

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

Vinícius Souza de Azevedo

Roda de bordar:

Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte

Volume 1

São Paulo

2021

Vinícius Souza de Azevedo

Roda de bordar:

Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Sumaya Mattar

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

de Azevedo, Vincius

Roda de bordar: Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte / Vincius de Azevedo ; orientadora, Sumaya Mattar. -- São Paulo, 2021.

2 v. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Bordado 2. Formação de professores 3. Arte/educação 4. Espiral I. Mattar, Sumaya II. Título.

CDD 21.ed. - 700.7

Folha de avaliação

Nome: Vinícius Souza de Azevedo

Título: Roda de bordar: Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho a todas as professoras que bordam, cotidianamente a
formação do povo do nosso país.

Dedico também a todas as bordadeiras que desenham, ponto a ponto, a
possibilidade de dias mais bonitos.

Agradecimentos

Agradeço a meus guias espirituais, que iluminam meus caminhos, cuidam de minha saúde mental, física e espiritual e me lembram os percursos desta caminhada. Salve a Umbanda!

Agradeço à minha família: meu pai Rubens, minha mãe Nilcéa, minha irmã Patrícia, minha tia Nilce. Pelo apoio incondicional.

Agradeço a todos os integrantes do Grupo Multidisciplinar de Ensino e Pesquisa em Arte e Educação (GMEPAE), pelo acompanhamento criterioso deste estudo.

Agradeço à Associação do Professorado de Arte do Paraná, APROAP, pela cumplicidade e pelos caminhos abertos a esta pesquisa.

Agradeço às professoras que participaram da proposição da Roda de bordar, por seu envolvimento e partilha de saberes: Ana Claudia de Araujo, Flávia Nascimento, Giulia Gambim, Joseane Padilha, Liliana Serenato, Lucinéa Dobrychlop, Maria Alice Loretta, Maria Carolina Ravazzani, Maria Gambim, Marli Mendes, Miriam Piquione, Nataly Conforte, Neucelina Brito, Sandra Brandão, Sílvia Carrano e Zuleika Marge.

Agradeço às Prof^a Dr^a Regina Machado e Hercília Miranda, pelas imensas contribuições feitas durante a qualificação.

Agradeço à Prof^a Dr^a Sumaya Mattar pelo acompanhamento e orientações nesta longa caminhada.

Agradeço a todos os brincantes das culturas populares deste imenso Brasil, que reavivam, por meio de sua arte, o berço esplêndido que nos sustenta.

Agradeço às bordadeiras, brincantes e grupos que acompanhei durante o estudo: Mariana Guimarães, Tânia Santos, Jandir Gonçalves, Boi de Pindaré, Boi Encanto da Ilha, Piradas no ponto e Linhas do Rio. Por sua generosa atenção e por manterem viva a tradição desta arte potente que é o bordado.

Agradeço à Marcela Carvalho, pela luz na caminhada e por me ensinar a ver o bordado como uma força delicada.

Agradeço a Itaercio Rocha, sempre presente, sempre companheiro.

Resumo

Esta pesquisa tem como foco a instauração de percursos formativos em arte por meio do bordado como linguagem e campo de explorações, buscando entender as características dessa linguagem e seu potencial na formação de professores de arte. A proposta foi construída a partir do estudo dos elementos do bordado e da rememoração das trajetórias formativas do próprio pesquisador, além da observação de contextos de produção, em que o bordado surge como militância e criação coletiva e individual de significados. A organização e estruturação da pesquisa utilizam a espiral como forma e dinâmica, revitalizando em seu cerne os fundamentos de uma forma de pensar cíclica, integrada e integradora. A partir da espiral, a tese retoma cada um desses elementos (trajetórias formativas e contextos de produção), traçando reflexões, aprofundando essas experiências e cotejando-as com conceitos, proposições e ideias, tendo como referencial: a arte de bordar como uma prática de tempo alongado e atenção distendida; a arte popular como estratégia decolonial e atualização constante de tradições; a formação de professores em arte, como o desenvolvimento de uma postura crítica e autoral, a partir da construção de uma práxis docente. O percurso formativo contou com a participação de 16 professoras de diferentes níveis de aprendizagem e teve como objetivo construir pontes, através dos bordados realizados nos encontros, entre o ensino aprendizagem da arte, o cotidiano dessas professoras, seus desafios e o próprio significado da prática docente em arte, estabelecendo um lugar de encontro e partilha de saberes, criando espaços e momentos que contribuíssem para o desenvolvimento de identidades das professoras como autoras de suas práticas artístico-pedagógicas.

Palavras-chave: Bordado; Formação docente; Espiral; Ensino de arte.

Abstract

This research focuses on the instauration of formative paths in arts using embroidery as a language and a field of exploration. It seeks the understanding of the characteristics of this language and its potential to form art teachers. The proposal was built from the study of the embroidery's elements and the remembrance of the formative trajectory of the researcher himself, as well as the observation of the production's context, in which the embroidery surfaces as a form of activism, besides a collective and individual creation of meanings.

