costa. Um saber vivo que herda de outras mulheres. Caracterizado enquanto um conjunto de conhecimentos gravados na mente e nos corpos dessas mulheres, que ao longo da dinâmica da história humana sustentam a vida na terra de várias formas e jeitos. E que possibilitam refletir sobre a importância de questionar a ideia de conhecimento hierarquizado entre o que se denomina saber acadêmico, portanto validado, e os saberes construídos no sentido posto como, “não científicos”, como os

⁴⁵ Ver Veiga, Ana M.; Vasconcelos, N. P.; Bandeira, Andréa (orgs.), 2022.

saberes e fazeres de quem planta, fia e tinge, das cozinhas, salas, ateliês, que são produzidos e reproduzidos por mulheres.

Nessa perspectiva, o fio que nos conduz não pode ser outro que não circular, este que é marcado por processos de conhecimentos, cooperatividade, corporeidade, oralidade e linguagem enquanto valores *contracoloniais* (Santos, 2015). Tais saberes estão presentes nas cosmovisões específicas desse grupo, assim, a cada alquimia transformadora de uma matéria-prima, a cada trama tecida, repasso e rememoração de vida compartilhados nos mutirões de fiação como o Mutirão das Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí, fazem parte da manutenção de seus modos de conhecer e executar suas práticas, aqui vistos enquanto uma *vivência epistêmica* utilizada para organizar suas próprias (e diversas) experiências, como poderemos analisar no capítulo próximo.



*3. “É pra ter festa bonita, cêis
convida o tocador”: narrativas de
mutirão das fiandeiras e tecedeiras
em Jataí - GO (1998-2022)*



3. “É PRA TER FESTA BONITA, CÊIS CONVIDA O TOCADOR”: NARRATIVAS DE MUTIRÃO DAS FIANDEIRAS E TECEDERAS EM JATAÍ - GO (1998-2022)

Estabeleço ao longo deste segundo capítulo, uma análise acerca das práticas de cooperação dos mutirões nas comunidades rurais do sudoeste goiano, refletindo as narrativas tecelãs que (re) criam novos espaços de articulação e mobilização de suas memórias e heranças estéticas (Hooks, 2022), assim como também, constituem o evento do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, criado no contexto de celebração folclórica, no espaço do Museu Histórico de Jataí.

3.1. Tramando no cotidiano: Conspirações têxteis na (re)produção da vida

De avental bordado, a mulher, cujo olhar profundo e contemplativo se destaca, segura com mãos firmes um fio azul que se entrelaça à comunidade. A imagem 6, aqui descrita, é o quadro *Trazando el Camino* (1990)⁴⁶, do artista mexicano, Rodolfo Morales.

Imagem 7: Quadro *Trazando el Camino* (1990)



Fonte: Reprodução da Internet.

Analisando este mesmo quadro, Silvia Federici (2019, p. 61) o interpreta enquanto um indicativo de que nas obras de Morales, mas principalmente neste quadro em específico, retrata-

⁴⁶Disponível: <https://xjmlm.tumblr.com/post/621388120674435072/trazando-el-camino-1990-rodolfo-morales>

se o corpo feminino, em suas palavras, mágico e conspirador, “como material e tecido social que mantêm a comunidade unida”, e aquecida. Seguindo esse fio, compreende-se aqui que o cotidiano rural dos sertões goianos e a tecelagem manual estão entrelaçados.

As propriedades rurais mantinham-se com base em uma produção de subsistência, incluindo a produção têxtil manufatureira. No município de Jataí, no início do século XX, 80% da população residia na zona rural. Vilma Machado (2001, p. 23) dirá que a partir de 1980 a população urbana supera quantitativamente a população rural, representando 62,22%. Logo, a confecção de tecidos, cobertores e roupas nesse contexto era um trabalho⁴⁷ extremamente necessário e, como citado por Machado, “era só mais uma das atividades desempenhadas pelas mulheres” (Machado, 2001, p. 18).

Para Maria Ignez Paulilo (1987), essas atividades estão dentro da qualificação de “trabalho leve”, em comparação às tarefas tradicionalmente postas enquanto, “masculinas”:

Mulheres e crianças ajudam no plantio e na colheita das lavouras, cuidam das atividades domésticas e procuram complementar a renda familiar dedicando-se a ocupações artesanais como tecer linha, fazer acabamento de rede, fabricar chapéus e rendas. Todo o material necessário à execução dessa tarefa é fornecido pelos intermediários, que depois vêm apanhar o produto. A especialização é grande: algumas mulheres fazem só varandas, outras só punhos de rede. O pagamento desse trabalho “leve” e moroso, que exige é ínfimo (Paulilo, 1985, p. 2).

Paulilo (1987, p. 2) investiga as categorias “trabalho leve” e “trabalho pesado” em várias cidades do estado da Paraíba e, ainda que a diferenciação entre o que é visto como “leve ou “pesado” mude de acordo com a região geográfica, principalmente ao se focalizar o meio rural, para ela seria latente “a convicção de que o trabalho feminino é mais barato”, colocando assim suas atividades enquanto uma forma de “complemento”. Importa que se destaque que, em meio ao processo de coser roupas para a família, cuidar de filhos, cozinhar, lavar, era preciso encontrar espaço para a lida com a terra e com os animais - mais que humanos (Silva, 2019).

Contudo, de modo geral, desvalorizam-se as atividades relacionadas à manutenção, aos cuidados e à reprodução da vida, tendo em vista que são executadas por mulheres, e nesse sentido, postos em uma lógica de naturalização de “papeis de gênero”. Assim, ao também realizar trabalhos porta a fora, exatamente por terem suas atividades não reconhecidas quando são postas em uma lógica de atribuição de valor, costumam ser mal remuneradas e pouco visibilizadas.

⁴⁷ Em relação ao trabalho das mulheres nos campos, Michelle Perrot em *Minha História das Mulheres*, dirá que, “a velha camponesa é uma mulher recurvada”, pelo peso do trabalho (Perrot, 2017, p. 111).

Com base em seus reparamentos e alinhavos cotidianos, essas mulheres tecem seus mundos conforme a necessidade da vida material da época e tal como escreve Vera Barbosa (2022, p, 78-79) de seus espaços privados próprios, politizam suas re-existências. Na imersão de seus teares, é possível fabular que são elas que têm o controle de suas técnicas, das escolhas criativas, dos usos dados à colcha que orna, mas que também aquece no tempo frio, e por vezes são deixadas como uma herança estética (Hooks, 2022) para a família, pois cada uma, de modos diversos, reconhece suas tramas também enquanto produto de um saber-fazer de um Brasil profundo, repleto de conspirações e cooperatividades tecidas, quem sabe, ao som de um baile animado por tocadores, como requisita⁴⁸ Dona Luzia (em memória).

3.2. Com a roda na ‘cacunda’ para a traiçagem: Cooperatividade nas roças do Goiás

Neste tópico falo sobre os processos de *mutirão* realizado nas fazendas do Sudoeste goiano. Nesse processo de colaboração, a dona e/ou o dono da roça sistematiza o que precisava ser feito, direciona as pessoas, e em troca recepcionava tais colaboradores, preparando refeições e o baile, ou como anuncia Marcolina Garcia (1985), o pagode.

Mulheres, homens e crianças se reuniam em mutirões, também conhecido como *demãos*, e iam às terras de quem precisasse de ajuda com a lavoura e/ou cardação e fiação.

O trabalho trocado era parte do fazer, contudo, os encontros proporcionavam bailes que animavam a vida social dessas pessoas. Havia também a *traição*, quem precisava de ajuda com o roçado ou fiado, era traído, em outras palavras, recebia de surpresa, uma ajuda do grupo (Costa, 2021).

Na época, era costume haver também apenas mutirões direcionados às mulheres, como mutirões de fiação. Oportunizando trocas em um espaço de escuta feminino entre o cardar e fiar que por vezes possibilitava tecer redes de sociabilidade entre essas mulheres que compartilhavam mais que saberes e alegrias, bem como também problemas cotidianos. Assim, sigo Dona Hilda e Dona Nadir que contam suas lembranças com os mutirões nas roças, como quando falam que iam com a roda de fiar carregada na ‘cacunda’, ou seja, nas costas.

Com seus sapatos vermelhos de salto baixo, Dona Hilda faz girar a roda, ela fia enquanto Dona Nadir carda, e falam sobre os mutirões. Sua voz sai abafada pela máscara de proteção e se mistura com os sons emitidos pelo movimento da fiação. “Sobre o que vocês conversam

⁴⁸ Em entrevista cedida em junho de 2013, imagens registradas pelo então coordenador do Museu, Roosevelt Soares. Vídeo salvo guardado no MHJ.

enquanto fiam?” É a pergunta feita que não aparece no primeiro episódio do vídeo *Trabalho das Fiandeiras*.

Dona Hilda, de calça jeans, blusa preta e branca estampada, responde “ah, a gente vai conversando, contando as coisas que a gente fazia no mutirão das fiandeiras (...)”. Dona Nadir, que usa um vestido vermelho e sempre com um arco bonito no cabelo, completa, “a gente ia para a roça plantar algodão...” Hilda: “é! e aí quando era para fazer um mutirão de fiar, as fiandeiras iam na casa da dona da festa, roubava o algodão, levava pra cardar em casa... então aí cardava o algodão e levava aqueles balaio cheinho de algodão para o mutirão, não era Nadir?!” (Trabalho das fiandeiras, 2021. Trecho: 6:45: 07:26).

Imagem 8: Hilda e Nadir, 2021.



Fonte: Vídeo Trabalho das Fiandeiras

Ao longo deste capítulo, reflito sobre os processos de Mutirões nos sertões goianos. Seguindo as sementes plantadas por Hilda e Nadir, os mutirões eram articulações de modos de vida, práticas que eram executadas com fins de ajuda mútua no trabalho nas roças, assim como também era uma “festa”, como dito por Hilda. Uma tradição que fazia parte de uma estrutura de cooperatividade nas áreas rurais de Goiás.

Marcolina Garcia (1985) escreve que os mutirões eram úteis para sanar possíveis problemáticas da escassez de mão-de-obra, sendo que tanto o mutirão, quanto a treição (traição) se igualavam no objetivo, e eram organizados de forma coletiva, contudo o que diferenciava era quem o organizava. No mutirão, a dona e/ou o dono da roça sistematiza o que precisava ser feito, direciona as pessoas, e em troca recepcionava tais colaboradores, preparando refeições e o baile, como escreve Marcolina Garcia (1985).

Já na tração, quem precisava de ajuda com o roçado ou fiado, era traído, em outras palavras, recebia de surpresa, uma ajuda do grupo. Indo em direção ao que menciona Dona

Hilda, quando ela se refere ao fato de “roubar o algodão”. Traindo assim a colega com uma surpresa, um balaio cheio de algodão e quem sabe um pagode com ‘tocadores’ para celebrar. Hilda, ao longo da captação das imagens do projeto *Processos de Trabalho da tecelagem manual em Jataí*, sugere que eu a grave mostrando como elas iam para as roças, assim, no último episódio, Dona Hilda (trecho) aparece com a roda ‘na cacunda’ (ou corcunda), a caminho da roça traída.

Imagem 9: Hilda carregando sua roda, 2021.



Fonte: Vídeo Bastidores. Episódio 3. Acesso: Instagram do Museu Histórico de Jataí.

De acordo com Marcolina Garcia (1985), que descreve sua participação em um Mutirão de Traição, em Hidrolândia, no ano de 1977, os “traidores” saíam à noite, andando em grupos em direção à fazenda traída. Em alguns casos, bonecos de trapo eram feitos para imitar os donos; quando a treição era de roçado e fiado, se faziam bonecos para o homem e mulher, sendo representadas neles uma foice e uma carda, respectivamente. Tais bonecos, por sua vez, eram pregados na porta da casa da fazenda e, em determinado momento, eram passados para as próximas pessoas necessitadas de ajuda (Costa, 2022).

Ademais, o Mutirão era, conforme Carlos Brandão (2020),

Um trabalho coletivo e parcialmente voluntário, reduzido apenas às situações costumeiras de trabalho. Pode entremear, como vimos, o trabalho com a celebração da amizade, entre brincadeiras e cantórios. Pode ser um trabalho em que se canta antes, nos intervalos (almoço e/ou janta) e ao final. Ou pode ser, como no “mutirão com Brão”, um trabalho que se canta enquanto se o vive. (Brandão, 2020, p. 12).

Escrevendo sobre as formas de solidariedade e ajuda mútua entre as comunidades camponesas dos sertões dos Gerais, o município de Araçuaí, no Médio Jequitinhonha, Cláudia Maia (2004. p. 174) escreve que os mutirões eram as formas de organização mais utilizadas ao se tratar da produção têxtil doméstica, processo destacado enquanto um costume que se baseia nas trocas de um trabalho festivo, repleto de símbolos essenciais para a comunidade que o realizava.

No entanto, uma vez que mudanças na lógica de produção agrícola, como a inserção de novos maquinários e o estabelecimento de plantios de monoculturas de soja e milho, principalmente a partir de 1970, impactam as vidas de pequenos proprietários de terras, fazem com que muitos vendessem suas propriedades. Assim, como dimensiona Miranda (2019, p. 150), os encontros “assumem posto de manifestação da cultura popular rural, sendo assim realizados apenas nos momentos de festas das comunidades como uma demonstração do saber rural”. E os mutirões, enquanto laços tecidos na cooperatividade no meio rural, vão deixando de existir, passando a outros moldes, como representações e possibilidades de costuras e plantios do chão urbano.

3.3. Nas tramas do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras e a visibilidade das mulheres tecelãs

Com o objetivo de “remediar o esquecimento” dos saberes da tecelagem manual, buscou-se dimensionar a prática do Mutirão em um evento anual no sudoeste de Goiás. Conforme Vilma Machado (2001), o Museu procurou desmistificar a ideia de uma museologia estática, propondo a interação entre as artesãs e o público. Na imagem 10, as mulheres estão fiando no salão do MHJ. Manusear as rodas de fiar, diferentemente das urdideiras e teares de pedal, permite maior possibilidade de deslocamento para diferentes espaços.

Imagem 10: Mulheres no Mutirão em 2007.



Fonte: Museu Histórico de Jataí (MHJ).

As atrizes entram em cena de vários jeitos e por diversos motivos nesse evento que ocorre desde agosto⁴⁹ de 1998. O evento do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí surge

⁴⁹ Agosto é considerado o mês do folclore, tendo em vista que é marcado por alguns acontecimentos, primeiro pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, de 1958, que estava ligada financeiramente ao órgão do Ministério da Educação (MEC). De acordo com pesquisas de Ana Lorym Soares (2015, p. 8), Juscelino Kubitschek

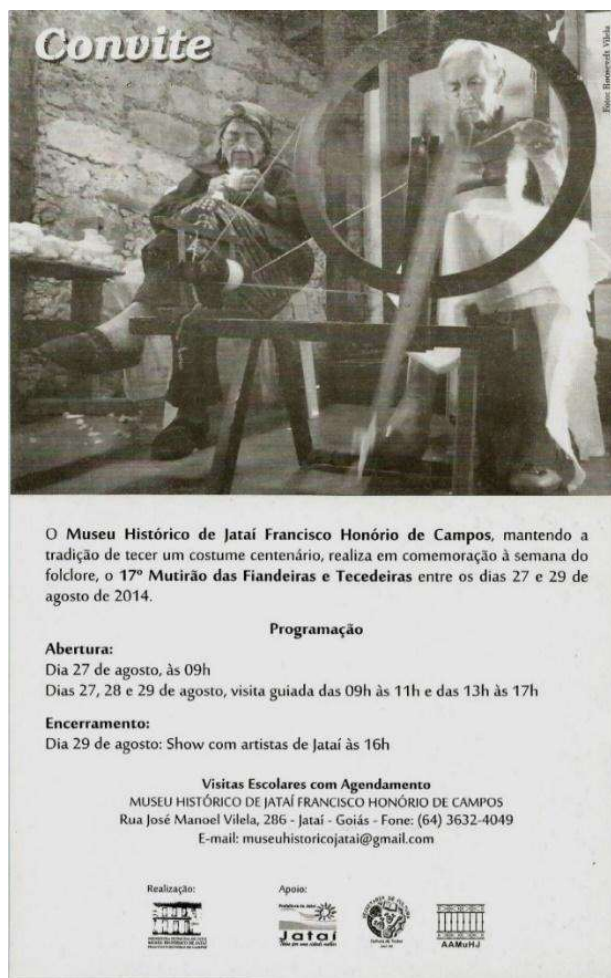
com a Ação Educativa para a Semana Folclórica⁵⁰ do Museu Histórico Francisco Honório de Campos, com fins a relembrar práticas de sociabilidade e cooperação (Costa, 2021, p. 25).

