

## FRAGMENTOS: ENTRE OS DIÁLOGOS E OS FAZER(SE)ES

Mônica Lóss dos Santos / Universidade Federal de Santa Maria

### RESUMO

Este texto traz como mote de interesse a reflexão sobre três conceitos: fazer(se)es, fazeres narrativos e posturas narrativas, oriundos do trabalho investigativo para a tese doutoral “Entre diálogos e fazer(se)es: uma investigação sobre narrativas, Identidades Femininas, e educação não formal em artes”. Além de tratar dos conceitos apontados, busco refletir sobre os seus desdobramentos relacionando-os ao contexto onde se desenvolveu esta investigação: um atelier de cerâmica frequentado por um grupo de mulheres em um bairro da cidade de Barcelona, Espanha.

### PALAVRAS-CHAVE

Fazer(se)es; fazeres narrativos; posturas narrativas; narrativas; atelier de cerâmica.

### RESUMEN

El texto trae como punto de interés la reflexión sobre tres conceptos: fazer(se)es, haceres narrativos y posturas narrativas, originados en el trabajo investigativo para la tesis doctoral: “Entre diálogos y “Fazer(se)es<sup>1</sup>”: una investigación sobre narrativas, Identidades Femeninas y educación no formal en artes”. Además de tratar de los conceptos apuntados, busco reflexionar sobre sus desarrollos relativos al contexto donde ocurrió esta investigación: un taller de cerámica frecuentado por un grupo de mujeres en un barrio de la ciudad de Barcelona, España.

### PALABRAS CLAVE

Fazer(se)es; haceres narrativos; posturas narrativas; narrativas; taller de cerámica.

## **Primeiras notas sobre o todo**

O texto que segue é oriundo de minha investigação para a tese doutoral e que se desenvolveu a partir de minha inserção em um atelier de cerâmica que passei a frequentar, primeiramente como aluna, mas que, com o tempo, foi despertando minha atenção para as discussões que ocorriam neste espaço e sobre como os diálogos e fazeres de um grupo de mulheres poderiam resultar em objeto para este estudo.

Considerando os diálogos, as narrativas, os fragmentos das histórias contadas e vividas por mulheres de diferentes idades, de diferentes contextos e de variadas vivências, participantes em um atelier de cerâmica, em um Centro Cívico, situado em um bairro da cidade de Barcelona, Catalunha, Espanha<sup>2</sup> e tendo como perspectiva metodológica a Investigação Narrativa combinada a aspectos da etnografia foi que esta investigação se desenvolveu. A discussão central situou-se nas observações sobre os tipos de reflexões e narrativas a respeito de identidades femininas que poderiam emergir em um contexto de educação não formal de fazeres ou de práticas artísticas com cerâmica.

A maneira mais adequada para denominar as atividades realizadas no atelier foi uma dúvida que me acompanhou durante grande parte da investigação, isto porque, o que observava naquele espaço era uma dicotomia entre o que eu entendia como fazer cerâmica enquanto prática artística ou o fazer cerâmica enquanto uma atividade reprodutora, sem reflexão e relacionada à atividade artesanal ou manual, também relacionada aos “afazeres” cotidianos.

Minha concepção inicial, ao aproximar-me do atelier de cerâmica, era vinculada à experiência que tive durante minha formação acadêmica na universidade: a de fazer cerâmica como arte, como prática artística. Conforme Coli (1995), a concepção de arte está relacionada com as vivências culturais de cada grupo social, assim, construímos pré-conceitos fundamentados nas experiências que tivemos e com isso, passamos a utilizar essa bagagem para definir o que é arte ou não. Embora a investigação não visasse debater sobre a natureza da atividade com cerâmica realizada pelas mulheres do atelier, encontrei dificuldade para situar este fazer,

tendo em vista meus “pré-conceitos” contrastados ao fazer delas. Assim, adotei ao longo da pesquisa o termo “fazeres ou práticas artísticas”, por acreditar que são terminologias que dão margem para diferentes interpretações que o fazer cerâmica delas pudesse ter.