The organization and the structure of the research utilize the spiral as form and dynamic, revitalizing in its core the fundamentals of a cyclic way of thinking, integrated and integrative. From the spiral, the thesis brings back each one of these elements (formative trajectory and contexts of production), drawing reflections, deepen the experiences and linking it to concepts, prepositions and ideas, using as point of reference: the art of embroidery as a practice of the extended time and attention; the popular art as a *decolonial* practice and a constant update of traditions; the formation of art teachers as a development of a critic and authored posture, starting from the construction of a faculty praxis.

The formative path counted with 16 teachers with different levels of learning and had as its objective the construction of bridges through the embroidery that were made during the reunions, between the teaching and learning of arts, the daily life of the teachers, their challenges and their own meaning of the art's faculty, which creates a point of encounter and sharing of knowledge that can contribute to the develop of the teacher's identities as authors of their own artistic-pedagogical practices.

Keywords: Embroidery; teaching training; spiral; art teaching.

Lista de figuras

Figura 1 – Bordado de autoria do pesquisador.	21
Figura 2 - Averso do bordado de autoria do pesquisador.	22
Figura 3 – Diagrama-síntese da pesquisa de mestrado do pesquisador.	24
Figura 4 – Imagem ampliada do bordado realizado pelo pesquisador no mestrado.	25
Figura 5 - Redemoinho formando o turbilhão e o anel.	29
Figura 6 - A circularidade do cosmo.	34
Figura 7 – Espiral de Fibonacci, construída a partir do retângulo áureo e da série Fibonacci.	36
Figura 8 - Margarida.	36
Figura 9 - Esquema geométrico da estrutura da margarida.	37
Figura 10 – Primeira espiral bordada, representando a história do pesquisador.	41
Figura 11 - Averso da primeira espiral bordada.	42
Figura 12 - Detalhe das espirais bordadas.	43
Figura 13 – Bordado/sumário completo.	44
Figura 14 – Averso do bordado/sumário.	45
Figura 15 - Esboço do movimento cíclico das espirais.	46
Figura 16 - Bordado/sumário – primeira volta da espiral.	48
Figura 17 - Averso do bordado/sumário – primeira volta da espiral.	49
Figura 18 – Trabalho de José Leonilson.	50
Figura 19 - Instalação de autoria do pesquisador realizada no contexto da exposição “Rio trajetórias – Ações transculturais”.	51
Figura 20 - Instalação de autoria do pesquisador realizada no contexto da exposição “Rio trajetórias – Ações transculturais” (outro ângulo).	52
Figura 21 - Trabalho de Cristiana de Melo.	53
Figura 22 – Instalação “Cheiro de gente”.	54
Figura 23 – Flor bordada (2006).	56
Figura 24 – Flor bordada (2007).	56
Figura 25 - Ateliê de Mário Valdanini, com ele em primeiro plano, preparando argila para as aulas.	57
Figura 26 – Flor bordada (2006).	58
Figura 27 – Flor bordada (2007).	59
Figura 28 – Flor bordada (2008).	59
Figura 29 – Oficina de bordado no mestrado.	61
Figura 30 – Ilustração bordada.	62
Figura 31 – Primeira bolsa feita no curso com Marcela.	63
Figura 32 – Segunda bolsa feita no curso com Marcela.	64
Figura 33 – Averso do bordado/sumário - detalhe.	67
Figura 34 – Averso do bordado/sumário – primeira espiral.	69
Figura 35 – Imagens de alguns dos pontos citados.	72
Figura 36 - Manto funerário da cultura pré-colombiana Paraka.	74
Figura 37 – Bois do Grupo Folclórico Boi de Guimarães, do município de Guimarães/MA.	76
Figura 38 – Boieiro do Boi de Santa Fé, São Luís/MA.	78
Figura 39 - Lanceiro do Maracatu rural.	79
Figura 40 – Trabalho de autoria do pesquisador, todo realizado com bordado livre.	80
Figura 41 - Símbolo do Tao, representando os princípios Yin e Yang.	87
Figura 42 - Roda de bordado durante oficina de Itaercio Rocha.	92
Figura 43 - Primeiro bordado realizado no curso “Cultura popular e Educação”.	97