Nessa meada, tomo o folheto de divulgação apresentado na imagem 11 a seguir, enquanto uma fonte que oportuniza determinados entendimentos acerca da historicidade do evento, uma vez em que, a partir dele, podemos refletir sobre as escolhas de produção e o contexto no qual foi concebido, idealizado, forjado ou inventado. (Paiva, 2006).

põe em prática a promessa de Getúlio Vargas de tornar o problema da realidade cultural do povo, “ameaçada” pela modernização e a cultura de massa, uma questão nacional de preservação do patrimônio folclórico brasileiro. E, em 1965, o presidente Castelo Branco oficializa o dia 22 de agosto como o dia nacional do folclore, por meio de um decreto federal que institucionaliza o folclore como elemento de formação cultural.

⁵⁰ Importa mencionar que tais eventos se tornam estratégias comuns em espaços de memória muitas vezes incentivados por políticas municipais, associações de artesanato, entre outros. Como argumenta Martha Abreu (2003.p.85), “se o folclore e os folcloristas são palavras muito desgastadas e carregadas de conotações pejorativas, o pensamento dos folcloristas ainda está presente nas esferas políticas, educacionais e culturais”. A lógica da perda perpassa toda a elaboração de políticas nacionais encabeçadas intelectualmente pelo Movimento Folclorista Brasileiro. Sendo assim motivo de preocupação uma possível “perda iminente das características que forneciam ao folclore a autenticidade capaz de fornecer uma identidade nacional” (Soares, 2015. p. 9). E diante dessa ameaça, como sugere a autora, os folcloristas seriam aqueles que “salvariam” a cultura brasileira; nesse jogo há, como elaborado por Michel de Certeau (1991), um culto à “beleza do morto”. Ademais, retomando-se a trajetória do folclore no Brasil, compreende-se que sua origem e difusão está intrinsecamente ligada com as políticas culturais financiadas pelo Estado, cujos incentivos ganham ainda mais corpo no período da ditadura militar. Assim, por meio da noção entre folclore e civismo, a cultura genuinamente nacional era enxergada enquanto um processo de unificação, sobretudo, da legitimação da união das três raças (branca/portuguesa, indígena e africana), portanto, somadas, não haveria espaço para diferenças e, por conseguinte, a “diversidade regional só deveria ser considerada a partir da perspectiva da junção em nome da preservação da identidade nacional.” (Soares, 2015. p. 6).

Imagem 11: Folheto de divulgação Mutirão, 2014.



Fonte: Reprodução da Internet.⁵¹

O folheto de divulgação é do 17º Mutirão, realizado em 2014, e está disponível na *internet*. Nele aparece, de pernas cruzadas e limpando o algodão, Dona Benedita Batista e Dona Ana Joaquina de Oliveira (em memória) sentadas diante da roda de fiar. A palavra “convite” aparece em letras grandes acima da fotografia. Contudo, parece um convite emitido somente pelo Museu, e não tanto pelas mulheres que fazem o evento, tendo em vista que há a utilização da imagem das duas fiandeiras apenas como recurso ilustrativo do material que tem por objetivo divulgar o evento que surge e se mantém, como visto no folheto de 2014, ligado à Semana do Folclore. A folclorização de saberes considerados populares também pode ser vista enquanto uma forma de hierarquizar conhecimentos, dividindo-os entre o que se denomina saber válido e erudito e os saberes construídos entendidos como “não científicos”.

⁵¹ Disponível em: <https://meljatai.wordpress.com/2014/08/17/17o-mutirao-das-fiandeiras-e-tecedeiras-de-jatai/>.

Observo ainda na foto, em que se optou por um filtro em preto e branco, que há o uso destacado da imagem das duas participantes, sem, no entanto, ter qualquer menção sobre o que estão fazendo e, mais do que tudo, quem elas são. Letras miúdas acompanham a fotografia, não são seus nomes, mas a informação de quem a tirou, o então coordenador do MHJ. As ausências de seus nomes podem ter variadas percepções, cabendo destacar que, assim como aponta Cancilini (1998, p. 210), o povo é muitas vezes “resgatado, mas não conhecido”, e nem nomeado.

De acordo com bell hooks (2022), é importante o ato de nomear, sobretudo quando falamos sobre mulheres negras. O ato de dizer seus nomes seria, para a autora, “uma forma de resistência para me opor ao apagamento das mulheres negras – essa marca histórica da opressão racista e machista. Muitas vezes não temos nomes, nossa história é registrada sem especificidade, como se não fosse importante saber quem somos” (Hooks, 2022. p. 252).

Apesar de o estilo de edição da fotografia dificultar alguma visualização, a fiandeira concentrada que limpa o algodão é uma mulher negra. Dona Benedita é uma fiandeira e bordadeira centenária, uma das primeiras a se engajar no Mutirão do Museu Histórico.

Dona Benedita é lembrada enquanto uma das primeiras a formar o Mutirão, de acordo com a então equipe do Museu de 1998, responsável por iniciar os primeiros contatos com mulheres que fiavam e teciam na cidade. No vídeo *Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras* (2020), Enimar Maria do Carmo relata o encontro com Benedita ao rememorar sobre as origens dos mutirões no espaço do Museu:

Fiquei lembrando porque Dona Benedita é uma das fiandeiras que lá no início quando nós começamos a ir atrás para reunir e fazer o primeiro mutirão, a rodinha de fiar dela estava lá em cima da trave da casa, empoeradinha e esquecida. Ela ficou tão feliz da gente lembrar, sabe. Quando a gente falou dessas rodinhas, se ela tinha, ela mostrou pra nós. (Enimar Maria do Carmo, 59 anos na época. *Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras*, 2020. Trecho: 15:31-16:09)

Benedita é uma mestra das linhas antigas na cidade, atuante em outros mutirões como os que ocorriam na Praça Diomar Menezes no centro da cidade, hoje (relato dado no ano de 2020), assume que seu corpo não dá mais “conta” de trabalhar, sua roda “empenou”, mas continua com ela, guardada. Ao longo de sua presença nos mutirões que frequentava com alegria, comenta: “era proseando, era rindo, era cantando, era fiando, era cardando algodão, tudo eu gostava”⁵².

⁵² *Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras*, 2020. Benedita Batista. Trecho: 12:15 a 12:25 - 91 anos na época.

O Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, que até o ano de 2022 era realizado no MHJ com o apoio da Secretaria de Cultura do Município, torna-se um evento de destaque, tendo visitas diversas, principalmente, de turmas escolares, da imprensa e de representantes políticos. Nesse sentido, pode-se considerar que há logicamente uma narrativa acerca destas práticas manuais sendo forjada e apropriada pela cidade.

Se, por um lado, há a presença dessa noção de apropriação das manualidades têxteis para compor uma narrativa regionalista acerca de tradições de “um outro tempo”, que por serem descontextualizadas são interligadas à “percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga (Canclini, 1998, p. 210)”. De outro, pode-se questionar como as próprias mulheres protagonizam e tecem para si novos sentidos diante deste contexto, em que a institucionalização de suas práticas pode, a depender, oportunizar determinados tipos de visibilidade para seu ofício.

Imagem 12: Mulheres fiando no porão ao som da sanfoneira, 2008.



Fonte: Museu Histórico de Jataí.

No porão, local em que acontecem os mutirões em agosto, se mantém os objetos de tecelagem; a escolha por esse espaço para receber essas mulheres pode se dar pelo tamanho dos instrumentos de tecelagem. Teares de pedal normalmente precisam de espaços altos e largos para sua instalação. Instrumentos ativos, graças às tecedeiras que o frequentam, assim como a abertura do Museu em recebê-las.

Na imagem 12 aparecem algumas participantes no porão do MHJ, em 2008. Todas na cena são mulheres, incluindo a sanfoneira, cujo nome não sei, toca provavelmente músicas sertanejas enquanto as mulheres cardam e fiam o algodão.

Ao entrar no Museu, uma visitante passa pela exposição permanente do Empório Serrano, representando as casas de comércio das primeiras décadas do século XX. Depois de

caminhar entre amostras de vendas de secos e molhados, a visitante pode subir para a exposição de arqueologia no primeiro andar do casarão, e após transitar pelos outros espaços, descer um lance de escadas, e por fim, entrar no “porão das tecedeiras”. Espaço que mais do que uma espécie de “exposição interativa”, demonstra que a vida tecida pulsa em seu interior.

De lá, as mulheres tendem a interpelar as tipologias, (des)organizar a ordem de arquivamento. O que é do acervo? Seus instrumentos de criar, de trabalhar são constantemente trocados de lugar por elas, um trabalho iniciado pode ser deixado “para mais tarde” no meio do salão. Seus usos e entendimentos são outros. Quem passa por lá talvez enxergue com os olhos de quem vê uma exposição de um tempo remoto, contudo, para elas é memória, arte, tradição, ancestralidade, trabalho, morada.

Na fotografia 13, de 2019, Dona Josefa aparece atenta à exposição *Mulheres: trabalho, fios e tramas* (2019). Acompanhada de colegas, como Dona Laurinda, Dona Maria, e outras. A prosa foi perdida, mas posso conjecturar. Dona Josefa observa os novelos, quem sabe fiando uma crítica ou elogio, de qualquer forma, ela parece à vontade, sentada, seja por cansaço e/ou costume, diante da roda de fiar. De qualquer modo, sua ação transborda conceituações museológicas.

Imagem 13: Dona Josefa, na exposição Mulheres, trabalho, fios e tramas.



Fonte: Museu Histórico de Jataí, 2019

Em suma, o Mutirão, para além de um evento institucionalizado, torna-se um espaço importante de sociabilidade para essas mulheres, em sua grande maioria, idosas. Assim como para manutenção de seus trabalhos-artes artesanais. Sendo, atualmente, representativo das

inúmeras histórias de vida sertanejas, lugares de rememoria de contextos de necessidades práticas na vida familiar e social, de suas criações e mobilizações de seus conhecimentos.

3.4 “E lá no Museu é a vida nossa”: Narrativas fiadas e tecidas pelas mulheres no Mutirão

Ao longo dos mutirões realizados no MHJ desde 1998, as mulheres fiandeiras e tecedeiras, de modo geral, usam desse espaço para recordar e socializar com outras companheiras de manualidades e tradição⁵³.

Imagem 14: Mulheres do Mutirão tomando café juntas, 2008.



Fonte: Museu Histórico de Jataí.

Afirmando que nasceu na tradição da tecelagem, Dona Noeme situa ao longo de sua fala que não chegou a ser posta no vídeo final⁵⁴ *Homenagem Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras*, de 2020, mas foi acessada nos arquivos do Museu em 2022:

(...) tenho muita satisfação de ver a turma de lá (do museu) me procurar. E lá no Museu é a vida nossa. Eu não pensava assim quando era menina, não pensava que a gente tinha a mente de gravar tudo aquilo que a gente faz no começo da vida para no final a gente saber, o que de útil que foi a vida da gente? A evolução nossa é lembrar aquele tempo passado de você fazer as coisas manual, tudo na simplicidade, humildade. Mas hoje a evolução tomou conta, hoje cê nem imagina, tem máquina para colher

⁵³ Moosa (2010, p. 275) traz uma leitura sobre o binarismo: progresso e tradição, sendo tais conceitos utilizados sob suspeita, principalmente nos encaminhamentos da modernidade. O autor destaca que contextos imprimem significados na tradição, para além das dimensões atribuídas pela modernidade desenvolvimentista e capitalista.

⁵⁴ Vídeo *Homem Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí (2020)* na íntegra, como articulado por Devos e Rocha “não é raro encontrar material audiovisual não aproveitado, resultante da edição de narrativas audiovisuais que permanece inédito, mais ou menos acervado, após finda a etapa de montagem” (2009, p. 108).

algodão...então não sobra nada para a gente fazer, pouca coisa. Mas o que tá gravado na mente é bom demais. (Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, 2020. Sem marcação)

Nas meadas-narrativas de Noeme, destaco sua compreensão própria acerca de suas manualidades em meio ao cenário de “desenvolvimentismo”. Assim, a partir da ideia de “a evolução nossa é lembrar aquele tempo passado”, conjecturo que ela acaba por estabelecer uma outra possibilidade de entendimento de (r)evolução, em que a humildade das artes manuais gravadas nas mentes e nos corpos, quiçá ao invés de desenvolver e “desconectar”, passem a envolver, como compartilha Antônio Bispo dos Santos (2023) com a terra, e colaborar para a sustentação da vida na terra de outras formas e jeitos.

Ademais, por meio da frase de Noeme, “tenho muita satisfação de ver a turma de lá (do museu) me procurar. E lá no museu é a vida nossa”. Ela deixa antever orgulho pelo reconhecimento de seus conhecimentos. Reivindica-se, portanto, a visibilidade para o legado estético, meditativo, bem como o exercício da imaginação criativa que, por sua vez, precisa ser enxergado a partir de lentes críticas do feminismo em suas dimensões interseccionadas (Hooks, 2022).

Nesse horizonte, ao longo do vídeo *Homenagem Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí - GO* (2020) produzido e postado no *youtube* pelo Museu Histórico, é possível vislumbrar, nas falas das participantes, percepções que giram em torno da importância dos encontros no Mutirão, não só, como descrevem, para “manter nossa tradição”, como também para estreitar laços de afetividade com as companheiras.

Imagem 15: Dona Josefa Quintino cardando algodão no Mutirão, 2019.



Fonte: Museu Histórico de Jataí - GO.

Sendo atualmente o Mutirão um evento representativo das inúmeras histórias de vida oriundas da zona rural, além da cooperação advinda da construção de redes de sociabilidade e solidariedade, segundo Dona Josefa Quintino, ajuda a relemburar de como era sua vida na fazenda, sobretudo dos seus saberes adquiridos pela via matrilinear.

Tô com muita saudade de vocês todas (corte). O Mutirão é importante para me alemburar do que minha mãe ensinou. O algodão nós pegávamos ele, e apreparava os fios para ir para o tear, nós tecer lá no tear (Josefa Quintino. Trecho: 3:35 à 4:05- 77 anos na época).

Em uma observação primeira, nota-se que as memórias das narradoras se confluem entre o evento do Mutirão e as vivências dos mutirões ao longo de suas vidas na zona rural e no saber-fazer da tecelagem manual. Porém, partirmos aqui do pressuposto que uma comunidade não é coesa, ainda que partam das construções sociais de uma “memória coletiva”, pois como refletido por Portelli, “se toda memória fosse coletiva, bastaria uma testemunha para uma cultura inteira.” (2006, p. 127).

Para Dona Ilidia Francisca, costureira de 82 anos, o fazer da tecelagem hoje representa uma festa, o algodão e o trabalho para ela “pesado”, ficou na lembrança.

A gente foi criada desde a plantação até a veste. Tenho amiga que fala “eu não vou não, a gente ralou tanto”, mas agora para mim é uma festa importante, a gente dá para dispensar qualquer coisa porque agora é uma terapia, a gente tá com um outro tipo de vida, outras ferramentas de trabalho, tenho a máquina (de costura) que eu gosto muito.

Então o algodão ficou na lembrança e na recordação. (Ilidia Francisca - 82 anos na época. Vídeo: 8: 28 a 9: 24).

Contudo, se pode conjecturar também que segue sendo, para além um encontro, um espaço importante para manutenção do saber-fazer artesanal, como posto por Dona Nair, que entre algumas paradas, seguia na atividade.

Faz quatro anos que eu voltei a participar do Mutirão das Fiandeiras, para o tear, tecer, trabalhar com o algodão. Eu fio, teço, faço coberta, faço muito tecido, variedades. Muita saudade, muita falta. Assim meio abatida, mas com esperança que nós voltaremos a continuar nosso trabalho manual. (Nair Pereira Silva - 88 anos na época. Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, 2020. Trecho: 9:55 às 10:27).

No Mutirão há um enredo construído para elas, ainda assim, em seus discursos e ações ao longo dos anos, essas mulheres, e suas rodas não esquecidas por elas, vão tomando espaços de poder, através da mediação do MHJ, mas também, é claro, de seus próprios agenciamentos, construindo novos papéis, possibilidades, realizando uma espécie de manutenção de memória de “bens comuns” (Federici, 2019), que também podem se dar pelo desejo de reconhecimento de seus conhecimentos ancestrais.

3.5 “*Tradição que minha mãe deixou para mim*”: Nas meadas da memória e heranças tecelãs

Em *Anseios*, bell hooks (2022) dedica parte de sua escrita às heranças estéticas de mulheres negras estadunidenses, documentando sobre os trabalhos e histórias feitas pelas mãos de suas ancestrais. O conhecimento acerca da feitura de colchas de retalhos criadas por sua bisavó, chamada Bell Blair Hooks, e repassado à sua avó, Sarah Hooks Oldham, é posto a partir da lógica de reivindicação. Nessa conjuntura, a memória cultural ancestral, já dimensionada por autoras como Lélia Gonzalez (2020), se entrecruza a heranças estéticas deixadas por e para mulheres. Tradições que “minha mãe deixou para mim”, bem como explicita Dona Josefa ao relatar⁵⁵ o contexto de seu aprendizado têxtil.