### **Pontuando sobre as presenças/ausências: um lugar que se tornou espaço**

Segundo Certeau (1994, p. 201), o espaço somente se consolida quando é “praticado”, ou seja, um espaço para se constituir como tal, precisa produzir sentido. Já uma investigação, para acontecer, necessita de um cenário, um lugar que possa servir como o pano de fundo e que venha a se configurar como um espaço. Cenário é algo pronto e estático, é um lugar o que para Certeau (1994, p. 201-202), “é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência”, enquanto, o espaço é vivo e dinâmico, “animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram”. O Centro Cívico e o Atelier de Cerâmica constituíram o espaço multidimensional que oportunizou aproximações, administrações de conflitos e “proximidades contratuais”.

O atelier de cerâmica era o espaço onde um grupo, de em média dez (10) mulheres encontrava-se duas vezes na semana para fazer cerâmica. Localizava-se no Centro Cívico do bairro, no entanto, as aulas que eram ali ministradas para este grupo eram organizadas por uma associação de mulheres da qual todas as frequentadoras faziam parte.

Quando iniciei minha participação no atelier um dado que me foi comentado logo no primeiro contato, foi o de que aquele grupo de mulheres se reunia já faziam quatorze (14) anos. Pareceu-me curioso saber que aquele grupo de mulheres levava tanto tempo juntas e trabalhando com cerâmica, se reunindo duas vezes por semana naquele espaço e realizando basicamente o mesmo tipo de atividade. A curiosidade deste fato me fez questionar: O que levava estas mulheres a participar de uma mesma atividade por tanto tempo?

A cerâmica é o tipo de fazer que exige muito de quem a ele se dedica. Para que a cerâmica alcance a multiplicidade de formas e movimentos que sua matéria é capaz de produzir, ela necessita de vigília e cuidado devido à sua fragilidade durante todo

o processo de seu fazer, e neste sentido, o ato de fazer cerâmica é capaz de construir uma relação de certa intimidade que se inicia já no preparo do barro para a criação de uma peça. Exige paciência para esperar o tempo do barro e logo, que o tempo atue sobre ele, que o transforme. Depois, esse mesmo barro necessita passar por um processo de queima que, definitivamente, modifica sua natureza. É ao mesmo tempo um fazer que se conecta com a existência de cada um, que é simples e complexo.

Levando em conta estes aspectos, as grandes questões que se me apresentaram ao tematizar este estudo foi se, ao fazer cerâmica, emergiam narrativas que expressavam as identidades femininas das mulheres do atelier, o que me levou a considerar a cerâmica como uma “possibilidade narrativa”. Também, questionava-me sobre qual seria o lugar que esse fazer ocupava na vida dessas mulheres.

Refletindo nesta direção, fui observando o que elas produziam, também, o como e o porquê. Essa preocupação não tinha como finalidade definir a natureza deste fazer. Ser ou não ser arte era menos importante, pois o foco deste trabalho não eram questões avaliativas sobre arte, nem a crítica sobre o trabalho que faziam. O importante eram as suas motivações criadoras e se o que elas realizavam em cerâmica auxiliava na compreensão de questões mais profundas, relacionadas às reflexões de suas identidades e aos processos de autoconstrução.

Analisando o atelier de cerâmica, enquanto espaço de fazeres ou práticas artísticas, acredito que ele adquiriu um protagonismo especial, tanto que nunca o considerei somente como um cenário ou um palco, onde as histórias, narrativas e relatos aconteciam, ele foi um participante, um personagem desta investigação. O importante neste espaço foi a possibilidade de perceber se o atelier de cerâmica propiciava os fazeres narrativos, estimulava as motivações criadoras e se permitia às mulheres a fazerem-se a si mesmas, ou seja, se os fazeres eram uma forma de “fazer(se)es”.

### **Pelos meandros de um fazer(se)es**

O jogo de palavras utilizados em “fazer(se)es” foi um termo que surgiu logo no início do projeto para a tese, ou talvez, antes mesmo deste começar a ser escrito, e foi adquirindo sentido e significado a medida em que eu emergia no contexto

investigado, em que ia construindo as relações com as outras participantes, conhecendo suas perspectivas, vivendo e refletindo sobre o processo.