Figura 44 – Roda de bordado trabalhando em uma toalha coletiva.....	102
Figura 45 - Roda de boi.....	105
Figura 46 - Jogo do olhar	107
Figura 47 - Jogo dos bichos.....	109
Figura 48 - Oficina de Itaercio Rocha.....	111
Figura 49 - Batizado do boi de Maracanã.....	112
Figura 50 - Finalização de uma oficina de autos populares, ministrada por Itaercio Rocha.....	114
Figura 51 - Figuras que representam a realeza na Congada da Lapa/PR.....	118
Figura 52 - Festa do bumba meu boi em São Luís/MA.....	119
Figura 53 - Capa do livro do grupo Açafirão.....	139
Figura 54 – Capa do livro de Marcela.....	140
Figura 55 – Ilustrações do livro, bordadas por Marcela.....	142
Figura 56 - Ponto rococó.....	145
Figura 57 – Bordado de Mariana.....	147
Figura 58 – Bordado de Mariana.....	147
Figura 59 – Instalação de Mariana.....	148
Figura 60 - Instalação de Mariana.....	148
Figura 61 - Indumentária bordada por Itaercio: chapéu, peitoral e saiote.....	152
Figura 62 - Corações bordados por Itaercio.....	155
Figura 63 – Imagem de bordado compartilhada por Jandir.....	156
Figura 64 - Imagem de bordado compartilhada por Jandir.....	157
Figura 65 – Couro de boi bordado por D. Tânia.....	159
Figura 66 – Bordado realizado por uma aluna de D. Tânia, seguindo sua técnica.....	160
Figura 67 – Oficinas de bordado de D. Tânia, realizadas em São Luís.....	160
Figura 68 – Marli preparando a gola de índia.....	164
Figura 69 – Desenhando o risco para o bordado da indumentária.....	165
Figura 70 – Marli preparando o bastidor para iniciar o bordado.....	166
Figura 71 – Tereza realizando o bordado.....	167
Figura 72 – O pesquisador experimentando a técnica de bordado com duas agulhas.....	168
Figura 73 – Tereza, Marli e Raimunda bordando e decidindo sobre as cores do bordado.....	170
Figura 74 - Índia dançando na festa do boi, com indumentárias bordadas a partir de desenho feito pelo pesquisador.....	171
Figura 75 – Couro do boi (desenho total e detalhe).....	174
Figura 76 - Adriana posando ao lado da sombrinha preparada para marcar o ponto de encontro.....	177
Figura 77 - Graça ensinando a fazer o ponto.....	179
Figura 78 - Primeiras tentativas de fazer o ponto.....	180
Figura 79 - Participantes do coletivo Piradas no ponto.....	181
Figura 80 - Todos juntos para a foto “final” do encontro, em janeiro de 2018.....	182
Figura 81 - Folhas bordadas pelas Piradas no ponto, para projeto em Belo Horizonte.....	183
Figura 82 - Projeto do livro “Trianon”, das Piradas no ponto.....	184
Figura 83 – Bordado de Adriana Gragnani, sobre Brumadinho.....	185
Figura 84 – Montagem com fotos feitas pelas participantes do grupo bordando durante o isolamento social.....	186
Figura 85 – Panfletos bordados pelo coletivo Linhas do Rio.....	188
Figura 86 - Linhas do Rio bordando na praça.....	189
Figura 87 – Participação do coletivo Linhas do Rio na passeata pelos direitos da mulher.....	189
Figura 88 – Bordado/sumário – segunda espiral (visão geral e detalhe).....	192

Figura 89 – Bordado realizado no contexto da disciplina “Comunidades de aprendizagem em território negro”.....	194
Figura 90 – Folder de divulgação da oficina.....	195
Figura 91 - Momento de alongamento, na oficina Roda de bordar.....	197
Figura 92 - Jogo do olhar.....	197
Figura 93 – Roda e toré dos nomes.....	198
Figura 94 – Momentos de debate.....	200
Figura 95 – Professoras/bordadeiras trocando ideias sobre pontos.....	202
Figura 96 - Professoras bordando.....	206
Figura 97 – Professoras/bordadeiras selecionando material para iniciar o bordado.....	208
Figura 98 – Algumas referências utilizadas na oficina.....	208
Figura 99 - Nomes bordados pelas professoras.....	209
Figura 100 - Pesquisador e Miriam Piquione conversando sobre a composição do bordado.....	211
Figura 101 - Risco do bordado de Giulia De Cecco Gambim.....	211
Figura 102 - Esboço e risco para o bordado de Maria Carolina Ravazzani.....	212
Figura 103 - Primeiros pontos no bordado de Maria Alice Loretta.....	212
Figura 104 - Primeiros pontos no bordado de Miriam Piquione.....	213
Figura 105 – Primeiros pontos no bordado de Lucinéa Dobrychlop.....	213
Figura 106 - Grupo em volta dos bordados no chão.....	215
Figura 107 – Professoras/bordadeiras segurando seus bordados.....	215
Figura 108 – Bordado sumário com o fluxo das espirais.....	219
Figura 109 – Averso do bordado sumário com o fluxo das espirais.....	220
Figura 110 - Primeira espiral da Roda de bordar, representando o trabalho de Flávia Gisele do Nascimento.....	233
Figura 111 – Averso da primeira espiral.....	234
Figura 112 – Bordado de Flávia Gisele do Nascimento.....	235
Figura 113 – Averso do bordado de Flávia Gisele do Nascimento.....	236
Figura 114 - Jogo do olhar no início do encontro da oficina Roda de bordar.....	239
Figura 115 – Segunda espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Maria De Cecco Gambim.....	241
Figura 116 – Averso da segunda espiral.....	242
Figura 117 - Bordado de Maria De Cecco Gambim.....	243
Figura 118 – Averso do bordado de Maria De Cecco Gambim.....	244
Figura 119 – Maria De Cecco Gambim riscando o pano para seu bordado.....	248
Figura 120 – Terceira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Miriam Piquione.....	251
Figura 121 – Averso da terceira espiral.....	252
Figura 122 - Bordado de Miriam Piquione.....	253
Figura 123 - Averso do bordado de Miriam Piquione.....	254
Figura 124 – Imagem de um trecho dos escritos de Miriam Piquione.....	255
Figura 125 – Pintura que foi inspiração de Miriam para seu bordado.....	256
Figura 126 – Quarta espiral da Roda de bordar representada pelo trabalho de Sandra Lorenzoni Brandão.....	262
Figura 127 – Averso da quarta espiral.....	263
Figura 128 - Bordado de Sandra Lorenzoni Brandão.....	264
Figura 129 – Averso do bordado de Sandra Lorenzoni Brandão.....	265
Figura 130 – Imagem de referência para o bordado de Sandra.....	266