A memória é um processo vivo. Nesse horizonte, é definido como um conjunto sistemático consciente (*anamnese*) ou inconsciente de registros pessoais e coletivos, bem como formador de identidades e reservatórios de experiências. Enquanto objeto de estudo, a memória é imensamente discutida, tanto na História quanto em outras áreas, sob diferentes prismas.

⁵⁵ Entrevista concedida ao Museu Histórico de Jataí, em agosto de 2021. Na ocasião, 14 mulheres tiveram relatos coletados pelo Museu e currículos cadastrados no Mapa Goiano, assim, estes relatos também colaboraram para criar um banco de dados para inscrição dessas mulheres em programas de fomento cultural.

José Carlos Reis (2010, p. 34) esquematiza a memória enquanto um solo que pertence ao passado. A partir dela, pode-se, com base na reflexão no presente, colher determinados frutos. Ou seja, fragmentos selecionados pela rememoração. De acordo com Reis (2010, p. 34), “A memória é no singular; as lembranças são múltiplas, plurais”.

Ecléa Bosi (1987, p. 23) parte das teorias de Henri Bergson e Maurice Halbwachs para compor um estudo sobre memória social a partir das lembranças de velhos e velhas em São Paulo. Ao comparar o comportamento de um adulto jovem e de uma pessoa idosa diante de evocações do passado, a autora reflete que esta realiza um trabalho consciente e atento, não esperando que as lembranças a despertem. Assim, no trabalho da memória:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens as ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim for, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria inconsciente em cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (Bosi, 1987, p. 55).

Lembrar também pode vir a ser um processo marcadamente político, que confronta a historiografia dita oficial. Por meio de articulações da memória como testemunhos e lembranças, é possível criar uma trama que dê espaço para a circulação de histórias para “desimaginar o patriarcado racista” (Diniz, 2022, p. 114).

Em *Esperança Feminista*, Debora Diniz cita o gesto ancestral de desenhar um sol no chão, descrito por Conceição Evaristo em seu conto sobre a origem de sua escrita e a relação com sua mãe, que era lavadeira, e pontua: “uma mulher sem letras, mas repleta de lembranças, fazia circular outras formas de saber” (Diniz, 2022, p. 114).

Ao se tratar de uma produção que vá a contrapelo de uma história oficial calcada pela colonialidade, a própria concepção do fazer historiográfico, marcado pelos usos exclusivos dos arquivos resultantes de uma elite letrada, é posta em suspeição. As fraturas na História abrem espaço para mais possibilidades de fontes e seus usos, reverberando assim no crescimento de narrativas outras. Aradas e semeadas no micro, são constituídas no cotidiano, escritas do chão, recriadas e repassadas. Poderia este ser um processo “feminizado”?

Como discutido ao longo deste capítulo, são consideradas das mulheres determinadas funções de cuidado relegadas, em sua maioria, a partir de uma ótica patriarcal. Sem necessidade de adentrar novamente essa questão, o que pretendo é levantar que da mesma forma em que a reprodução da vida familiar e do universo doméstico estão sobre as costas das mulheres, a memória cotidiana é criada e recriada por elas.

Muitas vezes são elas que têm o cuidado de manter os registros familiares, as certidões, os cordões umbilicais, as roupas dos filhos, os álbuns diversos, recortes de jornais, as histórias familiares... E tal qual a agricultura, tem em sua origem as mãos “femininas”, a manutenção do solo da memória é também uma “coisa de mulher”.

Alice Walker (1972) convida a refletir sobre as heranças criativas de mães, avós, bisavós, sobretudo de mulheres negras, que geram vida no cotidiano concreto. É do jardim de sua mãe que Alice Walker encontra o fio que conduz seu ensaio sobre a criatividade de mulheres negras.

Das sementes plantadas por sua mãe em contextos desfavoráveis, crescem petúnias, dalias, girassois enquanto produtos de um processo constituído pelo “espírito criativo”. Suas palavras ressoam aqui quando escreve (1972, p. 72): “Mas quando, você me pergunta, minha mãe sobrecarregada tinha tempo para pensar e se importar em alimentar seu espírito criativo? A resposta é tão simples que muitos de nós passaram anos encontrando. Nós procuramos no alto, quando devíamos ter procurado em todos os lugares possíveis”.

“Vendo a Sombra para Sustentar a Substância”, é a legenda que acompanha a figura X, a fotografia tirada em 1864 revela Sojourner Truth, considerada por muitas como “ancestral inspiradora para o feminismo negro afro-americano” (Veiga, 2020, p. 6). Sua imagem carrega consigo possibilidades para antever formas de nutrir um “espírito criativo”

Imagem 16: Retrato de Sojourner Truth, 1864



Fonte: Reprodução The New York Times.⁵⁶

⁵⁶ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/01/obituaries/sojourner-truth-dead-1883.html>

Isabella Baumfree, ou Sojourner Truth, é uma sujeita-símbolo, em especial para as feministas negras estadunidenses que discutem tendo como base a intersecção de marcadores sociais de diferença. Mulher negra ex-escravizada, lutou pela causa abolicionista nos Estados Unidos, e ganhou destaque também por questionar o lugar das mulheres negras no discurso que ficou conhecido como “E não sou eu uma mulher?”, proferido em 1851 em Akron, Ohio durante a Convenção dos Direitos das Mulheres, no contexto de discussão do sufrágio feminino.

Seu argumento, que catalisa a articulação entre gênero, raça e classe, foi recuperado e ressoado por um trânsito de vozes de ativistas e intelectuais negras (como Angela Davis; bell hooks; Giovana Xavier), cuja base visa analisar as estruturas heteropatriarcais e racializadas de forma sistemática e interseccionada.

Nesse sentido, interessa duplamente trazer a imagem para articulação em análises da politização do têxtil, que encaminha algumas questões: primeiro, o tricô, suas agulhas e linhas posicionadas centralmente em seu colo, intrinsecamente, imbui a refletir sobre o caráter racial e de gênero das atividades manuais, o que pode ser visto tanto como um ato de pacificar a imagem da mulher negra⁵⁷, como sugerido por Julia Bryan-Wilson (2017, p. 8): “como demonstração não ameaçadora de sua aptidão para o trabalho doméstico, um sinal tranquilizador de sua feminilidade”⁵⁸, assim como também remete a uma espécie de “conspiração feminina” escrita no têxtil, um espaço de atuação seu.

Silvia Federici e Luciana B. Marques Valio (2020, p. 6), falando sobre as mulheres enquanto guardiãs da terra, a partir de Mina Navarro, citam que a função de preservar e transmitir um conhecimento tradicional é um papel crucial das “*tejedoras de memoria*”.

Ligo essa assertiva às mulheres tecelãs em Jataí, que, ao se manterem realizando o evento do Mutirão, além de espaço de socialização dessas mulheres, em sua maioria, idosas, em que recordam e alimentam vínculos criados nas roças. Também reivindicam reconhecimento e espaço social de escuta (Rovai, 2015). Nas linhas do próximo capítulo, falo

⁵⁷ É preciso complexificar quando se pensa na construção da feminilidade de mulheres racializadas, pois em contextos de invenção da raça há um processo desumanizador em que “fêmeas” colonizadas, como explicitado por María Lugones (2014), não são vistas como “mulheres”, no sentido ocidental. Logo, a própria noção de “feminilidade” também precisou ser disputada. Para Giovana Xavier (2012, p. 276), analisando a situação de algumas mulheres negras intelectuais no pós-abolição estadunidense, focando no final do século XIX e início do XX, tal feminilidade estava atrelada à reconstrução de uma visão das mulheres negras por meio da respeitabilidade. Assumindo os riscos os quais fala Patricia Hill Collins, sobretudo, na separação entre “privado” e “público” que, para as mulheres racializadas, são terrenos experienciais diversos, se comparadas às mulheres brancas, em especial, das elites. No entanto, a historiadora afirma: “é preciso enxergar que essas mulheres lutavam contra a ideia de uma imoralidade negra inata. Desse modo, ao construírem sua própria moralidade, elas desafiavam a falsa retórica da supremacia branca demonstrando que para afro-americanas a luta pela respeitabilidade era muito mais que um ‘simples reflexo da ideologia vitoriana’, mas sim uma estratégia de sobrevivência.”

⁵⁸ “As a nonthreatening demonstration of her aptitude for domestic work, a reassuring sign of her femininity”. Tradução minha.

sobre suas heranças escritas no têxtil, que são plantadas, colhidas, fiadas, urdidas e tramadas por essas mulheres que ao mobilizarem seus conhecimentos realizam uma espécie de manutenção no solo da memória e em seus processos de saber-fazer.



4. Saber plantado, fiado, tingido: linguagem têxtil aprendida e repassada

Terra-mulher

Mulheres aram à terra

Adubam entre suor, sangue e lágrimas

Embalam sementes, crianças elas correm pelo chão

Fecundo porque uma mulher criou.

Cuidado com uma mulher que planta.

- Jéssica Marques Costa



Ilustração de Maria Souza por Tarik Assis. Catálogo Mulheres: Trabalho, Fios e Tramas (2022).

4. SABER PLANTADO, FIADO, TINGIDO: LINGUAGEM TÊXTIL APRENDIDA E REPASSADA

Neste quarto capítulo, sigo os fios e tramas criadas por mulheres em Goiás. Ocupam as páginas a seguir um panorama geral desses saberes têxteis, gravados nas mentes e corpos dessas mulheres, assim como, os contextos em que os aprendem e repassam. Conjectura-se que suas manutenções desafiam uma lógica desenvolvimentista. Assim, estabeleço uma análise que busca compreender a linguagem têxtil enquanto uma forma de saber e fazer têxtil que tingem o cerrado de outras cores.

4.1 Saberes da terra em circularidade e sua inscrição na memória do corpo

Enquanto o vento batia as janelas do casarão e os curiangos rasgavam o véu da noite com seu canto, Vitalina iluminada pelas labaredas do fogão, prosseguia com voz firme puxando os fios de histórias arquivadas e esquecidas daqueles sertões.

No livro *Ana Prudenciana* (2004), Vitalina, Matilda e Godofreda narram histórias da Fazenda Barro-Branco. Essas três mulheres pretas contam a história de Ana Prudenciana, mantendo a memória das histórias de lutas, amores, saúde mental, enfrentamentos, racismo, (des)encontros, costumes e cotidianos rurais, em Goiás, nas primeiras décadas do século XX.

A narrativa de Maria Eloá Lima relata a vida de uma menina negra, filha de uma mulher negra agregada⁵⁹ e um fazendeiro branco. Sem a mãe, ela cresce entre a família branca paterna, com uma avó que não a aceita por ser negra e parentes que a desumanizam⁶⁰.

Contudo, Prudenciana é acolhida pelas agregadas da fazenda, as irmãs Vitalina, Matilda e Godofreda. As personagens mencionam a produção de fios de algodão como uma atividade

⁵⁹ Agregados em lógica similar a meeiros (situação de infância e juventude de algumas das interlocutoras desta pesquisa) se caracterizam como sendo a situação de pessoas sem a posse das terras e que vivem e trabalham em terras alheias, podendo cultivar a terra como a “meia”, ou não. Era muito comum que mulheres ainda crianças e jovens, na falta de familiares, fossem levadas para fazendas onde eram criadas como “família”, em que trabalham em troca de teto e comida. As “criadas”.

⁶⁰ Ao falar das estratégias de dominação colonial, Lélia Gonzalez (2020) explicita os usos do racismo enquanto eixo fundamental da lógica da superioridade do colonizador > colonizado, e na identificação deste com aquele por meio da perpetuação do mito da “democracia racial”, o que ela chama de internalização da *neurose cultural* que caracterizaria o racismo em: racismo aberto e racismo por denegação. Neste último, se privilegia teorias da miscigenação e da assimilação. Ainda para a autora (2020, p. 84), “o neurótico constroi modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios”. Em *Ana Prudenciana* é negada a ela o reconhecimento de sua humanidade, tornada objeto, figura como a mucama “permitida”, que Lélia Gonzalez (2020, p. 82), escreve como sendo a doméstica presente no cotidiano brasileiro, “aceita” a medida em que se naturaliza sua servidão.

importante daquele lugar. Ao focalizar dispositivos da racialização e da *colonialidade de gênero* (Lugones, 2008) em determinadas passagens da vida de Prudenciana na fazenda, podem, apesar do caráter ficcional da narrativa, dar indícios de questões que se entrelaçam a esse estudo:

Quando a menina alcançou mais ou menos a idade de nove anos, a velha Maria Maculada mandou a Honória ensinar ela fiar. Aí a roda ficou sendo a gaiola onde a coitadinha vivia presa. Naquele tempo, eu mais Matilda e a Godofreda já tínhamos aprendido, não era d'hoje, a cardar e a fiar. Fiado até bom o nosso, pois a velha Maria Maculada exigia, debaixo de pancada e de puxão de orelha, que a linha fosse igual e sem lambisco, senão olha lá! Mas dava dó a gente ver pobrezinha da Ana Prudenciana ser instigada daquele jeito o dia inteiro. Bracinho fino, ela esticava a linha, sem traquejo ainda, mas pelejando para ser esperta, pois olha lá se ela não desse conta de encher aquele fuso pelo menos duas vezes ao dia. Duas quartas de fiado é linha toda vida, e aí dela se, já de tardinha, não tivesse dado conta da tarefa. Enquanto a meninada da Honória mais da Vitória vivia vadiando, solta pelos terreiros do Branco-Branco, aquela menina, que também era neta da velha Maria Maculada, pezinho pregado na pisadeira da roda, bracinho curto esticando a linha, ficava ali, presa ao tamanho do fuso da roda, passarinho triste sem direito a voar (Lima, 2004, p. 39).

Nessa, e em outras passagens, há possibilidades de se conjecturar noções em torno da interseção entre gênero e raça. Bem como estabelecer uma reflexão acerca da própria constituição da categoria “mulher” e a construção da feminilidade seletiva, tendo em vista as diferenças ao referir-se à experiência de mulheres negras e o desenvolvimento de atividades laborais. Assim como no trecho: “até o Venâncio Vaqueiro inventava de mandar ela feito mandasse um filho dele. Ora se já viu uma coisa dessas. Afinal ela era menina mulher e filha do filho mais velho da fazenda” (Lima, 2004, p. 38).

Ao longo das narrações de Vitalina não parece haver espaço para recordações saudosas e afetivas em torno da tecelagem, ao contrário, já que as exigências e violências cotidianas tomavam parte de sua memória, como quando fala: “ai de nós, a mão chega inchava de tanto tocar munheca de descaroçador de algodão” (Lima, 2004, p. 39). Na narrativa que se centra no pós-abolição, tanto para a neta de Maria Maculada, quanto para as outras meninas negras agregadas na fazenda, havia uma relação de servidão que influenciada por uma mentalidade escravagista, tornava a roda de fiar um meio de controle e castigo. Traumas da colonialidade marcadas no corpo.

Dentro de uma tradição moderna-colonial fundada no sequestro, expropriação e desumanizações em que o corpo não-branco é posto na lógica da objetivação sob as premissas de civilizar. O entendimento de Beatriz Nascimento de corpo enquanto documento, lança outras possibilidades de compreensões. Para além de arquivar traumas, o corpo demarca memórias ancestrais. No documentário *Órí*, ela fala: “a memória são os conteúdos de um continente, da

sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação”. (Ôrí, 1989, s/p).

Ôrí significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento. (Ôrí, 1989, s/p.).

A partir disso, o corpo é visto como um território físico e simbólico, espaço em que as corporeidades negras em diáspora se movem e circulam criando desde os gestos um arquivo identitário e comunitário. Assim, recriam, mesmo diante da fragmentação ocidental de corpo e mente, da exploração do capital e da invisibilização, outras formas de reexistir e se ori-entar. De acordo com Rodrigo Reis (2020, p. 15), Beatriz Nascimento propõe “Ôrí” como uma forma de produção identitária fundamentada “na relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra”.

Considero as sabenças da terra das mulheres fiandeiras, tingideiras e tecedeiras marcados na memória enquanto uma linguagem identitária, que além de revelarem uma cultura do lugar (Hooks, 2022), oportunizam discutir, a partir de uma amplitude analítica, como suas tramas e circulações desafiam a lógica desenvolvimentista tecendo novos sentidos históricos.

4.2 Roda em movimento: Encontros fiados

É com Magali Alves da Silva que abro esse texto fiado por encontros. Muito embora nunca tenhamos nos visto pessoalmente. Durante minhas pesquisas no acervo do MHJ, consultando os diferentes materiais entre entrevistas, transcrições e curtas documentais com a temática da tecelagem, me encontrei com um registro de Magali. Nesse produto audiovisual gravado pelo então Coordenador, Roosevelt Vilela Soares em junho de 2013, ela articula sobre o trabalho antigo de fiar. Com a bolsa no colo, fita a câmera com seu olhar firme. Afirmando do porão do MHJ: “Está fraquinho demais o nosso trabalho hoje”.