Essa expressão, “fazer(se)es”, foi se constituindo ao longo da investigação como um termo de duplo sentido, por um lado, por se referir ao sentido de construção subjetiva que percebia, à medida que as relações, os diálogos, as narrativas e relatos acompanhavam o fazer manual do atelier. Enquanto as mãos dedicavam-se ao fazer e executavam um trabalho manual, ocorriam também as construções internas, as reelaborações íntimas motivadas e estimuladas pelas trocas que ocorriam entre as participantes. Fui observando tanto em relação a elas como a mim, os diálogos e os fazeres eram também, uma maneira de irmo-nos “fazendo”, de irmo-nos construindo e desvelando nossas perspectivas e percepções sobre as identidades femininas e sobre o mundo.

Neste sentido, as relações entre o saber pessoal e o teórico tornaram-se um aspecto de grande relevância ao estarem combinados a abordagens investigativas que possibilitaram uma aproximação com valores construídos ao longo dos tempos e que estão subordinados ao contexto social, cultural e histórico em que as pessoas vivem. De certa forma conhecer e determinar estes espaços possibilitou o reconhecimento do outro e de como ele se vê dentro de sua própria história.

A minha própria construção, neste processo investigativo, também foi permeada por momentos em que o fazer(se)es – (fazer-me) –, pôde ser identificado, em que a minha retomada ao fazer cerâmica como aluna e o meu posicionamento como investigadora sofreram um processo de construção que, entre embates e conflitos, foi se definindo.

As dificuldades sentidas por mim, ao inserir-me no atelier, situaram-se primeiramente no fato conflituoso do fazer cerâmica, ou melhor, do não saber o que fazer, de não saber por onde retomar uma atividade da qual eu havia me afastado há alguns anos e que estava em um canto esquecido e pouco exercitado. Retomar este fazer era na verdade um começar, já que a falsa ilusão da “retomada”, de seguir do ponto de onde havia parado há anos atrás, era evidentemente impossível.

Os questionamentos e incertezas de algum modo serviam para que eu pensasse em questões que me tocavam profundamente, tanto no âmbito de minha história pessoal como também, na minha posição como acadêmica e profissional, o que me levou a refletir sobre a trajetória que eu havia construído. Olhar para aquele momento e para aquela experiência como uma oportunidade de que o passado e o presente adquirissem outro significado. Também, nas questões sobre as identidades femininas, sobre a minha identidade, sobre afazeres e os fazeres condicionadores do papel das mulheres, sobre os fazeres ou práticas artísticas que ao menos naquele espaço tinham o poder de libertar, sobre o fazer arte e sobre a importância que o fazer cerâmica possuía para mim, sobre tantas e tantas possibilidades que via diante de meu caminho que, às vezes, parecia incerto, e que, no passo seguinte, se consolidava em certeza.

Juntamente a tantas questões, havia ainda, a construção de meu papel como investigadora, que também ia sofrendo um processo, que foi aprendendo a dividir espaço com o fazer cerâmica e o observar e participar, já que as observações necessitavam de atenção e por outro lado, o fazer cerâmica também. Neste sentido, é importante retomar o que diz Clifford (2001) sobre a observação participante:

La observación participante obliga a sus practicantes a experimentar, en un nivel tanto intelectual como corporal, las vicisitudes de la traducción. Requiere un arduo aprendizaje del lenguaje, y a menudo un desarreglo de las expectativas personales y culturales. (CLIFFORD, 2001, p.41)

Esta investigação, ao situar-se dentro da perspectiva narrativa como metodologia investigativa e combiná-la a alguns aspectos da etnografia auxiliou entre outros aspectos, a situar o meu papel, enquanto observadora participante. A investigação etnográfica centra-se na observação e participação do investigador no campo, sendo esta uma das ações que exigiu equilíbrio, aprendizagem e, sobretudo, encontrar a dose certa de imparcialidade, para que as convicções pessoais e culturais não interferissem no contexto observado.

Percebia como minha construção enquanto investigadora ia afetando o meu olhar, ia influenciando minha forma de observar e relatar o que se passava no cotidiano do atelier, levando-me à seguinte questão: este olhar que vai sendo alimentado, que vai

refletindo e questionando com o auxílio de outros posicionamentos, o estar “dentro” e “fora” (CLIFFORD, 2001) é contributivo para o olhar do investigador e é uma forma de fazer-me?