Figura 131 – Quinta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Giulia De Cecco Gambim.....	272
Figura 132 – Averso da quinta espiral.....	273
Figura 133 - Bordado de Giulia De Cecco Gambim.	274
Figura 134 - Averso do bordado de Giulia De Cecco Gambim.....	275
Figura 135 – Sexta espiral da Roda de Bordar, representada pelo bordado de Maria Alice Loretta.	280
Figura 136 – Averso da sexta espiral.	281
Figura 137 - Bordado de Maria Alice Loretta.....	282
Figura 138 - Averso do bordado de Maria Alice Loretta.	283
Figura 139 – Averso do bordado de Alice e quadro a quadro da manipulação das linhas que formam a teresa.	286
Figura 140 – Pacote contendo a avaliação elaborada por Alice sobre a Roda de bordar.	290
Figura 141 - Primeiro bordado de Alice feito na oficina (frente e avesso).	293
Figura 142 – Sétima espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Liliana Junkes Serenato.	295
Figura 143 – Averso da sétima espiral.	296
Figura 144 – Bordado de Liliana Junkes Serenato.....	297
Figura 145 - Averso do bordado de Liliana Junkes Serenato.	298
Figura 146 - Um pano feito com a técnica do labirinto.	303
Figura 147 – Oitava espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Joseane Padilha.	306
Figura 148 – Averso da oitava espiral.	307
Figura 149 - Bordado de Joseane Padilha.	308
Figura 150 - Averso do bordado de Joseane Padilha.....	309
Figura 151 – Nona espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Maria Carolina Ravazzani.....	314
Figura 152 – Averso da nona espiral.....	315
Figura 153 - Bordado de Maria Carolina Ravazzani.....	316
Figura 154 – Averso do bordado de Maria Carolina Ravazzani.	317
Figura 155 - Primeiro bordado de Maria Carolina, feito na oficina.	321
Figura 156 - Painel realizado por Maria e seus alunos.	324
Figura 157 – Décima espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Lucinéa Dobrychlop.....	326
Figura 158 – Averso da décima espiral.....	327
Figura 159 - Bordado de Lucinéa Dobrychlop.....	328
Figura 160 - Averso do bordado de Lucinéa Dobrychlop.	329
Figura 161 – Mãos que desenham mãos.	331
Figura 162 – Décima primeira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Ana Claudia Araujo.....	336
Figura 163 – Averso da décima primeira espiral.	337
Figura 164 - Bordado de Ana Claudia de Araujo.	338
Figura 165 - Averso do bordado de Ana Claudia Araujo.	339
Figura 166 – Primeiro bordado feito por Ana Claudia na Roda de bordar.....	342
Figura 167 - Esboço para o primeiro bordado de Ana Claudia.....	344
Figura 168 – Esboço do peixe mergulhando no coração, elaborado por Ana Claudia.	345
Figura 169 - Décima segunda espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Neucelina Brito.	348

Figura 170 – Averso da décima segunda espiral.	349
Figura 171 - Bordado de Neucelina Brito.	350
Figura 172 – Averso do bordado de Neucelina Brito.	351
Figura 173 – Décima terceira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Sílvia Carrano.	357
Figura 174 – Averso da décima terceira espiral.	358
Figura 175 - Bordado de Sílvia Carrano.	359
Figura 176 - Averso do bordado de Sílvia Carrano.	360
Figura 177 – Décima quarta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Nataly Conforte.	365
Figura 178 – Averso da décima quarta espiral.	366
Figura 179 - Bordado de Nataly Conforte.	367
Figura 180 - Averso do bordado de Nataly Conforte.	368
Figura 181 – Décima quinta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Marli Mendes dos Campos.	373
Figura 182 – Averso da décima quinta espiral.	374
Figura 183 – Bordado de Marli Mendes dos Campos.	375
Figura 184 – Averso do bordado de Marli dos Campos Mendes.	376
Figura 185 – Décima sexta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Zuleika Marge.	381
Figura 186 – Averso da décima sexta espiral.	382
Figura 187 - Bordado de Zuleika Marge.	383
Figura 188 - Averso do bordado de Zuleika Marge.	384
Figura 189 – Bordado em Richelieu.	385
Figura 190 - Espiral dos bordados.	390
Figura 191 - Imagem em aproximação do bordado de autoria do pesquisador.	391
Figura 192 – Averso do bordado sumário.	392
Figura 193 - Roda de bordado no Centro Cultural Casarão.	394
Figura 194 - Bordado que compõe a bandeira do Coletivo de Mulheres do Assentamento Contestado, sendo o centro da bandeira.	396
Figura 195 - Bandeira do coletivo de mulheres do Assentamento Contestado (MST), ainda em processo de construção.	397
Figura 196 - Espiral dos bordados.	406