Mulher negra e fiandeira, ela não é natural de Goiás, e expõe seu desejo de passar seu conhecimento da fiação para mulheres mais jovens. Sua mãe era fiandeira, mas não a deixava fiar em sua roda, assim aprendeu tudo com sua vizinha. “A gente era pobre então facilitava. Fiava coberta, lençol, fiava para fazer roupas”. Com 15 anos, aprendeu a tecer, mas admite um gosto maior pelo processo de criar fios. Com um sorriso no final da gravação, em dado momento diz: “Gosto do movimento da fiação”, sua frase dá o fio que norteia a composição desse tópico.

As circulações de seus saberes “das margens” (Veiga; Vasconcelos; Bandeira, 2022) estão em contínua profusão, ainda que o avanço da industrialização e transformações de modos de vida o ressignifique. Tal como compreende bell hooks (2022, p. 193) a criatividade e o legado estético dessas mulheres estão em constante movimentação.

Em relação ao movimento da fiação, começo pelo começo: a semeadura da terra. A roda não gira sem que a terra possibilite o plantio do algodão, ou mesmo sem o cuidado com os carneiros e a tosa da lã, sem eles não há trabalho. Um tempo antes da gravação do vídeo 1: *Trabalho das Fiandeiras de Jataí* (2021), Dona Hilda quis plantar alguns pés de algodão, justificando que não daria para mostrar a fiação começando pela roda, mas sim pelo plantio do algodão.

Assim, com o barulho dos papagaios ao fundo, gravo Hilda destacando os ainda pequenos pés de algodão nascidos, “quase não dá para ver a roça, mas é o começo. Para as crianças que for ver saber como que começa o trabalho das fiandeiras”. (*Trabalho das Fiandeiras*, 2021, trecho: 0:45 a 1:06). Essa é a primeira tomada do vídeo sobre fiação. Ela sempre muito carismática e com uma personalidade ativa conduziu vários trechos desse projeto. O pé de algodão plantado no solo do Museu cresceu sob seus cuidados, como visto na imagem 15 a seguir.

Imagem 17: Pé de algodão plantado por Hilda no MHJ, 2022



Fonte: Acervo pessoal

Após o tempo do plantio indicado pelo aparecimento das flores e crescimento dos frutos, no momento adequado, o algodão é colhido. Antes da feitura dos fios, ele passa por um tratamento. É escaroçado, o que pode ser feito no escaroçador (com ajuda de duas pessoas, como visto na imagem 16 abaixo) ou na mão.

Imagem 18: Dona Hilda e Nadir descaroçando algodão



Fonte: Vídeo Fiandeiras em Jataí, 2021.

Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CQYzG85DW2u/?utm_source=ig_web_copy_link

Já limpo, é batido no arco ou bodoque (Imagem 17), instrumento feito pelas fiandeiras com broto denominado por elas de vara de boi ou cabrito. Pegando-o verde, passa-se o cordão amarrado em suas extremidades, desse modo ele enverga, mas não quebra, pois murcha no formato de um arco. Com destreza, a fiandeira bate o algodão no arco limpando-o, assim, além de retirar as impurezas, o processo abre as fibras que facilita a cardação.

Imagem 19: Cardas; arco; peneira e pasta do algodão em exposição no MHJ.



Fonte: Acervo da autora

As pastas do algodão são adquiridas através do manuseio do par de cardas. A fiandeira coloca entre elas um pouco da fibra do algodão limpo e batido. Em movimento de cima para baixo com as cardas invertidas, vão se formando as pastas que são utilizadas na roda de fiar.

Cabeça, tempereiro, fuso onde enrola-se a linha, carretel em que se passa a corda, banco, ulandeira, virge, pisadeira...essas são algumas das partes em que se divide a roda. Tal instrumento querido pelas fiandeiras, exige até mesmo uma maneira correta de carregá-lo.

Ao longo das gravações que possibilitaram um outro projeto audiovisual chamado *Tramas em Vídeo* (2021), há uma tentativa de compreender os usos que essas mulheres dão ao algodão, pensado como um elemento necessário, e não apenas como matéria-prima.

“Qual sua primeira lembrança com o algodão?” (Tramas, 2021, trecho: 0:20 – 0:29). É o que pergunto a Hilda e a Nadir, assim que tenho a oportunidade. Crio coragem para perguntar algumas coisas, em uma tentativa de dinamizar aquele encontro e possibilitar outras estratégias que não tenham somente o intuito de documentar os processos de fiação de uma forma mecânica.

“Do fiado da minha mãe. A primeira lembrança que eu tenho é dela” (Tramas, 2021, trecho: 0:27:0:38). É o que responde D. Hilda, destacando que tanto sua mãe quanto sua avó eram fiandeiras e foram figuras importantes para despertar nela a vontade de aprender a fiar. D. Hilda mais espontânea e faladeira, D. Nadir figura mais contida e reservada, a dupla prossegue na conversa fiada.

Assim, introduzi no primeiro episódio, um comentário sobre serem medicinais as folhas do algodoeiro. Cresci tomando folha de algodão batido e imaginei que Nadir e Hilda também poderiam ter feito usos semelhantes. Elas concordam em uníssono. Tomar o sumo da folha do algodão para elas é remédio. D. Hilda que também é enfermeira, complementa com entusiasmo. “É bom para gripe, é antibiótico, anti-inflamatório. A semente ajuda no combate a bronquite”. Nessa meada, também destaca que sua avó fazia muito medicamento, “muito remédio para nós com raízes do cerrado, e ela punha a folha do algodão, a semente...E era torrado, porque lembro dela torrar, ficava cheirando”. (Tramas, 2021, trecho 0:43-1:07).

Ao passo que Hilda é levada pelo cheiro de sementes de algodão torradas nos tachos, Nadir relata sua ligação com os saberes da terra, “a gente cresceu os dentes plantando semente de algodão” (Tramas, 2021, 1:07-1:27), é a frase proferida por ela ao fazer seu processo de memória sobre a fiação. Saber interrompido quando seu pai vende a fazenda em meados de 1950, deixando seus instrumentos de tecelagem para trás, e parte com a família para a cidade quando ela tinha por volta de 14 anos.

Sigo junto também à Noeme, que nascida e crescida imersa na fiação, seu primeiro trabalho foi executado com o algodão Ganga, algodão naturalmente colorido que possui inúmeros tons, comumente, marrons e avermelhados.

Eu nasci nessa tradição. Eu tinha oito anos, aprendi a ficar naquela roda ali (aponta para roda pintada de verde colocada no alto de modo imponente na sala de sua casa), minha mãe punha eu pra cardar, aí depois eu fui fiar. Fiei um algodão ganga para minha mãe mandar tecer para fazer baixeiro para arriar o cavalo do meu pai. Foi meu primeiro serviço. (Homenagem do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, 2020. Noeme Costa. 11: 31 - 12: 15 - 73 anos na época).

Essa espécie também é chamada pelo nome de “macaco”, de acordo com descrições do botânico pernambucano Manuel Arruda da Câmara, em 1799. Segundo Lúcia Ferreira Lirbório (2015), apesar de sua presença milenar, principalmente na África e Ásia, houve, desde as invasões coloniais, tentativas de extinguir essas espécies de algodoeiros na América do Sul. Devido a sua maior preponderância na natureza e aderência de sua cor natural nas fibras, sua destruição foi politicamente incentivada pela indústria têxtil ao longo do século XVIII. Tendo em vista a preferência para algodões de cores mais neutras. Sendo mantidos, de modo geral, por comunidades tradicionais, povos indígenas e pequenas agricultoras (Lirbório, 2015), e como visto, também conservados por fiandeiras.

Imagem 20: Algodão ganga no Museu Histórico de Jataí, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

Em sua pesquisa etnográfica acerca da tecelagem em Hidrolândia, município goiano, Marcolina Garcia (1985), cita uma frase que se destaca durante as entrevistas, “acabô o algodão e povo largô de tecê”. Afirma que não havia naquele momento da pesquisa, final da década de 1970, cultivo considerável da planta, uma vez que o algodão não se adapta a terrenos descampados. Em uma terra sem mata, sem cerrado, “farta de roça de toco”, “as mata em pé acabô” (Garcia, 1985, p. 169). A partir disso, a autora conclui que seria possível que o contínuo

aumento da industrialização para maior produtividade das lavouras, e a constante destruição do cerrado com as monoculturas de grãos, que culminam na perda de território dos pequenos sítiantes, também faz com que haja escassez de algodão para famílias (Marques, 2021).

4.2.1. “*Lá em cima daquela serra*”: Fiado e cantado sertanejo

Cabelo loiro vai lá em casa passear. Vai, vai cabelo loiro. Vai acabar de me matar. Todo velho já foi moço. Já gozou a mocidade. Eu também já tive amor. Hoje só resta saudade (...) você diz que bala mata bala não mata ninguém a bala que mais me mata é o desprezo do meu bem (Tião Carreiro e Pardinho, 1964)

“*Lá em cima daquela serra passa boi passa boiada*”...e a roda gira e embala as canções dos sertões goianos que são cantadas pelas fiandeiras. Sons de trabalho, de festa, de criação que são regadas a boas prosas semeadas e adubadas pelas mulheres em Goiás. No vídeo *Trabalho das fiandeiras* (2021), Dona Hilda e Dona Nadir são levadas pela melodia da roda, enquanto cardam e emendam a pasta do algodão, espichando os fios que parecem não ter fim, e nessa fiação, elas cantam. E assim como emendam uma pasta na outra, vão emendendo um refrão em outro, animando o porão do Museu.

Lá em cima daquela serra passa boi passa boiada. Também passa homem bonito da sobancelha pintada (...) Cabelo louro vai lá em casa passear, vai, vai cabelo louro vai acabar de me matar (...) Fita branca no cabelo é sinal de casamento, menina tira essa fita que ainda não chegou seu tempo... (Trecho. 2:40 – 2:05)

A partir de 1960, a modernização de técnicas de produção agrárias é encaminhada no Brasil. Segundo Cátia Leal (2015) a modernização agrária vai para além da inserção de novas técnicas e maquinários na produção, perpassando também por processos ideológicos, bem como pelas transformações de organização das relações sociais, culturais e de trabalho. Além de inserir tratores, era necessário transformar também as pessoas localizadas nas regiões agrárias. O binarismo opositor de rural e urbano é alimentado, principalmente a partir do século XX, assim, enquanto a cidade é sinônimo de modernização e avanço, o rural, é posto na forma de atraso e letargia, bem como suas gentes.

Nesse sentido, modernizar, conforme Leal (2015, p. 40), transforma os modos de viver das populações rurais, postas em um patamar de ignorância, contudo, de acordo com a autora, é a estrutura econômica rural que possibilita o “desenvolvimento” urbano. Em um processo gradual, a industrialização agrícola, cominada após 1975, vai estabelecendo novas organizações. De um modo de existir de subsistência à racionalidade da exploração da terra e do uso cada vez mais indiscriminado de agrotóxicos. Nesse ínterim, aumenta-se a produtividade

incentivadas pelo Estado que cria linhas de crédito rural desiguais e que, por sua vez, reverbera na contínua divisão injusta de terras e expropriação do trabalho.

Nesse horizonte a estruturação conservadora da distribuição de terras no Brasil, apenas reforçada pelo estado com a Lei de Terras de 1850⁶¹, acaba por privilegiar grandes propriedades latifundiárias em detrimento de outros setores da população que ficam de fora da distribuição, resultando em constantes conflitos e pauperização.

O processo de capitalizar o modelo agrícola transformando-o em um agronegócio, em que se fundem a industrialização e o latifúndio, reflete em pequenas propriedades, comunidades, quilombos e aldeias pelo país. Consequentemente, a modernização agrícola contribui para a desestruturação dos saberes tradicionais das tecedeiras, principalmente das mestras fiandeiras que, sem as matérias necessárias para o fiar, vão deixando de realizar seus trabalhos.

Um dos fatores para tal desestruturação perpassa também a o desequilíbrio ambiental, resultado desse processo de modelo agrícola em que impera o uso indiscriminado de agrotóxicos, colaborando no aparecimento de pragas que afetam a produção do algodão; além disso a condensação da pequena propriedade e a expulsão dos camponeses da terra fazem com que as pessoas percam seus locais de plantio e manutenção de suas vidas.

De modo geral, o sistema do agronegócio tende a tornar a vida na terra insustentável. Contudo, ainda que a industrialização facilite a venda de tecidos de baixo custo, tornando “desnecessário” a indústria doméstica de tecidos, é a partir das trilhas das urdiduras e tramas femininas, que me levam a refletir sobre as formas de sustentar o céu do Cerrado goiano (Krenak, 2019) dessas mulheres tecelãs.

4.3. Tingindo a monocultura de Cerrado: Conhecimentos dos processos de tingimento

A tecelagem é uma atividade milenar realizada a partir de diversas possibilidades naturais, para diferentes usos, e em variados lugares e contextos. Refletindo a partir das

⁶¹ Tanto a Lei n. 601, de 18 de setembro de 1850, quanto seu decreto de execução que institui o regime de Registro paroquiais de compra e venda das terras em 1854, colaboraram para regulamentar a estrutura de divisão de terras que vinha sendo, desde o fim do regime das sesmarias a partir de 1822, baseadas pela posse. Ainda que, segundo Hebe Mattos (1987), os efeitos práticos de sua aplicabilidade devam ser questionados. A Lei de Terras pode ser analisada também como um compromisso entre o governo imperial e apoiadores fazendeiros. Nesse ínterim, além de posseiros pequenos terem seus objetivos de regulação frustrados, como segundo afirma Eduardo Arantes (2022, p. 36), a Lei é aprovada no contexto da proibição do tráfico negreiro, instituir, portanto, a compra e venda de terras devolutas como a principal forma de ter acesso à terra vem como objetivo criar “condições para o surgimento de um mercado de trabalho livre para a grande lavoura e aumentar os índices de mercantilização das terras com vista a que viessem substituir a renda capitalizada no escravo” (CASTRO, 1987, p. 67).

mulheres do sudoeste de Goiás, destacou-se até aqui a criação de fios, porém, há um saber que também está imerso nos processos fiados, o tingimento.

Contudo, levando em conta que, assim como o fiar torna-se mais raro à medida em que as mulheres não encontram algodão e lã, e as mestras das linhas vão morrendo, como destacado por algumas tecedeiras; o processo de tingir aparece como um saber ainda menos dinamizado, tendo em vista o desenvolvimento da indústria têxtil que fabrica fios já coloridos.

Desenvolvimento, conforme compartilha Antônio Bispo dos Santos (2023), é central nas configurações colonialistas. Para ele, desenvolver caminha junto a *cosmofobia*, um medo da natureza que cresce sob a sombra concreta do humanismo. Assim, a busca por se deslocar da natureza e se interpor a ela, resultaria em uma exploração sem medidas que impactam todos os seres vivos. Em suas palavras:

Na década de 1970, todas as poças d'água tinham peixes. Dizíamos que caíam peixes do rio Jordão, que caíam peixes das nuvens! Havia peixes em todo lugar, pássaros e caça em todo lugar. Minha avó dizia que, assim como o melhor lugar para guardar peixe é o rio, o melhor lugar para se guardar as raízes da mandioca é debaixo da terra. Começaram, porém, a jogar veneno, e os animais silvestres foram morrendo. Joga-se veneno no inseto, ele morre, mas morre também o animal que se alimenta do inseto (Santos, 2023, p. 55).

A partir desse horizonte, o desenvolvimento tem como base uma unicidade de visão centrada no lucro e na exploração, desmata, envenena, polui e seca. Assim, impactando e colaborando para crises ambientais, em exemplo, o desabastecimento hídrico, ocasionado também pela desertificação do cerrado. A devastação do bioma que hoje ocupa quase 22% do território brasileiro⁶², e detém cerca de 7 bacias hidrográficas, é acelerada pela exploração do solo pelo latifúndio.

Falando da roça de quilombo, Nego Bispo (2023) reflete, a partir de suas cosmologias, sobre um outro movimento que somente pode ser germinado nos solos em que se *envolvem*. Desse modo, envolver-se com a terra, com seus seres, em um entendimento de *compartilhamento* de mundo, caracteriza-se enquanto um processo *contracolonial*, que caminha por outros modos plurais de ver e tingir a terra.

Portanto, ainda que fiação e o tingimento natural, estejam mais suscetíveis a uma “escassez” de criação, como já apontado na cidade de Jataí, município do sudoeste goiano, se pode localizar mulheres tecelãs que mantêm o conhecimento de tinturarias a partir de diferentes meios, como visto no tópico seguinte.

⁶² Dados do Ministério do Meio Ambiente.