Tenho percebido que cada vez que escrevo, deixo-me influenciar pelas leituras que estou fazendo, estive olhando algumas passagens de meu diário, tem alguns que identifico claramente, quando estava lendo Joan Scott, outros que estava mais centrada nas questões da metodologia, quando estava escrevendo sobre a Investigação Narrativa e este é totalmente influenciado pelas leituras de Certeau. Fragmento do diário de campo. (SANTOS, 2013, p. 316)

Ao refletir sobre a questão levantada, acredito que o meu olhar para o atelier e para as narrativas das mulheres, apoiado pela teoria e por novas perspectivas, possibilitou-me um olhar mais reflexivo e crítico, que transitava por um amplo cenário capaz de aplicar na prática o que estava sendo lido. O ato de fazer cerâmica, de estar imersa nesses fazeres foram, ao mesmo tempo, estímulo, recurso e caminho para o fazer-me, enquanto investigadora. À medida que tinha que manter o equilíbrio entre o fazer cerâmica e o (re)fazer-me como artista, como profissional e como mulher, refletindo sobre minhas identidades femininas e construindo-me como investigadora, tudo isso foi possibilitando em mim o(s) fazer(se)es.

Este dia, enquanto caminhava até em casa, vim pensando na tarde que tive, no meu reencontro com uma parte de mim quase esquecida. Também do que se partilha em um espaço como este em que estou me inserindo, muito mais que implicar-me a fazer cerâmica, acredito que nos implicamos (e digo no plural, pois acredito que estamos todas envolvidas) com o fato de conviver, de aprender, de ouvir e pouco a pouco a ir “fazendo-se”. Fragmento do diário de campo. (SANTOS, 2013, p. 317)

Da mesma forma, o(s) fazer(se)es – fazer-me – foi um processo que, mesmo sendo construído de maneira individual, não foi percorrido de maneira solitária, pois, em inúmeras vezes, senti-me acompanhada e amparada, tanto pelas leituras como pelas trocas com as mulheres do atelier.

Embora a questão do(s) fazer(se)es sejam complexa e muito difícil de serem observadas e mensuradas, algumas falas e narrativas apontam indícios de sua ocorrência no grupo, tal como quando uma das participantes comenta: *“Sí tener un espacio donde la gente te escuche, que tú puedas hablar sin que te juzguen...”*

O atelier de cerâmica constituiu-se um espaço de salvaguarda, onde as mulheres iam fazendo-se, porque ali elas se sentiam visibilizadas, encontravam espaços para compartilhar suas alegrias e tristezas, encontravam apoio e compreensão, escutavam-se mutuamente, aprendiam, trocavam e cresciam enquanto pessoas. Era um espaço que aliava o fazer cerâmica enquanto atividade manual e intelectual e estimulava à reflexão sobre suas vidas e sobre o mundo, resultando no(s) fazer(se)es.

Em uma ocasião uma das participantes utilizou o termo “*tu misma te vás modelando...*” que é uma expressão característica da cerâmica e isto confirma a dimensão deste fazer em relação à reflexão, análise e redimensionamento das suas ações e do seu pensar

Tratar do(s) fazer(se)es nesta investigação como um dos temas a ser analisado, aportou um grau de complexidade a uma atividade que, de início, meu olhar cheio de vícios, um olhar acostumado a outra perspectiva para os fazeres cerâmicos, achava que não encontraria, mas que a riqueza e multiplicidade desta experiência foi capaz de mostrar. Enfim, considero que a experiência vivida com as mulheres do atelier, com quem compartilhei e construí vínculos, afetos, saberes, conhecimentos, foi sobretudo, o meu próprio maior e melhor fazer(se)es.

### **Entre os não ditos e nas reticências: fazeres narrativos e posturas narrativas**

Para Walter Benjamin (1986, p.198–199), o narrador tanto pode ser aquele que vem de longe, que teve experiências diversas e tem muito para contar, porque viajou e conheceu muitos lugares, como aquele que viveu de seu trabalho, conhece histórias e tradições de sua terra.

Neste sentido, entende-se que são as experiências que cada um possui, independentemente de sua proveniência, todas elas podem vir a se transformar em narrativas, atravessadas pelas marcas das vidas vividas e que passam a ser narradas como fragmentos de uma grande história.