Sumário

Volume 1

Introdução	15
Risco do bordado - uma introdução ao pensamento em espiral no trabalho com o bordado.....	20
“O pensamento em espiral”	26
1. Uma espiral/bordado	48
1.1. Minha história com o bordado.....	50
2. Averso da espiral rebordado	69
2.1. Arte de bordar – atenção distendida no trabalho ponto a ponto	70
2.1.1. Roda de bordado em Curitiba.....	98
2.2. Arte popular – tradição e perspectivas decoloniais.....	103
2.3. Formação docente – a dimensão autoral na práxis do ensino da arte	125
2.4. Encontro com bordadeiras e grupos de bordados	135
2.4.1. Bordadeiras.....	137
2.4.2. Grupos de bordado.....	162
3. Turbilhão – a Roda de bordar	192

Volume 2

4. Fluxo de espirais no turbilhão	219
4.1. O bordado encantado.....	222
4.2. Bordados das professoras/bordadeiras	232
Considerações finais – Novas espirais	391
Referências	407
ANEXO 1	417

Introdução

Esta pesquisa se construiu em um tempo difícil. Tempo de supressão de direitos trabalhistas, destruição do campo da cultura e da arte na vida social e política, retirada da arte como componente curricular obrigatório nas escolas, ano a ano, temos assistido perplexos a destruição do estado de direito e as possibilidades de uma excelência em educação e cultura. Um dos desdobramentos do projeto de privatização da educação brasileira se expressa no apostilamento do processo de formação docente, ou seja, no investimento cada vez maior em uma formação conteudista, que se baseia em acúmulo de informações, mas, principalmente, na dissolução da autonomia do professor e imposição de modelos metodológicos engessados e externos, vindos de cima para baixo, como única possibilidade de construção do trabalho pedagógico. Particularmente no campo da arte, a imposição de modelos e a dissolução da capacidade criadora do professor e da professora se tornam nefastos, visto que se contrapõem ao próprio campo de conhecimento, em que o estudo crítico sobre as relações entre forma e conteúdo e a constituição de processos criadores são inerentes.

Esse sucateamento, sustentado por um modelo neoliberal que pretende privatizar todos os setores da ação pública – principalmente a educação, mas não apenas – imprimem processos de massificação da construção do trabalho pedagógico, incluindo aí a formação continuada de professores e professoras, que passam a integrar uma espécie de linha de montagem, tal qual aquela idealizada por Henri Ford e que tornou-se modelo de organização das grandes indústrias. A ação de privatizar o trabalho educativo passa por transformar um trabalho que precisa ser significativo, autoral, crítico, reflexivo e propositivo em uma atividade mecânica. Nessa, o professor e a professora tornam-se operários que devem apenas apertar alguns parafusos, já previamente concebidos e posicionados por autoridades que muitas vezes nivelam por baixo o potencial das várias áreas de conhecimento e, principalmente, das subjetividades que empreenderão o processo de ensino-aprendizagem, tanto professores quanto alunos.

Documentos como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) – publicada em 2017 (Educação Infantil e Ensino Fundamental) e 2018 (Ensino Médio) –, que pretende ser uma diretriz nacional para a educação, e as recentes reformas operadas

na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9394/1996), realizadas no ano de 2017 e que reformulam toda a estrutura do Ensino Médio, são exemplos claros de políticas públicas que têm como objetivo, justamente, sucatear o trabalho e o campo de ação das instituições públicas e jogar a educação brasileira na contramão de sua própria história, ao impor retrocessos conceituais, metodológicos e formativos ao trabalho das escolas e dos docentes. Essas estão explicitamente alinhadas com uma concepção tecnicista, que volta sua atenção para a profissionalização das classes menos abastadas e mantém um ensino pleno para as elites políticas e econômicas, tal qual aconteceu durante a ditadura militar instaurada em 1964 no país, em que a maior parte da população tinha sua escolarização apenas até o Ensino Fundamental e o Ensino Médio era o limite insuperável para a grande maioria dos jovens.

Tais movimentos foram claramente construídos pelos grupos políticos que operaram o golpe de 2016, que derrubou a presidenta Dilma Roussef sem nenhuma sustentação jurídica, mas embasado em todo um complô político e midiático que arquitetou a construção do ódio nacional contra, não só uma presidenta, mas todo o seu partido, e empurrou o país para uma sequência de crises das quais parece que estamos longe de sair.

Junta-se a isso a deflagração de uma pandemia que determinou o isolamento social a nível mundial e trouxe mais incertezas sobre o presente e o futuro. Todo o processo desta pesquisa já havia se concluído quando o Covid-19 chegou no país, mas o trabalho de elaboração da escrita aconteceu em pleno isolamento social.

Neste cenário, a pesquisa que ora se apresenta dialogou, como contraponto, com uma dessas questões, a meu ver, crucial: a massificação do processo de formação de professores e professoras, particularmente do campo da arte. Algo que já acontece na história da educação brasileira há algum tempo, inclusive no campo da arte, mas que vem se acirrando nos últimos tempos. Com esta questão, quero me referir a todo o trabalho de formação docente, tanto inicial quanto continuado, que muitas vezes acontece a partir de materiais rigidamente concebidos, por especialistas que desconhecem as realidades desses docentes, tanto quanto as realidades das próprias escolas em que esses docentes atuam, gerando materiais impessoais, meramente técnicos, carregado de conceitos e conteúdos, mas com pouca ou nenhuma possibilidade de conexão com os sujeitos envolvidos, tendo como intuito desenvolver a formação desses sujeitos, algo que, como já indiquei, precisa se basear em subjetivações e construções significativas de conhecimento.