4.3.1 Tingimento do Cerrado: Encontro com Sebastiana e Izabel

Ao pesquisar no acervo do MHJ em 2022, encontrei algumas entrevistas do final da década de 1990. Nas transcrições consultadas há passagens que mencionam o fazer de tingideiras na região. Ao narrar a história de sua mãe que fiava em casa, a escritora Maria Eloá Lima acaba por enveredar na arte do tingimento. De acordo com ela, na entrevista cedida ao MHJ, em 1999:

As antigas fiandeiras conheciam várias técnicas para a tingidura das linhas, ao colocasse a meada de lã primeiro na tinta de anil e depois na de quaresminha resultava em uma bela cor verde. Havia naqueles tempos muito engenho e muita arte na cabeça daquelas mulheres maravilhosas. (Entrevista concedida ao MHJ, Maria Eloá de Souza Lima, 1999).

Dona Sebastiana, uma antiga fiandeira, é entrevistada pela equipe de museologia, em ano desconhecido. Discorrem ao longo da entrevista transcrita sobre o processo de tingir meadas. Segundo ela, os modos de fazer dependem da fibra do fio. A lã pode ser tingida com quaresminha, uma planta de ramo que Sebastiana afirma ser muito bonita pois tinge a meada de amarelo, e é preponderante em cabeceiras de rio. Ela também cita o cavaco de vinhático para a lã, além do mercurinho para algodão.

Todas essas plantas são utilizadas cozidas. Sendo feitos em tachos, em que são postas as cascas (pontua-se que há determinados modos de se retirar as cascas das árvores para preservá-las), mergulha-se as meadas⁶³ nas tinas de tinta e depois ao sol. Para um tom marrom, insere-se as meadas também em cinzas. Para um tom preto as meadas podem ser colocadas no barro. De acordo com ela, essas cores “não descoram” (descolore).

Por meio de uma análise comparada entre Gana e Brasil, destaca-se a técnica de tingimento utilizando barro, lama ou mesmo argila, comum tanto em comunidades indígenas quanto africanas (nestas, a depender das especificidades culturais, há elementos que transcendem os objetivos estéticos, sendo usados em contextos de ritos e celebrações de um dado grupo étnico). Nesse processo, os fios ou tecidos são imersos no corante natural, e pode resultar em tons terrosos e marrom-avermelhados. Em suma, essas práticas evidenciam possíveis interconexões culturais.

Ademais, no produto audiovisual do *Sesc-Con-Vida* (2021) Dona Izabel, aparece em meio ao que parece ser soja (imagem 19 a seguir), falando sobre tingimento de fios com plantas do cerrado. Em conversa com as aprendizes de tecelagem Simone Rosa e Cátia Leal,

⁶³ Arranjo dos fios em um instrumento de madeira chamado dobradeira ou dobadeira.

compreende-se que a barrela de cinza vem a ser uma espécie de “modificador da cor”. Em sua roça, ela mostra novelos de lã tingidos com a planta rasteira chamada quaresminha junto ao cavaco, “põe ferver em um tacho de alumínio” (Sesc, 2022, trecho: 4:03 – 4:12).

Imagem 21: Dona Izabel, junto a aprendizes na roça, 2022.



Fonte: Vídeo Sesc Convida. Disponível no *youtube*.

As imagens abaixo estão contidas no vídeo *Sesc Con-vida* (2021), sendo registros de processos e resultados de experimentações de tinturaria, realizadas por mulheres aprendizes da tecelagem manual. A primeira é um tacho com casca de boca boa, e a segunda é a meada tingida.

Imagem 22: Experimentações com tingimento natural



Fonte: Vídeo Sesc-Convida. Disponível no *Youtube*.

O tingimento a partir de cores naturais (imagem 22) é entendido aqui como parte de uma circulação de conhecimentos que encaminha para outras formas de compreender um pertencimento ao ambiente indo na contramão dos usos abusivos da terra e dos seus recursos. A manutenção desses conhecimentos por essas mulheres desloca para outros padrões de possibilidades, a partir da ancestralidade e do respeito pela natureza, reflete em cada fibra tingida, constituída a partir da colheita de raízes, flores e frutos do cerrado, do cozimento nas tinas, do barro e carvão que gravam nos fios a memória dos saberes de velhas tingideiras.

4.4 Encontro com Nadir e Maria: o Urdume dos fios

O urdir é um processo que antecede a trama. Na imagem que se segue, Dona Maria Souza aparece, em uma fotografia tirada em 2005, urdindo no Museu Histórico de Jataí.

Imagem 23: D. Maria, urdindo no porão do Museu, 2005.



Fonte: Museu Histórico de Jataí

Na urdição, Dona Maria conta doze fios, estes, separados pela casa, que pode ser uma estrutura de madeira, ou mesmo outros tipos de vasilhames. Cada um desses fios é passado pela espadia (espadilha), e em um movimento rápido, a artesã, arranja os fios em cruz e os transfere para as bases da urdideira (os tornos). Nesse processo de encontro dos fios urdidos é que a tecelã conjectura corte, largura e comprimento do pano que será tecido. O número de voltas dadas na urdideira definirá a largura do pano que será tecido.

Portanto, é o urdume dos fios que possibilita que a trama seja posteriormente elaborada. Com o cruzamento realizado, é que os desenhos, se desejados, vão ganhando forma a cada ‘passo’ dado no repasso⁶⁴.

Nadir compartilha no vídeo *Operando a urdideira de pé*⁶⁵ (2021, trecho 0:25-0:50) que primeiro passa-se os fios dos novelos pela espadia como já citado, e os leva para a urdideira em que será realizada a cruz para formar o cabristio (conjunto de 12 fios). Pular o processo do cruzamento dos fios dificulta no momento de repassar.

Destaca-se no mesmo episódio, os olhos atentos por trás das grossas lentes de Dona Maria, nesse momento a câmera capta suas mãos marcadas pelo “passar” do tempo que revelam também uma solidez ao segurar os fios do urdume. Os 12 novelos saltam rápido na casa, conforme D. Maria gira a urdideira de pé. Os modos de fazer são aos poucos repassados a aprendiz que sem tanto traquejo, adquirido com a experiência, conduz a espadia.

No processo, faz-se emendas, cria-se soluções, mesmo o nó em possíveis novelos que findam antes do tempo da urdidura tem a melhor forma de ser feito, de acordo com D. Maria

⁶⁴ Ver Glossário.

⁶⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CN5TWdtjZ17/?utm_source=ig_web_copy_link

Souza. Com o urdume finalizado atenta-se as amarrações e marcas para organizar os fios, ela marca as varas (não os metros urdidos).

Na imagem 24, Dona Maria aparece durante as gravações do projeto audiovisual *Processos de trabalho da tecelagem manual em Jataí-GO*, marcando as varas da urdidura com folhas de ora-pro-nóbis. Após contar o número de metros urdidos que serão colocados no tear, a tecelã, na urdidura em questão, marca nos lados que podem sobrar linhas sem repassar. E por fim, senta-se na cadeira enrolando os novelos restantes.

Imagem 24: Dona Maria na urdideira de pé no Ateliê Água Forte, 2022.



Fonte: Episódio 2, Processos de trabalho da tecelagem manual em Jataí-GO

Já nas gravações no Museu, D. Maria aparece com Nadir e Hilda para finalizar outro urdume realizado. No vídeo *Da urdideira ao repasso: fazendo a trança* (2021), elas retiram o urdume formando uma trança. Em uma bonita dança, aquele conjunto de fios unidos e cruzados são retirados com destreza por D. Maria que carrega a trança formada em seus ombros e a leva ao tear (Imagem 25).

Imagem 25: Trança em exposição no MHJ, 2019.



Fonte: Acervo da autora

No grande tear de pedal elas organizam o urdume, são muitos fios que demandam atenção e manobras. Espicha-se os fios, coloca o resteiro⁶⁶, separa e bate os fios para evitar qualquer nó, amarra as varas para que todo o urdume permaneça organizado e no lugar. São diversos passos feitos até o momento de repassar todos esses fios um a um no liço. O gráfico escolhido delimita por qual liço⁶⁷ os fios serão passados para formar o desenho desejado.

4.5 O tecido enquanto linguagem aprendida e repassada: Contra narrativas tecedeiras

Nesse último tópico procuro abordar a tecelagem manual enquanto uma linguagem, que é marcada pela oralidade, assim como por uma escrita visualizada no têxtil. A partir disso, ecoou as articulações de Conceição Evaristo sobre “movimento-grafia” de sua mãe, como horizonte inicial.

Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. (Evaristo, 2005, p. 1).

Ao escrever na página-chão, sua mãe cria, desde os gestos, um movimento de escrita. Desse modo, atenta-se aqui para o entendimento do escrever a partir de variados sentidos materiais, mas também ontológico e político. O texto do têxtil, portanto, se traduz em escrita corporificada e ancestral, considerando-a enquanto uma linguagem que planta palavras ao semear histórias a partir da oralidade. E como remete a já referida, Gloria Anzaldúa (2000, p. 234), para a mulher do “terceiro mundo” não é no papel que se cria, mas em “seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos, chamo isto de escrita orgânica”.

O legado criativo das mulheres muitas vezes encontra espaço de expressão artística no cotidiano. Assim, como afirma bell hooks (2022, p. 200) ao falar das mulheres negras tecedeiras de colchas de retalho, os saberes manuais são vistos enquanto arte pública passada de geração em geração. Nesse sentido, suas ações advêm de uma necessidade da vida prática que, no entanto, não diminui o esforço criativo, e são consideradas pela autora, enquanto “estratégias de sobrevivência usadas para manter a esperança” (Hooks, 2022, p. 194).

Do fiado, passando pela alquimia do tingimento, às tramas tecidas lisas ou repassadas, há variadas questões que envolvem estes conhecimentos e seus contextos de aprendizagem repassada de forma matrilinear.

⁶⁶ Estrutura de madeira utilizada no tear de pedal com o fim de separar o urdume.

⁶⁷ Ver Glossário.

4.5.1. Encontro com Hilda: Entrelinhas de uma aprendizagem

As mães, avós, madrastras, comadres, vizinhas são mencionadas em várias falas, sendo responsáveis por esse processo de transmissão têxtil, cujo os processos de aprendizagem diferem com base em determinadas vivências, experiências e enfrentamentos perpassados mais ou menos por questões de violência de gênero, raciais e sociais.

Imagem 26: Hilda, Maria e Nadir juntas no Mutirão, 2017.



Fonte: Museu Histórico de Jataí

Nas recordações de Dona Hilda, o trabalho sempre fez parte de sua vida. Antes de morar na cidade e estudar enfermagem, passou por diversas experiências laborais. Ao longo das conversas do Projeto *Tramas em Vídeo*, Hilda explicita que o aprendizado no tear ocorreu durante sua juventude (Tramas, 2021, trecho: 1:31-02:02).

Em *Tramas em vídeo: Processos de tessitura com o tear de pedal* (ep. 2), D. Hilda menciona como se deu seu aprendizado na tecelagem manual. Como outras mulheres que viviam nas roças de Goiás, os trabalhos manuais eram uma realidade da necessidade da vida cotidiana, desse modo, fiava com sua mãe e avó desde pequena.

Casada e morando em uma fazenda, compra um tear de pedal que segundo ela, ficava guardado em um “quartinho escuro até para tecer, mas a vista era boa, tecia” (Tramas, 2021, trecho: 1:08-1:13), e começa a aprender com uma comadre vizinha que, também a ensina a repassar - tecer tecidos com desenhos.

Sentadas em seus teares, depois de todo o trabalho realizado durante o dia, as mulheres iam tramar tecidos que, ainda que para servir a família, criam em um processo muito individualizado.

Consciente de que há relatos de homens que teriam, muitas vezes, certo ciúmes desses momentos que não o incluíam, como citado por Cláudia Lemes no episódio 1 de *Tramas em Vídeo*. Pergunto a Hilda como seu marido na época lidava com sua relação com o tecer. “Não falava nada, estava trabalhando, ele gostava era que eu trabalhasse”. (Trecho: 2:42 a 2:59). Contudo, ela afirma:

(...) aprendi a fazer as coisas que sei hoje, quase bem dizer, depois que casei, sabe, E aprendi muitas coisas com o marido arrelhando porque não gostava que eu saísse de casa, mas eu ia assim mesmo, ele ia para a fazenda e eu ia aprender meu trem que faço hoje. (Hilda Oliveira. Tramas em vídeo. Trecho: 7:33 a 7:51).

Ao sair porta afora do “quartinho” para ir, por exemplo, aprender a repassar com sua comadre, o marido se zangava e reclamava de suas saídas. Um tempo para si não era bem visto. Contudo, assim mesmo ela ia, desatava os nós de uma ideia de “universo privado”. Destaco a posição firme de Hilda em manter seus planos apesar da irritação do marido. No momento da fala de D. Hilda, eu enquanto entrevistadora só consigo responder que “botava fé” nela, e ela cai na risada.

4.5.1.2 Encontro com Laurinda: Saber que se aprende fazendo

“Meu gosto pela tecelagem foi tanto, que eu quis ensinar outras pessoas a tecerem também”. É o que relata Laurinda em entrevista ao MHJ para a ação de inscrição das tecelãs no Mapa Goiano de Cultura. Dona Laurinda, que aparece na imagem 27, foi uma das contempladas pelo Edital de Artesanato em Goiás, em 2022, é natural do Município de Mineiros. Aprendeu a tecer aos 11 anos com sua madrastra. Sua fala chama atenção para um ponto essencial: os repassos/ensinamentos de seus saberes.

Imagem 27: Dona Laurinda, aprendendo a fazer liço com Maria, 2019.



Fonte: Museu Histórico de Jataí.

As criações de Laurinda, seja coberta ou tapetes, sempre contam com uma escolha de tramas coloridas. Ela também é especializada em confeccionar liço⁶⁸ (Imagem 28), saber aprendido no curso facilitado por Maria Souza no espaço do MHJ, em 2019.

Para Amanda Mota Castro e Edla Eggert (2014, p. 79) há um processo pedagógico muitas vezes invisível nesse processo de saber-fazer da tecelagem. Pesquisando com as mulheres de Resende Costa, em Minas Gerais, a autora considera que devido a sua complexidade, a tecelagem exige um alto grau de qualificação para ser executada. E, segundo elas, embora seus processos de ensino-aprendizagem sejam pouco reconhecidos, as mulheres tecelãs realizam uma pedagogia não-formal⁶⁹ que tecem a partir do cotidiano em que aprendem e ensinam com outras mulheres.

⁶⁸ Peça do tear de pedal em que se passam os fios urdidos nas casas dispostas ao longo de suas quatro ‘folhas’. É por meio do liço que os repassos (desenhos) escolhidos pelas tecedeiras, podem ser realizados. Sem o liço no tear de pedal não há cruzo.

⁶⁹ De acordo com Castro e Eggert (2014, p. 78) a educação não-formal é constituída a partir da socialização dos indivíduos que possuem valores e culturas próprias que vão sendo aprendidos e ensinados durante a vida com base na noção de compartilhamento. Citando Paulo Freire as autoras trazem reflexões sobre a existência de educações. Assim, plurais, dimensionam que aprender se faz em coletivo e através de diferentes espaços sociais. Freire (1989), em sua conhecida frase: “a leitura do mundo precede a leitura da palavra” dá força a essas reflexões, sobretudo quando dimensiona que é o tecido social à base para construção do conhecimento.

Imagem 28: Laurinda com uma folha de liço confeccionado por ela, em 2022.



Fonte: Acervo Pessoal de Simone Rosa.

No vídeo do projeto *Sesc-Con-Vida*, D. Laurinda aparece cantando uma de suas canções: “Mamãe que sofreu para me criar para não me ver tanto chorar, enxugava o meu pranto” (Sesc, 2021, trecho 11:20-11:30). Suas músicas falam sobre amores, maternidade, enfrentamentos de trabalhadores na zona rural, relações familiares, entre outros. Na foto 29, ela aparece tecendo no Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, evento que participa há muitos anos.

Imagem 29: Laurinda Garcia tecendo no Tear de Pedal.



Fonte: Mutirão, 2018. Acervo do Museu Histórico de Jataí.

Nesse mesmo vídeo, D. Laurinda acaba por ensinar a importância da paciência no trabalho-arte de uma tecelã. “Se errar, desmancha” é o que ela diz (Sesc, 2021. Trecho:

05:24:05:46). Sua articulação não procura condenar o erro, mas possibilita antever uma simples ação, desmanchar e refazer até aprender. Atentando-se para a compreensão do que se aprende fazendo.

4.5.1.3 Encontro com Maria: Uma “danura” pelo tecer

Dona Maria é uma mestra das linhas e tramas reconhecida pelas tecedeiras da cidade. Ao relatar seu processo de aprendizagem ao MHJ, em 2020, para compor o vídeo⁷⁰ de aniversário do evento do Mutirão de Fiandeiras e Tecedeiras, revela, em suas palavras “a danura” por começar a fiar e tecer, fazendo com que ela, aos 10 anos, quisesse ‘pular’ processos de aprendizagem. Segundo ela, é preciso dominar as etapas antes de prosseguir.