Segundo Benjamin (1986, p. 200), as narrativas não têm a pretensão de se tornarem informação, elas não pretendem transmitir fatos ou acontecimentos de forma pura,

contadas exatamente como ocorreram. Os relatos na verdade são gerados a partir das marcas deixadas pelas nossas experiências e “adere-se a marca de quem conta como a tigela de barro contém as marcas das mãos do oleiro” (GARCIA, 1998, p. 14).

Garcia (1998, p. 15) traz a discussão sobre um importante aspecto em relação aos registros da memória e na maneira de registrar as experiências vividas por cada sexo. Ela destaca que quanto ao registro da história, as mulheres foram discriminadas ao terem suas experiências, ações, palavras, etc. desvalorizadas e quase esquecidas.

As narrativas são recursos que adquiriram grande interesse pelos estudos recentes por se relacionarem às mulheres e suas experiências, à medida que se percebeu que os registros históricos eram determinados e definidos a partir da ótica hegemônica masculina. A mulher não tinha espaço como agente produtor de sentido e significado e suas experiências, conhecimentos e perspectivas não mereciam serem levadas em conta.

Em diferentes âmbitos, vê-se o resgate do hábito de narrar, mediados pelos fazeres. Esses fazeres se configuram como mecanismos de resgate que auxiliam pensar nas identidades femininas desde outro ponto de vista, mas, também, podem se configurar como narrativas. Logo, narrativas podem se configurar tanto através da oralidade, como através dos fazeres e do gestual e a isto eu denominei fazeres narrativos e posturas narrativas.

Fazeres narrativos e posturas narrativas são termos oriundos da minha observação, durante a coleta dos materiais no atelier. Foram elementos percebidos nas entrelinhas e nas lacunas dos não ditos, das reticências, dos jeitos de fazer que, muitas vezes, poderia passar despercebido, mas que, na verdade, revelaram tanto ou mais do que as narrativas enunciadas e explícitas.

Ao definir como fazeres narrativos, a ação de fazer cerâmica, bem como suas produções, considerei as possibilidades narrativas que se expressavam também através dos fazeres e não apenas pelas palavras. Como diz Giard (1994, p.26) e,

por isso, minha inserção no atelier procurou “conhecer os detalhes ocultos” e os “gestos de cada dia”, do grupo ao qual me inseri.

Com fazeres narrativos, procurei evidenciar até que ponto as identidades femininas revelavam-se nas suas práticas de amassar e moldar o barro e se estes fazeres contavam histórias e quais histórias seriam.

Enquanto as mãos trabalhavam, o barro constituía-se em um ouvinte silencioso para os pensamentos, os propósitos e os desejos. Em algumas circunstâncias, eles até eram externados e narrados, mas não com o objetivo de encontrarem respostas e sim, como uma forma de desabafo.

Talvez este aspecto se evidencie em narrativas como a de uma das participantes, que enquanto estava entretida em seu fazer, comentou quase que, como para si mesma: *“mi hija no quiere el plato, me ha dicho que no quiere, el lo que tengo ahí, que no le gusta”...*

A participante referia-se a um prato de cerâmica que ela havia feito para presentear a sua filha, a qual o havia recusado. Ao fazer este prato para presentear a filha, possivelmente projetou um universo de amor e de dedicação que dialogava com a sua recusa. Este objeto passou a narrar uma história, contando um episódio que, de alguma forma, interferiu em seu fazer e em seu querer. Esse prato, tanto para a participante, como para todas nós que estávamos ouvindo, passou a ter um significado e contar a história do presente e da recusa da filha.

Em este exemplo, a ideia de que existe fazeres narrativos, se consolida, pois é a partir desta relação, estabelecida entre o fazer e o querer, entre o impulso que motiva e o executar, entre o porquê, o para quê e o para quem, percorre-se um caminho preenchido por significados do vivido durante esta trajetória.

Cada objeto produzido no atelier, com certeza, constituía-se em uma história, uma narrativa, às vezes percebidas, às vezes socializadas, mas muitas vezes guardadas para cada uma. Sendo assim, os fazeres narrativos podem ser comunicados ou calados, mas cada um encerra uma história.