Em relação à formação inicial, temos visto uma profusão de cursos de Educação à Distância (EAD) nas áreas pedagógicas, construídos a partir de materiais conteudistas, que geram apenas acúmulo de informações, sem tratar das questões específicas e necessárias da formação docente que envolvem o desenvolvimento de concepções e práticas baseadas no pensamento crítico e criador sobre arte e educação. Mesmo os cursos presenciais, ainda que nem todos, têm trabalhado a formação pedagógica em arte como um armário dividido em gavetas, cabendo ao estudante acessar cada uma delas e absorver o que conseguir, independente do sentido e dos significados que cada gaveta e, principalmente, o armário como um todo possam trazer para seus processos formativos.

No campo da formação continuada, talvez o cenário seja ainda pior, em que figuram propostas que vão do molde pré-fabricado (as chamadas apostilas de formação, tanto no setor público quanto privado) até a absoluta ausência de propostas. Claro que há exceções, as quais apenas confirmam a regra: a formação docente em arte se estrutura muito pouco no próprio campo de conhecimento da arte.

Minha proposta com o estudo foi construir processos formativos que recuperassem a dimensão autoral do professor e da professora, tanto quanto sua autonomia, a partir da revigoração de seus projetos pessoais e da instauração de processos criadores, tendo o bordado como campo de estudos, linguagem e dinâmica de relações. Uma imersão na arte de bordar, com o intuito de promover processos de formação docente, em que os diversos elementos inerentes à prática do bordado estejam vigorando como forma de pensar, perceber e fazer. Uma proposição que tem como estratégia fundamental o estabelecimento da arte como via de formação docente, não apenas como tema ou conceito, mas como prática e metodologia.

Em minha trajetória como professor, artista e pesquisador tenho experimentado o bordado como um campo profícuo de produção de sentidos, enxergando nele um potencial para a proposição de processos que superem aquela ordem imposta, particularmente nos últimos tempos, de massificação do trabalho docente e destruição da identidade de professores e professoras. Desta percepção nasce a questão que impulsiona a tese: como a experiência de bordar potencializa a formação docente e a prática pedagógica?

Uma proposta que pretende ir muito além de ensinar técnicas e procedimentos, mas sim instaurar sentidos e movimentos por meio do mergulho na arte de bordar,

produzindo, revigorando, atualizando percepções e práticas ligadas ao ensino-aprendizagem da arte e do envolvimento de cada um e cada uma com seus processos e suas histórias.

Os objetivos do estudo incluem investigar elementos específicos do bordado que podem contribuir com a prática formativa de professores de arte; desenvolver novas percepções e reflexões dos professores em relação a suas práticas e trajetórias; promover a revificação dos projetos pessoais de professoras e professores.

Para a construção do estudo, parti da dinâmica da espiral, percebendo-a como fundamento epistemológico dos povos originários das Américas (GAVILÁN, 2011) e articulando-a como forma de pensar aos recursos e características da linguagem do bordado, tais como, a relação complementar entre avesso e frente e a relação entre o risco no tecido e o contato deste com agulha e linha. A partir desta articulação a tese foi estruturada, compondo assim seus diversos elementos e desenhando a configuração e a sequência do trabalho.

Como ponto de partida, utilizei a minha própria trajetória no campo do bordado, de forma a resgatar sentidos, aprendizagens, encontros, vivências que orientassem o estudo, tanto quanto trouxessem elementos para a construção da proposição da formação em si. Ao retomar minha trajetória, então, circulei por três campos distintos e inter-relacionados: a arte de bordar, a arte popular e a formação docente, com os quais empreendi um novo encontro, não apenas pelo processo de rememorar, mas principalmente ao traçar percepções e reflexões *a posteriori*, a partir da proposta da práxis em espiral (GAVILÁN, 2011), em que uma experiência é retomada, refletida e ressignificada, para a construção de novas ações, referenciadas na experiência original.

Além de Víctor Gavilán, que me ajudou a desvendar o que significa pensar em espiral, mais do que isso, apresentou esta possibilidade para a pesquisa, outros autores referenciam o estudo: Ana Mae Barbosa e toda a caracterização do campo de conhecimento da arte (2009); Paulo Freire, como um dos pilares da educação brasileira e que traz elementos fundamentais para pensar a práxis docente (1996); Néstor Canclini (1983) e Mikhail Bakhtin (2002) contribuíram com conceitos e reflexões que ajudaram a pensar a arte popular em seu potencial; Catherine Walsh

(2013), trazendo as perspectivas decoloniais; Sumaya Mattar, com sua formulação teórico-metodológica acerca da formação docente em uma perspectiva autoral, autônoma e criadora (2007). Outros referenciais importantes para esta pesquisa foram meus dois professores de bordado, não apenas pelas vivências que proporcionaram, mas pelas reflexões que empreendem também no campo teórico e metodológico: Itaercio Rocha e Marcela Carvalho.