Cardei um tempo e comecei a fiar. Aprendi, e achei que estava boa para aprender a tecer. E aos 10 anos, depois de muito fiar, disse à minha mãe que já estava pronta para aprender a tecer. O tear dela era grande, de pedal, eu era tão pequena que entrava no tear para tecer e quase não dava conta de alcançar. Ela viu que eu já estava tecendo, quis urdir, ela dizia que ainda não daria conta. Pus os novelos, e me pus a urdir, ela notou que já estava conseguindo, e liberou.

Aprender a tecer de dado parece ser o desafio e o desejo de quem tece. Dona Maria relata que para poder entender como repassar, foi até sua tia, Dolorida Souza, a partir daí aprendeu a tecer de dado, e tendo o ‘risco’ que é o gráfico que as tecedeiras utilizam para compor os desenhos nas peças tecidas, ela repassa. Foi dela boa parte dos repassos compartilhados neste estudo.

4.5.2 “Manda o risco da calsa do Adilon”: Repassos e os saberes compartilhados

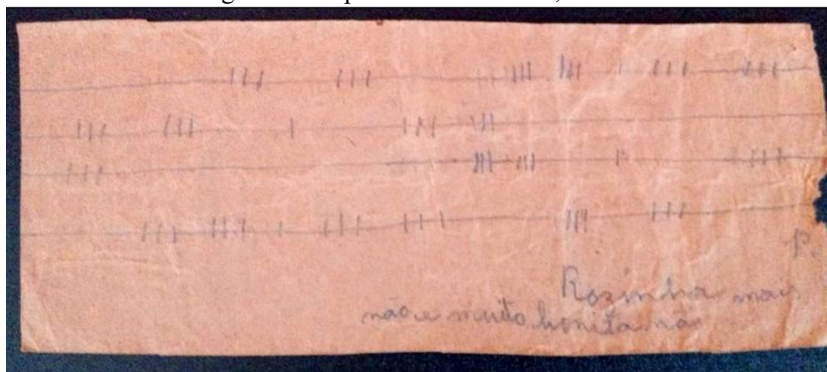
“No tear é a mente, é da cabeça da gente, vai formando o que a gente quiser (...) como é que você teve a criatividade de fazer os gráficos do repasso que nós fala, né. E formar naquele liço? Então é criatividade da cabeça da gente” (Tramas, ep.3, 2021, trecho 1:07-1:26). É por meio dessas palavras que abro este tópico em que se discute sobre os repassos, que aqui datam de 1932-1998, e que são compartilhados entre as tecedeiras.

Os desenhos que estampam tecidos como cobertas e tapetes, caracterizam-se como um tipo de padrão que advém do gráfico ou risco. Nesses repassos tradicionais das tecedeiras goianas há determinados códigos somente revelados a tecelã que possa lê-los e executá-los em teares de quatro pedais.

⁷⁰ O trecho na íntegra está arquivado no Museu.

Cada linha horizontal representa uma folha de liço, e por sua vez os traços desenhados em determinados pontos dessa linha sugerem quantos fios do urdume serão passados nos quadros e como serão executadas as pisadeiras do tear. As tiras registradas em diferentes suportes lembram uma partitura musical. Segue um exemplo de risco, uma “‘rozinha’, mais não é muito bonita não”.

Imagem 30: Repasso de “Rozinha”, sem ano.

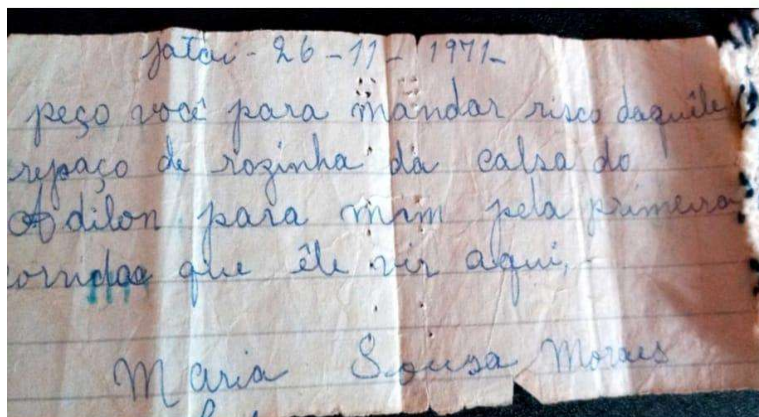


Fonte: Acervo AAMuHJ

Os repassos “passeiam” entre as tecedeiras. Uma evidência dessa circulação está nos próprios gráficos. Alguns riscos apresentam nomes de tecelãs, Aurora, Eleonor, Gilda, Preta, Maria. Algumas dessas tecedeiras foram referenciadas ao longo deste estudo. Destaco que elas fazem questão de se nomear nos gráficos que rodam entre elas. Além disso, por vezes há dicas de como realizar o repasse, ou mesmo demonstração de opiniões diante algum gráfico que talvez não seja tão bonito, como na imagem acima.

Desse modo, os repassos podem ser pensados enquanto uma forma de comunicação têxtil que demonstram a partir de seus gráficos; amostras de tecidos e seus padrões uma linguagem codificada, que a partir de uma gramática própria me permite pensar sobre a complexidade desses saberes. É também lido aqui como um espaço de diálogo compartilhado entre elas, tal como observado a partir da leitura da imagem 31.

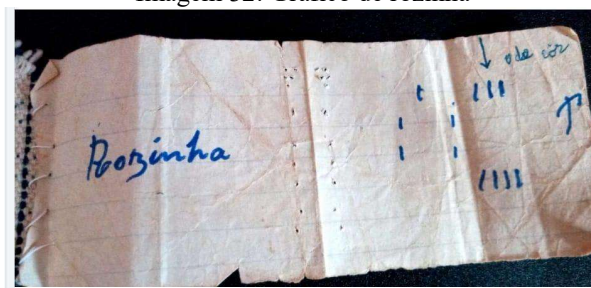
Imagem 31: Bilhete de Dona Maria, 1971..



Fonte: Acervo AAMuHJ

Em Jataí, 26 de novembro de 1971, um pedido de “repaço” de Dona Maria, aqui já tantas vezes citada. Consta no bilhete a seguinte frase: “Peço você para mandar risco daquêle repaço de rozinha da calsa do Adilon para mim pela primeira corrida que êle vir aqui. Jatai, 26 de novembro de 1971. Maria Souza Moraes”. Uma possível resposta aparece escrita no verso do bilhete, e costurada nele (imagem 30), há também uma amostra de tecido com o repasso de ‘Rozinha’, na imagem 31.

Imagem 32: Gráfico de rozinha



Fonte: Acervo AAMuHJ

Imagem 33: Amostra do “repaço de rozinha”.



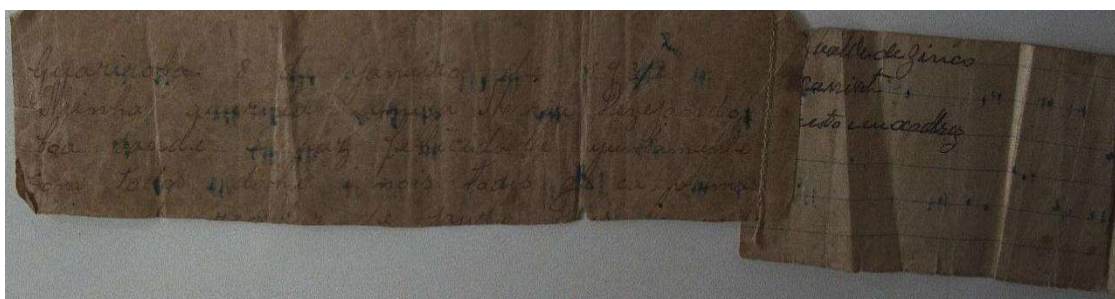
Fonte: Acervo AAMuHJ

Cada gráfico tirado pelas tecedeiras eram escritos em diferentes suportes de papel, contudo, Hilda relata a dificuldade, na época, para encontrar papéis que pudessem servir ao propósito. Isso fica evidente ao analisar alguns repassos mais antigos, como os gráficos que estavam em posse de Dona Maria Souza, e hoje, se encontra com a Associação de Amigos do Museu – MHJFHC.

Sobre tirar os riscos Hilda Oliveira relembra, “papel antigo que tinha no supermercado a gente comprava as folhas, tirava da bobina daquelas redondas assim...” (Tramas em Vídeo, ep. 3, trecho: 4:26-4:33, 2022). Na falta desses, eram escritos nos versos de papéis como calendário político, papéis de pão, ou mesmo cartas antigas

A carta a seguir, remetida à Maria, que julgo ser Maria Souza por estes repassos terem sido dela, foi utilizada como um suporte para gráfico, “Guariroba 8 de janeiro de 1932. Minha querida amiga Maria. Dezejando boa saúde e paz. Felicidade juntamente com todos dahí e mais todos de cá”. Costurada à carta aparece uma lista de compras.

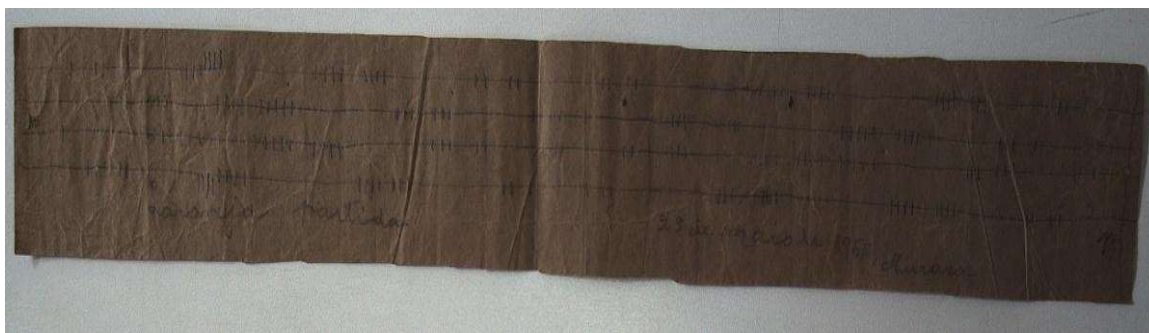
Imagem 34: Carta de 1932



Fonte: Acervo AAMuHJ

Há vários tipos de desenhos que remetem a flores, animais e frutas. Em *Processos de tessitura com o repasso*, (Trecho: 0:55 – 1:14) Hilda dirá que “tem uma que forma laranja partida como quando você descasca a laranja e forma uma pétala. Chama repasso os papéis, tirinhas tem forma de laranja partida, forma de quadro, uma bandeja...tem vários tipos de fazer”.

Imagem 35: Repasso “laranja partida”, Aurora, 1950.



Fonte: Acervo AAMuHJ

O repasso é mais um processo complexo da tecelagem manual, desse modo, quando pergunto à Hilda se haveria um gráfico mais utilizado na região, e posteriormente, se havia um gráfico específico que ela gostasse de fazer. Ela responde simplesmente:

Quando a gente tece e usa (costuma) ficar sempre bonito, a gente acha, né. Já escolhemos os repassos que tá no papel e faz e fica bonito. E a gente gosta..., mas eu tenho uma coberta lá em casa, até dei ela para o filho agora, eu gostava demais dela, ela fica parecendo uma bandeja, uns quadros, grande assim (faz menção do tamanho com a mão) é muito bonito (Tramas em Vídeo, 2:19-2:30, ep 4, 2022).

“Esses repassos foi da mente das tecedeiras”, como revela Hilda, e assim como são sobre o cotidiano dessas tecedeiras, tendo em vista que os símbolos presentes nos desenhos também podem ser pensados enquanto uma forma de representar os modos de vida daquelas pessoas. Nas estampas que enfeitam cobertas estão representadas características do ambiente pelo qual a tecedeira circunda. Pés de galinhas, penas de emas, laranjas, arroz, rosas, dentre outros símbolos que vão sendo visualizados nos repassos e representam esteticamente seus modos de vida e pertencimento.

4.5.3 Nossos (re)passos vêm de longe? Possibilidades de leitura de repassos e suas amostras através do *Adinkra*

Tecer é um ato milenar, realizado por inúmeras sociedades ao longo do tempo, de diversas formas, para variados fins e com diferentes materiais. Marcando um processo em que povos criam tipos de vestes ao invés do uso exclusivo de peles de animais. Pezzola, Castro e Eggert (2017) escrevem que as primeiras formas de tessitura ocorrem, provavelmente, por meio da manipulação de fibras com os dedos (Costa, 2021).

Assim, apesar de uma considerável parte da literatura sobre tecelagem manual no Brasil se ater ao processo de invasão portuguesa, a inserção dos teares horizontais portugueses e a catequização jesuítica dos indígenas como fatores iniciais para a construção deste fazer, é

preciso destacar que os povos originários da América, bem como africanos, já realizavam saberes da tecelagem muito antes das invasões, como em várias outras regiões.

É possível situar que os processos de dominação, que constroem narrativas pioneiras que colocam a Europa enquanto centro preceptor, não escaparam de influências de outras partes do mundo para se constituírem, como de África e Oriente Médio.

Em várias partes da América do Sul, pode-se ver que o processo da tecelagem foi marcante e específico, a depender do local e cultura, como aborda Ferreira (2014) a partir de uma análise do livro de Rita Cáurio, intitulado *Artêxtil* (1985). No Brasil, os povos indígenas têm se utilizado das produções têxteis de diferentes formas, como algodão fiado para confecção de redes, e trançados de palha com o fim de fabricar objetos utilitários e ritualísticos. Destaco que para o povo Huni Kuin (Amaral, 2014, p. 36), habitante da região do Acre, a tecelagem é dominada pelas mulheres que detêm o conhecimento sobre os Kene, seus gráficos usualmente utilizados nos padrões dos tecidos que representam a identidade do seu povo, cuja simbologia foi passada por uma mulher, a jiboia considerada a ancestral da etnia. (Marques, 2021).

Como expõe Ferreira (2014, p. 26), em relação à consolidação da arte têxtil no continente europeu, esta foi “levada para a Europa por muçulmanos árabes e turcos que conquistaram territórios na Península Ibérica e na Sicília a partir do século VIII”.

O filme *Ori* (cabeça em Ioruba) propõe-se a discutir a consciência negra partindo do quilombo e suas diferentes formas de aquilombamentos e (re)leituras da história brasileira contadas pelo povo negro. Ao longo do documentário, Beatriz Nascimento liga Brasil e Angola. A historiadora traça um histórico da pré-diáspora e, citando a etnia banto *Mbundu* no Sul da Angola, escreve:

Os Mbundu estão situados, como se verá, entre um conjunto de povos com História, geografia e cultura comuns entre os quais, no século XV, os colonizadores encontram: agricultura, metalurgia (ferro), tecelagem, comércio, linhagens de parentesco e chefes políticos, delineando organizações que os estudiosos denominam de Estados. (Nascimento, 1985, p. 154)

De acordo com Jill Dias (1994, p. 53), a produção e comercialização de tecidos era de fundamental importância para a região das savanas dos Mbundu, ainda segundo ela, “comprimentos standard de algodão produzidos a nível local, chamadas *ntongos*, eram desde há muito utilizados como moeda de troca em Angola”. Das mulheres seria responsabilidade colher e fiar o algodão, enquanto dos homens, tecer.

Citando testemunhos portugueses: “a escala destas actividades pode ser abarcada através dos olhos de um observador que afirma ter visto uma multidão de mais de mil pessoas em actividades comerciais em Kalungumbo, localidade notada pelo seu comércio em algodão

e instrumentos de ferro” (1994, p. 57). Tal contexto mantém-se até meados de 1870 quando o comércio externo, provindo da revolução do maquinário industrial com a segunda modernidade, “surgiram os primeiros teares movidos a vapor e alimentados por caldeiras, máquinas de fiação e outros beneficiamentos”, e a alta na produção acelerada impacta o comércio e circulação de produtos internos.