Já as posturas narrativas foi um aspecto constituído através de elementos significativos, que auxiliaram a alcançar o universo das participantes desta investigação sob uma ótica diferente da que inicialmente eu havia imaginado.

Observando a sutileza dos gestos, algumas posturas narrativas foram contando histórias paralelas que, por muito tempo, estiveram silenciadas no espaço existente entre o fazer da mão e os dizeres da palavra, entre o pensamento e o desejo, entre o que se diz por convicção e o que não se diz. Mas intimamente é sentido, porque foi cunhado através das experiências de uma voz que herdou como maior legado a sabedoria de calar e consentir. Que aprendeu outras formas de expressar, que se situa no indizível e que estão presas nas ações corriqueiras do cotidiano.

Certeau (1994) considera que é possível identificar uma ligação no que ele denomina de “artes do dizer” e “artes do fazer”, observadas no imbricamento social em que:

[...] as mesmas práticas se produziram ora num campo verbal ora num campo gestual; elas jogariam de um ao outro, igualmente táticas e sutis cá e lá; fariam uma troca entre si – do trabalho no serão, da culinária às lendas e às conversas de comadres, das astúcias da história vivida às da história narrada. (CERTEAU, 1994, p. 153).

Foram muitos momentos em que estas posturas se revelaram, de forma despreziosa e que a olhos desatentos poderiam passar até despercebidas, mas que eram manifestadas, através de ações, de pequenos comentários e posicionamentos que descortinavam ideias que se confrontavam, em partes com os relatos e, em outras, com a própria postura que as mulheres tentavam reafirmar. Entre estas cenas, ações e situações, considero que a mais repetida e, por sua vez, que se tornou mais emblemática foi o “momento do café”.

O momento do café ocorria como um ritual que dava por encerrado o encontro de cada dia. Era o momento em que o atelier, as mesas sujas de barro, os trabalhos e realizados, davam lugar e abrigavam uma cena cotidiana que poderia acontecer na cozinha da casa de qualquer uma das mulheres ali presentes.

O preparar a mesa com uma toalha limpa, cuidadosamente estendida, as xícaras coloridas, de antemão designadas e que denunciavam a longa convivência, as bolachinhas, bolos e pães que alguém havia preparado e o cheirinho do café que se espalhava pela sala e que convidava a memória a revirar lembranças de outros tempos, revelavam os detalhes caprichados da dona de casa, ou, talvez, um mundo que deveria ser reproduzido e mantido?

Historicamente, a estreita relação das mulheres com a cozinha (GARCIA, 1998, p. 15) foi se constituindo como forma de reforçar os limites e determinar os âmbitos em que as identidades femininas foram se consolidando. Este aspecto também é reforçado em obras literárias de autoria feminina (ALMEIDA, 2004, p. 1), que apontam que a característica marcante dos textos estudados é o estabelecimento de uma relação espelhada entre mulheres. A autora explica que:

Dois procedimentos que se repetem como característicos destas narrativas se apresentam, historicamente, identificados com o trabalho feminino. Tecendo e cozinhando as protagonistas, narradoras e ensaístas vão contando em seus textos as histórias de outras mulheres que se misturam em meio ao odor das comidas e temperos ou das linhas e cores escolhidas para o tecido bordado. (ALMEIDA, 2004, p. 1)

Neste sentido, a relação que a autora estabelece entre o tecer e o cozinhar pode ser estendido também ao próprio processo de fazer cerâmica, que, de certo ponto de vista, se aproxima ainda mais do ato de cozinhar.

Ao longo dos tempos, algumas atividades como o tecer, o cozinhar, o cuidar da limpeza e da higiene da casa e da família foram sendo demarcadas como “trabalho feminino”, dentro do processo histórico em que os papéis das mulheres e dos homens foram sendo construídos. Este “trabalho” era incumbência das mulheres, já que a elas “pertencia” o espaço privado de suas casas e, sobretudo, seu reduto absoluto concentrava-se especialmente na cozinha.

Mas, ainda assim, tais considerações fazem emergir algumas questões acerca do contexto investigado: será que a reprodução do ambiente das cozinhas foi se tornando para elas, as mulheres do atelier, muito mais como uma forma de abrigo do

que prisão? Ou, como diz Certeau (1994, p. 50), será que pode ser considerada uma maneira de reverter a sua “invisibilidade social”?