A partir, então, das percepções e reflexões acerca de minha própria trajetória no campo da arte de bordar e dos encontros que empreendi comigo mesmo, com bordadeiras, com grupos que trabalham com bordado, com autores, docentes, tanto quanto com o próprio bordar em si, desenvolvi uma proposição prático-reflexiva, a qual chamei a Roda de bordar, que foi instaurada em 2018 e contou com a participação de professoras de diferentes áreas e níveis de escolarização. A experiência provocou a imersão dessas professoras na arte de bordar e proporcionou a elas a vivência e o estudo do bordado como forma de pensar e fazer, concretizada em bordados, produzidos no contexto dos encontros e que plasmam seus propósitos como professoras de arte.

Antes de mergulharmos no percurso desta tese, gostaria de discorrer sobre algumas opções que aparecem nesta pesquisa.

A primeira diz respeito à gramática, segundo a qual o plural dos substantivos deve se dar no masculino, quando, no conjunto, haja pelo menos um representante deste gênero. Porém, no contexto desta pesquisa, entendemos que o feminino é pregnante e quase exclusivo, não apenas porque a maioria das participantes da oficina Roda de bordar eram mulheres e o bordado é uma prática majoritariamente realizada por mulheres, mas principalmente porque defendo o bordado como a expressão do princípio vital feminino, uma força que busco em todo o trabalho. Estas reflexões sobre o bordado como princípio vital feminino serão aprofundadas no próprio estudo, mas é preciso assinalar que todas as vezes que me refiro ao sujeito que realiza bordados, utilizo o plural no feminino, ou o termo genérico “bordadeira”, mesmo que haja a presença de homens no grupo e que seja um ofício também praticado por homens. Entendo que esta opção não fere as masculinidades e homenageia o feminino como um valor e uma força a serem respeitados e engrandecidos na atual sociedade, na qual o princípio vital masculino tornou-se hegemônico e dominador.

Uma outra opção feita na tese foi pelo uso do termo “professora/bordadeira” (com a barra conectando ambas as palavras). Tratam-se de duas dimensões que não se separam no contexto da pesquisa e da oficina, e, ao mesmo tempo, tornam-se dialéticas, pois foi a intersecção de uma com a outra que tornou possível o mergulho no trabalho realizado na oficina e a construção das diversas imagens, reflexões, ideias, memórias e práticas que a compõem. Foi a experiência docente que trouxe as participantes para a proposição e serviu como cabedal de significados para a realização dos bordados e das relações que se estabeleceram ao longo dos encontros. Ao mesmo tempo, foi na ação de bordar que essas relações se deram e nesta prática que esses significados foram trabalhados, criando um jogo, uma inter-relação entre ambos os termos, sem a qual o trabalho não teria chegado a lugar nenhum. Assim, ao longo de todo o trabalho, refiro-me às participantes da oficina como professoras/bordadeiras, para lembrar/atualizar/marcas ambas as dimensões vigorando em suas presenças.

Para iniciar nossa trajetória por esses percursos, apresento o risco do bordado/tese e, na sequência, como foram construídos os capítulos e a tese como um todo.

Risco do bordado - uma introdução ao pensamento em espiral no trabalho com o bordado

O momento inicial da realização de um bordado é a elaboração de seu risco, um desenho feito no pano a partir do qual serão traçados os pontos que construirão a forma bordada. Para entrarmos no bordado da tese propriamente dito, gostaria de apresentar o risco que a originou.

O percurso da tese inicia-se, então, com um bordado de minha autoria (figura 1), o qual significou um gatilho para o desenvolvimento do risco do bordado/tese: Uma espiral dourada, que surge de uma roda de corações, representando o encontro substanciado em um processo de ensino-aprendizagem que promove expansões espiraladas para cada um e para todos que dele participam.

Figura 1 – Bordado de autoria do pesquisador.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2009; bordado em miçanga e canutilho sobre cetim; 0,38x0,38m.
Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

**Encontro com o outro / Ensinar e aprender com o outro / Crescer /
Pertencimento / Satisfação**

Figura 2 - Averso do bordado de autoria do pesquisador.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2009; bordado em miçanga e canutilho sobre cetim (avesso); 0,38x0,38m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

A frase e o bordado inspirado nela foram elaborados no contexto do mestrado, no ano de 2009, quando cursava a disciplina “Professores de arte: formação e prática educativa”, ministrada pela professora Sumaya Mattar¹. Durante o curso, foi solicitado que fizéssemos um mapa do que significava aprender e ensinar para nós. Vínhamos discutindo essas questões a partir de nossas experiências formativas e havíamos formulado, individualmente, uma pequena expressão, com frases e palavras, que sintetizavam esses significados. As palavras que elaborei estão abaixo da imagem.

Na época, elaborei uma pequena reflexão, quando a docente solicitou que escrevêssemos sobre nossa busca pessoal. Texto do qual surgem os elementos que compõem a frase e, conseqüentemente, o bordado:

O único objetivo na vida é evoluir. Só estamos aqui para isso.
 Minha busca passa por um fazer melhor, para produzir coisas boas.
 Ao longo da minha caminhada, percebo que busco propiciar algo ao outro.
 Ao mesmo tempo, esse movimento tem um substrato que me faz perceber outra busca, que é a da harmonia interna e externa. Então, busco uma conexão transcendental, através de experiências que vivencio com o outro, experiências que proponho ao outro, como possibilidades de crescimento, meu e dele.
 Ao mesmo tempo, procuro um sentido interno de pertencimento. Todas as minhas experiências de formação e profissionais se deram em locais ou com pessoas com quem (ou onde) eu compartilhei um indescritível sentido de propriedade, cumplicidade e pertencimento. Os locais e situações onde isso não aconteceu revelaram-se experiências de curta duração ou, muitas vezes, com desdobramentos negativos ou improdutivos.
 Em todas essas perspectivas existe uma busca por satisfação e sucesso, que se concretizam em pequenas coisas que se configuram ao longo da trajetória. Nunca como um lugar a ser conquistado, mas com pequenos encontros cotidianos que vão me indicando, como placas, que estou seguindo a minha trilha.