Uma das artes manuais africanas advindas do tecer é o Pano da Costa utilizado por mulheres africanas da Costa do Marfim, de Gana, Nigéria, Congo, Benin, Senegal... A literatura sugere que chega ao vestuário no Brasil, principalmente a partir de uma rede com Lagos, no século XIX, em regiões como Salvador, em que foi tradicionalmente desenvolvida e adquirida por filhas e filhos de santo, além de Recife, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

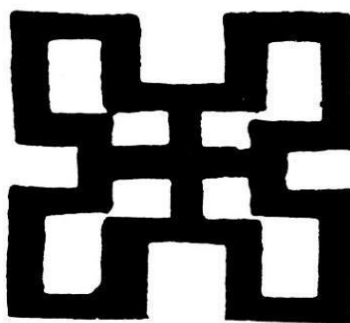
Um importante aspecto deste saber-fazer, considerado “pelos africanos como personificação de uma inteligência especial (...) utilizando-se do poder criativo e imaginário” (IPAC, 2009), afora o funcional, também é religioso, visto que as cores tecidas, por muito tempo, representavam os orixás no Candomblé (cuja cores podem variar a depender da nação), e em meio a esse contexto, sua circularidade, e posteriormente produção em terras brasileiras, se traduz enquanto uma forma de resistência cultural por meio de voz-ação de artesãos como Abdias Sacramento Nobre, e a continuidade deste fazer por sua filha Lourdes Nobre, como visto nos cursos dados pela família em espaços como terreiros, tal como o *Ilê Opô Afonjá* em Salvador, em 1986.

Uma arte que, segundo relata Mestre Abdias (IPAC, 2009, p. 38), “depende de muita calma, muita paciência”, em que “as casas de tecelagem no mundo inteiro obedecem a esta velha arte aqui”.

Na América Latina, que, na verdade, “é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa” (Gonzalez, 2020, p. 118), há diferentes formas de artes têxteis, sendo possível encontrar representações do saber-fazer da tecelagem manual tendo mulheres e homens como corpocriador deste fazer.

Tendo em vista essas assertivas, vislumbro trazer uma análise que entrelaça os repassos goianos, aqui destacados enquanto códigos de um saber-fazer de mulheres como Maria, Laurinda, Hilda, Nadir, Izabel, Josefa, Noeme e outras...a uma possibilidade de leitura de seus desenhos por meio dos símbolos do *Andinkra* (Adeus). É válido destacar que tal análise não possui a pretensão de descaracterizar os conhecimentos dessas mulheres a partir de uma visão externa. Pois, mantém-se o entendimento de que os repassos traduzem as formas de vida dessas mulheres que possuem origens rurais. Logo, o objetivo inicial é somente refletir semelhanças entre alguns desenhos com os símbolos africanos.

Imagem 36: Símbolo Nsaa



Fonte: Ipeafro. Disponível em <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>

O símbolo acima, representado por um cobertor feito à mão, tem por significado, de acordo com o dicionário *Adinkra*, organizado por Bruce Willis (1998), aquilo que é autêntico, bem como o quê possui qualidade e excelência. Início com este símbolo que em muito remete às mulheres tecedeiras interlocutoras deste estudo.

A simbologia ashante circula pelo Brasil desde a diáspora africana, podendo atualmente ser vista em diferentes espaços. Nos portões de ferro de residências, na moda afrocentrada, em documentários como *Sankofa, a África que te habita* (2020), ou mesmo em capas de livro como *Quatro Cantos* escrito (N-1 Edições, 2022) a partir da coletividade entre Antônio Bispo dos Santos, Ana Maria Mumbuca, Sueli Rodrigues e Luiz Rufino.

Definido enquanto um sistema de ideogramas do povo *Akan* (Acã) que residiam na chamada Costa do Ouro, o conjunto de símbolos visava transmitir, por meio de imagens, determinados valores, saberes, fatos de linhagens soberanas, compreensões de vida, narrativas. Mais um sistema de escrita africano que como expõe o site do Instituto de pesquisas e estudos Afro-brasileiros - Ipeafro, que possui uma biblioteca virtual destes símbolos, contraria a noção que liga o continente africano somente à oralidade.

Por meio de provérbios e aforismos, cada imagem possui um significado e um nome, sendo utilizados inicialmente em ritos fúnebres, por isso o nome “adeus”. Nesse contexto, o desenho era esculpido em cabaças e marcado, ou carimbado, no tecido da pessoa falecida. Ademais, entre o povo *Akan*, além do comércio de ouro, destacava-se também a produção de tecidos, “por toda parte fiava-se e tecia-se um pano forte, grosso, durável e bonito. (...). Os tecidos, as contas, as conchas, as joias de cobre, latão, ouro, estanho e prata eram bens de luxo, bem como a noz-de-cola, que mastigada, refresca a boca, reduz a fadiga, a fome a sede” (Carmo; Silva, 2016, p. 30).

Tal sistema que transmite saberes ancestrais surge através de um grupo considerável da denominada África Ocidental, hoje Gana e Costa do Marfim. O Brasil, devido a sua localização,

tornou-se, de acordo com o texto *Da costa ocidental africana ao Brasil: caminhos da escravidão*, o território com maior número de pessoas escravizadas originárias desta região africana, que inicialmente foram levados para as capitanias da Bahia e São Vicente, e depois para outras regiões da colônia. Destaca-se aqui que ao longo do processo de mineração houve a necessidade de uma mão de obra especializada dos chamados “escravos minas”, que incluía Gana, cuja experiência na mineração era cobiçada pelos mineiros de Minas Gerais e Goiás.

Segundo Eliane do Carmo (2016, p. 50), a partir do século XVII, os povos dessa região formaram uma união comercial e cultural. A nação Asante, liderada por Osei Tutu, sobrinho do rei Obiri Yeboa, manteve a hegemonia política até a colonização britânica no início do século XX (Carmo, 2016, p. 31).

Na imagem 35, nota-se certas semelhanças entre os padrões e os símbolos. Na primeira foto está o símbolo, *Eban*, cujo significado é “Cerca”. Enquanto um símbolo ligado à proteção ele representa o amor. Segundo Eliane do Carmo (2016, p. 61) o lar *Akan* é um lugar especial. A cerca por sua vez traria uma sensação de cuidado e devoção a esse lar.

Imagem 37: Símbolo Eban



Fonte: Reprodução internet

Disponível em <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/eban/>

Já na imagem 36 é de uma colcha fiada e tecida em tear de pedal. Sendo utilizado na urdidura fiado sem tingimento, e a trama em um fiado mais grosso, tingido com tinta da marca Guarani. A coberta foi repassada com base em um repasso denominado de “Fivelão”.

Imagem 38: Coberta tecida com o repasso “Fivelão”



Fonte: Acervo pessoal

Em análise comparada. Aproximo o símbolo seguinte ao repasso ao lado (Imagem 37). O gráfico que origina à amostra que o acompanha esteve em exposição no Museu Histórico de Jataí em 2019. O repasso aparenta não possuir nome, ainda que seja acompanhado das palavras “nó de calsa”, que detalha talvez o tipo de tecido feito na amostra. É possível notar que lembra os traços do símbolo *Ani Bere a Enso Gya*. Seu provérbio: “Por mais que uma pessoa fique de olhos vermelhos (séria), seus olhos não produzem fogo”, sugere a busca por autocontrole.

Imagem 39: Repasso em exposição no MHJ



Fonte: Museu Histórico de Jataí. (Foto acervo pessoal)

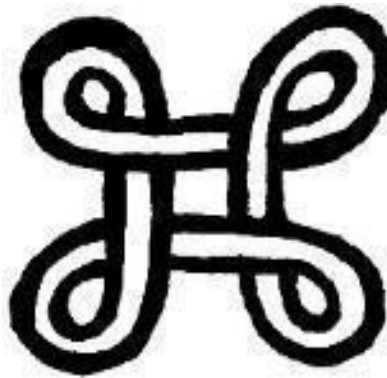
Imagem 40: Símbolo Ani Bere



Fonte: Reprodução *internet*⁷¹

Mpatapo, significa “nó da pacificação” Segundo escreve, Eliane Carmo (2016), como o próprio nome sugere, representa o elo propondo resoluções de desentendimentos.

Imagem 41: Símbolo Mpatapo



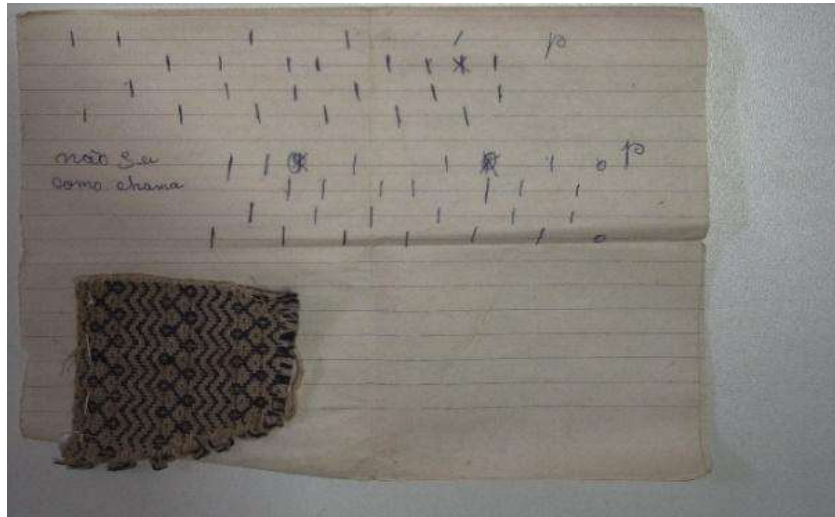
Fonte: Site Ipeafro⁷²

O símbolo na imagem 39, denominado *Mpatapo*, ainda que não aparente tanta similaridade com a mostra de tecido goiano, tendo em vista que o ideograma representa um nó fechado e o repasso é aberto. Pode ser mobilizado aqui com base em um entendimento de que símbolos são passíveis de modificações, tanto os Adinkras, quanto os repassos tecidos. O gráfico a seguir não possui nome.

⁷¹ Disponível em <https://www.adinkrasymbols.org/symbols/ani-bere-a-enso-gya/>.

⁷² Disponível em <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>.

Imagem 42: Repasso sem nome em exposição no MHHJ



Fonte: Museu Histórico de Jataí. (Foto acervo da autora)

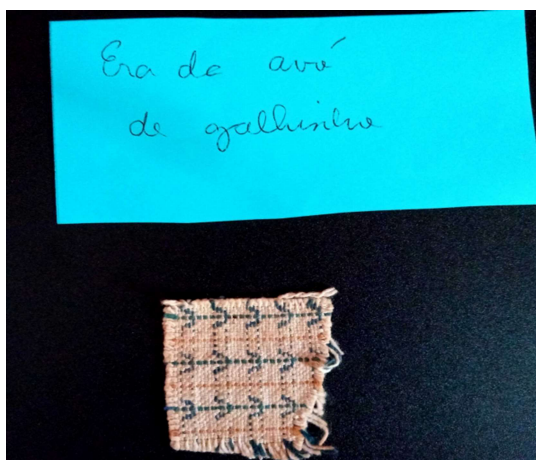
A tradução de *Akoko Nan*, símbolo exposto abaixo, significa, “os pés de uma galinha”. A partir do material didático sobre História da África montado por Eliane do Carmo, compreende-se que ele representaria a relação entre pais e filhos. A partir de sua tradução, “se uma galinha pisar em seus filhos, isso não significa que irá matá-los” (Carmo, 2016. p.57), dimensiona uma correção por parte dos pais.

Imagem 43: Símbolo *Akoko Nan*

Fonte: Carmo, Eliane, 2016.

Interessante pensar em uma possível ligação entre o símbolo e o repasso posto a seguir, uma vez que além da similaridade dos traços, as informações contidas sobre o gráfico de origem ancestral, pertencente a avó de Dona Maria Souza, traz o nome da amostra como sendo “de galhinho”.

Imagem 44: Repasso de Dona Maria Souza



Fonte: Acervo AAMuHJ

Apesar das esparsas referências, destaca-se que Akoko também remete a uma planta de origem africana associada a abundância financeira (*owo*) e de filhos (*omo*). Assim, relacionando-se “à prosperidade para os iorubás, uma vez que seus ramos, utilizados como estacas, são usados na montagem de barracas em mercados populares e, quando os feirantes vão embora, deixam essas estacas, que brotam e originam novas árvores (Neto; Rivas; Vuscovich; Rocha, 2012). Ligada fortemente aos orixás Ossaim, Ogum e Iansã, é muito utilizada em ritos de religiões africanas e afro-brasileiras, principalmente em iniciações.

Os entrelaçamentos entre os padrões de tecelagem goiana e os ideogramas do povo Akan visam trazer uma reflexão de possibilidades de comparação estéticas. Levando em conta, sobretudo, o que escreve Lélia Gonzalez, “o racismo e suas práticas nos despejou do nosso legado histórico, da nossa dignidade, nossa história e da nossa contribuição para o avanço da humanidade nos níveis filosóficos, científico, artístico e religioso” (Gonzalez, 2020, p. 123). Sem pretensões de afirmar que as origens dos padrões goianos estão, sem dúvidas, ligadas a história ashanti, mas refletir sobre possibilidades de análise e aproximação dentro da perspectiva que reflete sobre um legado cultural e intelectual africano e suas influências.

Há inúmeros outros repassos conhecidos pelas tecedeiras na cidade de Jataí e que não foram trazidos para essa análise, uma vez que para tanto, é preciso ter em mãos, além dos gráficos, as amostras tecidas para visualização.

Os gráficos de padronagem são considerados aqui enquanto uma comunicação têxtil criada no contexto de economia doméstica. Seus elementos estéticos reproduzem as formas de conhecer próprias das tecedeiras e de seus contextos de criação. Parte de um processo que colabora para constituir o que bell hooks (2022) chama de heranças estéticas. Ao retirar os gráficos escolhidos para as estampas das cobertas, a tecedeira colabora para manter viva a

tradição da tecelagem, mas também uma memória ancestral, traduzida no repasse da Aurora, da Preta, da Gilda, da Maria às outras mulheres.

5. ARREMATES FINAIS

Esta pesquisa foi fiada a partir de atravessamentos e travessias. Um caminho trilhado por encontros. Meu encontro com a História, com a cidade campo da pesquisa e com seu espaço de memória histórica, e sobretudo, com as interlocutoras que dão o fio guia dessa roda que em sua gira, instiga e instaura em mim variados questionamentos que seguiram comigo ao longo deste estudo.

Durante o processo de feitura dessa dissertação, parti da compreensão da importância de realizar um trabalho que vá a contrapelo de uma história oficial calcada pela colonialidade, em que a própria concepção do fazer historiográfico, marcado pelos usos exclusivos dos arquivos resultantes de uma elite letrada, é posta em suspeição. As fraturas na História abrem espaço para mais possibilidades de fontes e seus usos, reverberando assim no crescimento de narrativas “outras”. Aradas e semeadas no micro, são constituídas no cotidiano, escritas do chão, recriadas e repassadas.

Foi levantada uma reflexão sobre essas mulheres como criadoras e compartilhadoras de conhecimentos a partir de seus trabalhos têxteis, que, além de serem, em um primeiro momento, realizados com o fim de abastecer seus lares no contexto das comunidades rurais, com base em uma economia de subsistência, tornam-se também uma atividade que alimentava, para além da economia, os compartilhamentos entre mulheres e seus espaços de expressão da “cultura do lugar” (Hooks, 2022). Articulando que o fato de serem realizados com o fim de abastecer a família não diminui o esforço criativo por trás de cada novelo fiado e tingido ou peça tecida.

Pontuei que, por vezes, esses conhecimentos podem ser invisibilizados por serem atividades consideradas “atividades femininas”, tradicionalmente realizadas por mulheres, originalmente das zonas rurais de Goiás, e em um contexto privado. Principalmente tendo em vista que, historicamente, o pensamento filosófico eurocêntrico foi determinante na definição daquilo que seria conhecimento válido, sendo julgado a partir dessa lógica o que pode ou não ser considerado confiável no âmbito da razão ocidental. Reverberando no campo de estudos da epistemologia, que caracteriza-se como sendo uma teoria do conhecimento cujas compreensões giram em torno de porquê, e como, determinados conhecimentos são adquiridos e validados.

Contudo, seguindo os fios e tramas femininas, entende-se aqui que tais mulheres são detentoras e produtoras de *saberes têxteis*, muitas vezes aprendidos e repassados de forma matrilinear. Tais saberes estão presentes em suas cosmovisões específicas. A cada alquimia transformadora de uma matéria-prima, a cada trama tecida, repasso e rememoração de vida compartilhados nos mutirões de fiação como o Mutirão das Fiandeiras e Tecedeiras de Jataí e

fora dele, fazem parte da manutenção de seus modos de conhecer e executar suas práticas, aqui vistos enquanto uma *vivência epistêmica* utilizada para organizar suas próprias (e diversas) experiências.

Conclui-se que, ao manterem-se realizando o evento do Mutirão, que vai além de um espaço de socialização dessas mulheres, em sua maioria idosas, elas também recordam e alimentam vínculos criados nas roças. Assim, acabam por reivindicar reconhecimento para seus conhecimentos e um espaço social de escuta (Rovai, 2015), sobretudo, com a finalidade de preservação e perpetuação do fiar e tecer artesanal.