A questão da invisibilidade social ou de espaços que facilitem esta incidência é um dos pontos que foi despertando atenção seguindo a concepção apresentada por Certeau (1999, p. 158). Conforme o autor, estes espaços são aqueles destinados à mulher em seu dia a dia, à dona de casa que cuida do lar, da família e que com seus atos cotidianos e repletos de significados, produz na verdade uma ausência de qualquer tipo de reconhecimento cultural.

Mas nem sempre a mesa do café se constituía como uma hora muito alegre, havia dias em que as mulheres estavam mais caladas e introspectivas, em que era possível perceber que a nostalgia daquele encontro e o pesar da despedida, mesclavam-se aos sabores que compunham a mesa. Dar-me conta que diferentes posturas eram adotadas em uma cena que se repetia “sempre” – o momento do café – adicionou profundidade para algo que parecia no começo corriqueiro e quase banal: a de que o espaço do atelier, além de dar suporte para os diálogos, relatos e narrativas, também era um espaço, onde os silêncios, as quietudes e a introspecção encontravam um porto onde ancorar, mais que isso, de maneira compartilhada, os sentimentos refletiam-se entre as mulheres, através de um tipo de cumplicidade que somente a convivência é capaz de cultivar. Neste sentido, precisei “[...] aprender a mirar estas maneiras de hacer, fugitivas e modestas, que a menudo son el único lugar de inventividade posible del sujeto...” (CERTEAU, 1999, p. 158).

No fim do encontro sempre guardamos nossas coisas e colocamos a mesa para o café, nesta hora é a hora da despedida, a hora que falamos amenidades e que, por incrível que pareça, neste dia, especialmente, foi a hora me que estávamos mais caladas. Talvez por um lado pelo cansaço, ou por outro a pena de voltar para a realidade. Fragmento do diário de campo. (SANTOS, 2013, p. 276)

O que teria acontecido neste dia para que a tagarelice, característica de todos os momentos dos cafés, não se repetisse? Esta questão situa-se entre os mistérios não revelados e repletos de suposições. Será que, neste dia, pode ter ocorrido a constatação de que “*enquanto fazemos, narramos; chegando a hora de voltar à realidade, calamos?*”

## **Novos olhares e outros tempos para fazer(se)es**

Os fazeres já não se traduzem mais em aspectos que reforçam uma atividade condicionante do “papel” da mulher, mas, sim, são aspectos que possibilitam reafirmar as identidades femininas como opção e como um resgate da história das mulheres, porém agora sendo escritas com autonomia.

De acordo com Shirai (2012, p. 155), nos últimos tempos, os fazeres manuais, como o tricô, o crochê, os bordados ou qualquer outro trabalho manual, que nas gerações passadas eram considerados como práticas obrigatórias de qualquer mulher, considerado uma prática por excelência feminina, hoje estão sofrendo um processo de “reinvenção” (SHIRAI, 2012, p. 155-156; GAZIRE, 2013, p. 76) e consolidando-se como manifestação artística, política e entendidos como recursos para manifestar posições, inconformismos e novos jeitos de pensar (e narrar). Estes fazeres que antes eram uma maneira de condicionar as mulheres, podem ser considerados, hoje, como uma forma de reconstruir aspectos das identidades femininas.

Hoje é possível encontrar alguns expoentes espalhados pelo mundo em que o fazer manual (tricô, crochê, tecelagem, entre outros) passam a ser utilizado como uma forma de ativismo político, como o caso que do grupo de mulheres neozelandesas de Wellington *Craftivism Collective* que tem como “característica o uso das artes aplicadas como forma de protesto contra a subvalorização das práticas artesanais associadas ao universo feminino” (GAZIRE, 2013, p. 75).

Conforme Gazire (2013, p. 76) a palavra *craftivism*, traduzida para o português como *craftivismo*, a união das palavras *craft* (artesanato) e *ativism* (ativismo), é um movimento que vem se fortalecendo, mesmo que ainda, sem grandes repercussões. “Trata-se de uma prática que busca incentivar o aprendizado do bordado, do tricô, do crochê e do patchwork, dentre outros, como forma de questionamento ao consumismo, à tecnologia e aos problemas do meio ambiente” (GAZIRE, 2013, p.76).

Como exemplo, Shirai (2012, p. 156-157) cita movimentos como “yarn bombing” representando por Olek, artista polonesa radicada nos EUA, que utiliza o tricô como matéria para realizar arte pública, ao envolver peças do mobiliário urbano com as peças tecidas por ela. Suas obras estão espalhadas pela cidade de New York e

inclusive sua casa, virou uma instalação permanente. Ocupações e trabalhos manuais como o tricô, crochê, bordado etc., foram repudiados e negados pelo movimento feminista na segunda metade do Século XX, que viam nestas atividades uma forma de dominação e aprisionamento das mulheres.

Os trabalhos manuais estavam associados muito mais como obrigação e como parte do papel que cabia às mulheres e a retomada destas atividades atualmente, pode ser vista como um ato de resistência, de exercitar o feminino desvencilhado de qualquer sentido negativo que represente a submissão da mulher (SHIRAI, 2012, p. 155-156).

E foi justamente por este caminho que o atelier de cerâmica foi percebido e consolidou-se como um espaço de resistência e de reflexão sobre as identidades femininas, por possibilitar que este grupo de mulheres construíssem novas narrativas e exercitassem formas de pensar sobre suas vidas e sobre seus cotidianos.

Mesmo conservando detalhes que o configuraria como extensão de suas casas (o momento do café), o atelier de cerâmica constituiu-se, ao mesmo tempo, um espaço em que elas extrapolavam os limites da esfera privada, relacionando-se com diferentes contextos, através da convivência e da crítica aos valores com que foram educadas, ocorrendo, assim um fazer-se a si, um fazer(se)es. No caso desta investigação, a resistência e o inconformismo estão ligados especialmente às reflexões sobre as identidades femininas, onde os fazeres resultam em fazer(se)es.

## Notas

<sup>1</sup> Por se tratar de um conceito com um certo ineditismo, optou-se por não realizar sua tradução para outro idioma e assim mantendo sua grafia em português que é fazer(se)es.

<sup>2</sup> Houve um consenso entre investigadora e investigadas de que não se revelaria a localização exata do bairro onde se encontra o Centro Cívico em que esta pesquisa foi realizada, nem os nomes das participantes do atelier de cerâmica. Esta decisão teve em vista proteger a privacidade das participantes, outorgando maior liberdade e autonomia para que suas narrativas e relatos fossem divulgados.

---

## Referências

- ALMEIDA, Lélia. *Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar*. Três habilidades recorrentes na literatura de autoria feminina. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2º ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. 6ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *La Invención de lo cotidiano*. Volume 1 Artes de hacer. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; [Guadalajara]: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1996-1999, 1999.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 1995.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Ed. Gedisa, 2001.
- GARCIA, Carla Cristina. *As outras vozes*. Memórias femininas em São Caetano do Sul. São Paulo: Hucitec – São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1998.
- GAZIRE, Nina. De mulherzinha a mulherão. *Select*. São Paulo, Brasil 21, n. 09, dez.- jan. 2013. p. 74-79.
- GIARD, Luce. *História de uma pesquisa*. In: Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. 6ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. (p. 9-32).
- SANTOS, Mônica Lóss dos. *Entre diálogos e fazer(se)es: uma investigação sobre narrativas, identidades femininas e educação não formal em artes*. Tesis doctoral. (Doctorado en Artes y Educación) Departament de Dibuix de la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Barcelona, Espanha, 2013.
- SHIRAI, Mariana. *Revolução das agulhas*. Cláudia, São Paulo, Nº 8, ano 51, p.154-157, agosto, 2012.

## Mônica Lóss dos Santos

Doutora em Artes e Educação pela Universidade de Barcelona, Espanha (2013), Mestre em Educação – PPGE/UFSM (2007), Especialista em Design para Estamparia – UFSM (2005). Graduada em Desenho e Plástica – Licenciatura Plena (2004) e Bacharelado (2003) ambos pela Universidade Federal de Santa Maria. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura e Membro pesquisador do Grupo Arte Impressa, ambos vinculados ao diretório CNPq.