Foram utilizadas entrevistas transcritas e realizadas análises de produtos audiovisuais, levando em conta os entendimentos próprios de tais sujeitas, bem como dos gráficos de padronagem, considerados uma comunicação têxtil criada no contexto de economia doméstica. Assim como os contextos em que os aprendem e repassam. Compreendeu-se que suas manutenções desafiam uma lógica desenvolvimentista, portanto, a linguagem têxtil, enquanto uma forma de saber e fazer, tinge o cerrado de outras cores.

Sendo que, a partir das narrativas dessas mulheres apresentadas aqui, é possível situar também que o fazer têxtil circulava entre essas mulheres, seja pelas trocas entre fiado e tecido, ou mesmo pelo compartilhamento de gráficos de repassos. Ademais, suas análises estéticas oportunizaram articulações breves, e necessidades de um maior aprofundamento, considerando os símbolos *Adinkra*.

Os aportes teórico e metodológico da pesquisa, bem como as fontes e diálogos com as sujeitas, são pensados como elementos que colaboram para compreensões outras acerca das epistemes geradas com base em vivências, experiências, ancestralidade, no *locus* de um Cerrado vivo, que argumento que se materializa na tecelagem, advindo da criatividade e da força de trabalho de mentes, mãos, pés, corpos de mulheres sábias do interior de Goiás. Assim, essas mulheres criam seus mundos com base em suas concepções próprias de beleza, ligadas por um saber que se aprende fazendo, bem como ensinando, fora de espaços formais de educação.

Um conjunto de vivências epistemológicas que, ao longo da dinâmica da história humana, a partir de determinados entendimentos e dos usos de seus instrumentos, compreendo que dão sustento à vida na terra de várias formas, indo na contramão do agronegócio ao fiar, tingir e tecer no tecido social outras formas de se envolver (Santos, 2015) com a terra.

6. REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 83, 2003.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. BH: Letramento/Justificando, 2018.
- ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural. BH: Letramento/Justificando, 2018.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Violar memórias e gestar a história. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, v. 15, n. 1, 1994.
- AMARAL, Leandro Ribeiro do. Patrimônio cultural e a garantia de direitos intelectuais indígenas: construção de sentido a partir da experiência Huni kuin. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2014.
- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, ano 08, 1º semestre 2000, p.229-236.
- ANZALDÚA, Glória. La consciência de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, 13(3):320, set-dez,2005, p. 704-719.
- ARANTES, Antonio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. **Inovação cultural, patrimônio e educação**. Recife: Massangana, p. 52-63, 2011.
- ANDRADE, Eduardo de Moraes. **Ao cruzar das sortes: movimento, estratégias, ocupação e mercado de terras no sudoeste de Goiás**. Dores do Rio Verde e Jatáhy c.1830 – c.1875. 2022. 308 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2022.
- Bahia. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. Pano da Costa./ Bahia. Governo do Estado. **Secretaria de Cultura. IPAC**.- Salvador : IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BARBOSA, Vera Erminda. Lugares de reexistência: a narrativa de uma mulher chamada Dona Augusta. In: VEIGA, Ana Maria; VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira; BANDEIRA, Andréa (Orgs.). **Das Margens: lugares de rebeldias, saberes e afetos**. Salvador: EdUFBA, 2022.
- BARBOSA, Vera Lúcia Ermida. “Não extrativismo” epistêmico: desafios à investigação científica crítica. **Revista Antropolítica**, n. 44, Niteroi, p.229-255, 1. sem. 2018.
- BARBOSA, Vera L. Ermida. **Do Arraial do Bichinho a Vitoriano Veloso: a confecção artesanal das narrativas identitárias de um povoado nas Minas Gerais do Brasil**. 2018. Doutorado (Estudos Contemporâneos) - Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

BARTRA, Eli et al. **Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

BARTRA, Eli. Rumiano en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. **La ventana**. Revista de estudios de género, v. 3, n. 28, p. 7-23, 2008.

BARTRA, Eli. **Acerca de la investigación y la metodología feminista**. 2012.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. BH: Autêntica, 2019.

BIDASECA, Karina; COSTA, Michelly Aragão Guimarães. “Viajar-mundos hacia María Lugones”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 30, n. 1, p. 953-964, jan./abr. 2022.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 93 p.

BRITTO DA MOTTA, Alda. Teoria de Gerações na perspectiva de gênero. In: Maria Helena Santana Cruz; Amy Adelina Alves. (Org.). **Feminismo, Desenvolvimento e Direitos Humanos**. 1 ed., v. 1, Aracaju, 2005.

BRITTO DA MOTTA, Alda. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 13, p. 191–221, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635327>. Acesso em: 22 mai. 2024.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O trabalho como festa: sobre o trabalho camponês acompanhado de canto e festa. **Élisée-Revista De Geografia da UEG**, v. 9, n. 2, 2020.

BRITO, Lúcia Helena; DA SILVA, Francisco Antonio. **O legado da Cultura Popular como Folclore e a Ideia de Nação**. Jornada Internacional de Estudos e Pesquisas em Antonio Gramsci. Universidade Federal do Ceará, 2016.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, v.49, p. 49-58, 2003.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, p. 117-133, 2003.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de Doutorado (Doutorado e Filosofia da Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. História e cultura da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra. Salvador: **Artegraf**, 2017.

CARMO, L. R. **Notas sobre história única, racismo e o silenciamento das experiências negras em Pioneiros (1954) de Basileu Toledo França**. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

CASTRO, Amanda Motta; EGGERT, Edla Eggert. O processo pedagógico invisível desenvolvido por mulheres: o ensinar e aprender da tecelagem manual nas Minas Gerais. **Revista Teias**, v. 15, n. 37, p. 71-81, 2014.

CASTRO, Hebe Mattos. **Ao Sul da História: Lavradores pobres na crise do trabalho escravo**. Editora FGV, 2009.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. BERNARDINO-COSTA, J. MALDONADO TORRES, N.; GROSGOUEL, N.(org.) **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença". **Revista Estudos Feministas**, v. 13, p. 691-703, 2005.

COSTA, Claudia J. de Lima. "Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber". **Portuguese Cultural Studies**, Amherst, Massachusetts, USA, v. 4, p. 41-65, Fall 2012.

COSTA, Claudia de Lima. Interrogando Lugones: reflexões sobre um debate inconcluso. **Revista Estudos Feministas**, v. 30, 2022.

DA COSTA, Emilia Viotti. Novos públicos, novas políticas, novas histórias: do reducionismo econômico ao reducionismo cultural: em busca da dialética. **Anos 90**, v. 6, n. 10, p. 7-22, 1998.

DA COSTA, Jéssica Marques. **"Não sei quem inventou o tear, só sei que minha mãe tecia": tecendo análises sobre a feminização do trabalho a partir da tecelagem manual realizada por mulheres na cidade de Jataí - GO**. 2021. 81 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal de Jataí, Jataí - GO, 2021.

DAVIS, Angelas. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.

DIAS, Jill. Mudanças nos padrões de poder no hinterland de Luanda: o impacto da colonização sobre os Mbundu (c. 1845-1920). **Penélope: Revista de História e Ciências Sociais**, n. 14, p. 42-94, 1994.

DINIZ, Debora; GEBARA, Ivone. **Esperança Feminista**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

DUARTE, Cláudia Renata. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

EGGERT, Edla; SILVA, Márcia Alves da; DELLA LIBERA, Aline Lemos da Cunha. Dos fios que se interpenetram na tecelagem: um conceito para os estudos feministas. **Revista Estudos Feministas**, v. 30, n. 2, p. e77384, 2022.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**. Boitempo Editorial, 2019.

FEDERICI, Silvia; VALIO, Luciana Benetti Marques. Na luta para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, 2020.

FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica. **Sæculum–Revista de História**, 2007.

FRANÇA, Cleidiane Gonçalves. Gênero e imprensa em Jataí: Representações sobre a velhice feminina. **Boletim Museu Histórico de Jataí**, Gráfica Pioneira, 2017.

FREIRE, Josias José. História pública e cultura histórica na produção audiovisual contemporânea. **Tempo de Histórias**, v. 1, n. 37, 2020.

FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.

GARRIDO, Joan del Alcàzar. Una aportación al debate: las fuentes orales en la investigación histórica. **Revista Mapocho**, n. 35, 1988.

GEBARA, Ivone. **A velhice que eu habito**. Claraboia Editora, 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Editora Vozes Limitada, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. *São Paulo: WMF Martins Fontes*, 2013

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista**: da Margem ao Centro. São Paulo: Perspectivas, 2019. p.147-161.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, p. 193-210, 2015.

HOOKS, Bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Editora elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. Tradução de Renata Balbino. São Paulo - SP: Elefante, 2022.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS. **Periferia**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 71–88, 2018. DOI: 10.12957/periferia.2018.31504. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 22 maio. 2024.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEAL, Cátia Regina Assis Almeida. **Arapuca armada: ação coletiva e práticas educativas na modernização agrícola do sudoeste goiano**. 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

LEMES, Cláudia Graziela Ferreira. O olhar sobre a mulher goiana na bagagem dos viajantes. In: **SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PPG HISTÓRIA UFG/UCG**, 1., Goiânia, 2008. Anais eletrônicos...Goiânia: UFG, 2008. Disponível em: http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/14_ClaudiaLemes_OOlarSobreAMulherGoiana.pdf. Acesso em: 15 jul. 2023.

LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. **Tempo**, v. 20, p. 1-20, 2014.

LIRBÓRIO, Lúcia Ferreira. Pesquisa científica na agricultura: sistema de produção de algodão naturalmente colorido na Paraíba (PB). **Produção Acadêmica**, v. 1, n. 2, 2015.

LUGONES, María. “Colonialidad y género”. **Tabula Rasa**, Bogotá, Colombia, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>

LUGONES, María. “Rumo a um feminismo descolonial”. **Revista Estudos Feministas** Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/2857>

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje**: Perspectivas Decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LURDES BARBOSA, Vilma. Ensino de história local: redescobrimdo sentidos. **Saeculum: revista de história**. Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, 1996.

MAIA, Cláudia de Jesus. **“Lugar” e “trecho”: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha**. Viçosa: UFV, 2000. p. 162-178.

MACHADO, Vilma. **Tramas no museu: estratégias de preservação, memória e identidade**. 2002. Especialização em museologia. UFG, Goiânia.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães; BARROS, Vanessa Andrade de; ARAUJO, Adriana Dias Gomide e PIMENTA, Denise Aparecida Oliveira. **O método de história de vida: a 269 exigência de um encontro em tempos de aceleração**. Pesquisa prá. psicossociais. 2017, vol.12, n.2, p. 466-485.

PAULILO, Maria Ignez S. O peso do trabalho leve. **Revista Ciência Hoje**, v. 5, n. 28, p. 64-70, 1987.

PORTELLI, A. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. *In*: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Estudos Afro-Brasileiros**, v. 3, n. 1, p. 133-183, 8 ago. 2022.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da História**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v.2, n3, 1989.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

REIS, José Carlos. O lugar da teoria-metodologia na cultura histórica. **Revista de Teoria de História**. Universidade Federal de Goiás - UFG, v. 3, 2014.

ROSA, Susel Oliveira da. “Não deixem a tinta coagular em suas canetas”: por uma escrita orgânica. **Sæculum – Revista de História**, v. 24, nº 41, p. 236-247, 2019.

ROSENTHAL, FREDERICO DE O. **Um olhar sobre o sertão brasileiro: Johann Emanuel Pohl, a sua descrição da Capitania de Goiás e sua construção do Imaginário**. Dissertação (Mestrado em História) – PUC Goiás, Goiânia, 2010

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista? **Comunicação apresentada no X Encontro da REDOR - NEIM/UFBA**, Salvador, 2001.

SANTOS, Arlethe Cezar. **Entre fio e tramas: mulheres e tecelagem na Chapada dos Veadeiros**. 51 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Sociobiodiversidade e Sustentabilidade no Cerrado)—Universidade de Brasília, Alto Paraíso de Goiás - GO, 2018.

SESC (SP). Sesc Pinheiros. **Glossário Colaborativo Técnicas Têxteis Latino-americanas**. 1 ed. SP: Sesc Pinheiros, 23 mar. 2021. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/issu_glossario_urdume_789. Acesso em: 1 set. 2021.

SILVA, José Álfio da. **DJ Oliveira e a paisagem de Luziânia no painel Três Bicas**. 122 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)- Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SOUSA, Luís Antonio da Silva. **Memória Estatística da Província de Goyaz**. Conselho Administrativo da Província. 1832.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. **II Seminário Internacional de Políticas Culturais**, Rio de Janeiro - RJ, 2011.

VASCONCELOS, Vania Nara Pereira. Feminismos aprendentes: saberes, afetos e rebeldias. In: VEIGA, Ana Maria; VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira; BANDEIRA, Andréa (Orgs.). **Das Margens: lugares de rebeldias, saberes e afetos**. Salvador: EdUFBA, 2022.

VEIGA, Ana Maria. Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 1-32, jan./abr. 2020. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0101>

VEIGA, Ana Maria. Fraturando o *locus* - a influência de María Lugones no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, v. 30, 2022.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres de cura: epistemologias periférico-sertanejas brasileiras. Comunicação Oral. **32º Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Luís, 18/07/2023.

VEIGA, Ana Maria; VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira; BANDEIRA, Andréa (Orgs.). **Das Margens: lugares de rebeldias, saberes e afetos**. Salvador: EdUFBA, 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Ubu Editora, 2020.

XAVIER, Giovana. Esculpindo a "Nova Mulher Negra": feminilidade e respeitabilidade nos escritos de algumas representantes da raça nos EUA (1895-1904). **Cadernos Pagu**, p. 255-287, 2013.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. **Signo y pensamiento**, v. 24, n. 46, p. 39-50, 2005.

WALSH, Catherine. Pedagogías Decoloniales. **Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir**. Serie Pensamiento Decolonial. Ecuador: Editora Abya-Yala, 2017.

WILLIS, W. Bruce. **The Adinkra dictionary**: a visual primer on the language of Adinkra. Washington, D.C: Pyramid Complex, 1998.

ZAKARIA, Rafia. **Contra o Feminismo Branco**. Editora Intrínseca, 2021.

7. FONTES

AUDIOVISUAIS:

Homenagem - Mutirão das Fiandeiras e Tecedeiras. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2jsOaXkLeWc&t=754s>

Trabalho das Fiandeiras em Jataí-GO. Episódio Fiandeiras. Financiado pela Lei Aldir Blanc. Direção: Enimar Maria do Carmo. Gravação de Jéssica Marques da Costa. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2021. Disponível: https://www.instagram.com/tv/CNlAA0njbCa/?utm_source=ig_web_copy_link

Trabalho das Fiandeiras em Jataí-GO. Episódio Operando a urdideira de pé. Financiado pela Lei Aldir Blanc. Direção: Enimar Maria do Carmo. Gravação de Jéssica Marques da Costa. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2021. Disponível: https://www.instagram.com/tv/CN5TWdtjZl7/?utm_source=ig_web_copy_link

Tramas em vídeo: visibilidade do trabalho artesanal (tecelagem em Jataí-GO). Financiado pela Lei Aldir Blanc. Direção: Jéssica Marques da Costa. Gravação de Jéssica Marques da Costa. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2021. Disponível: https://www.instagram.com/tv/CQYzG85DW2u/?utm_source=ig_web_copy_link

Tramas em vídeo: processos de tessitura com o tear de pedal. Financiado pela Lei Aldir Blanc. Direção: Jéssica Marques da Costa. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CQqm7lIHusY/?utm_source=ig_web_copy_link

Tramas em Vídeo: processos de tecitura do repasso. Financiado pela Lei Aldir Blanc. Direção: Jéssica Marques da Costa. Jataí: Museu Histórico de Jataí, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CSmNEhVnd78/?utm_source=ig_web_copy_link

Tecedeiras e o museu histórico. Sesc Convida. Direção Simone Rosa. Edição: Jéssica Marques da Costa. Jataí, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/QTk2V7bLLuQ>

8. ANEXOS

ANEXO 1: Folheto de divulgação do 1º Mutirão das Fiandeiras e Tecedeiras, 1998. Frente.



Fonte: Acervo Museu Histórico de Jataí.

ANEXO 2: Folheto de divulgação do 1º Mutirão das Fiandeiras e Tecedeiras, 1998. Verso.

Nas manifestações culturais, trabalho e alimento se completam. Desta forma, o Museu Histórico de Jataí estará promovendo a Semana do Folclore, onde você  terá oportunidade de conhecer e relembrar o Mutirão das Fiandeiras, nos dias 19, 20 e 21 de agosto das 09:00 às 11:00 hs. e das 13:00 às 17:00 hs. A entrada será franca. Visite-nos!	Encerrando a programação estaremos divulgando o sabor dos frutos do Cerrado em um chá da tarde, o mesmo acontecendo no dia 22 de agosto às 17:00 hs. que  terá um valor simbólico de 5,00 reais, onde você, ao som de música ao vivo, estará também contribuindo com esta instituição. Participe!
---	--

Fonte: Acervo Museu Histórico de Jataí.