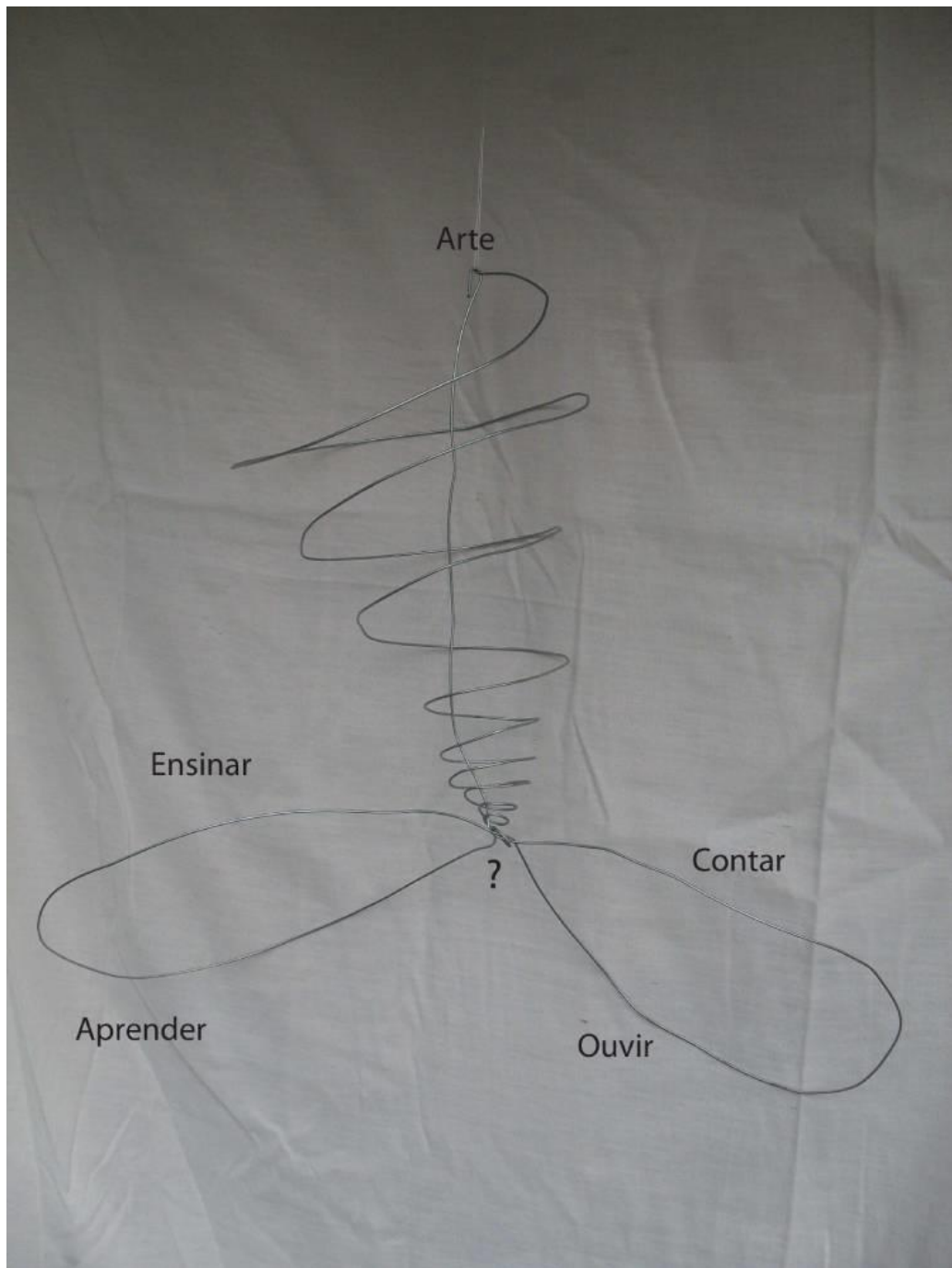
(Texto elaborado no dia 27 de março de 2009 pelo pesquisador).

A frase que inspirou o bordado, criado a partir da proposta da docente para que traduzíssemos poeticamente nossas buscas pessoais, surgiu da síntese dessas reflexões. Para a realização do trabalho, ela nos entregou um pano de cetim, deixando a critério de cada aluno a forma de realização da proposta. Utilizei a minha experiência com bordado e elaborei o trabalho apresentado no início desta seção (figura 1), que plasma a busca de meus propósitos como educador, artista e pesquisador.

¹ A disciplina continua ativa e passou por algumas modificações, inclusive no título, que passou a ser “Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores”, sendo regularmente oferecida no quadro de disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Na época em que realizei este bordado, estava elaborando as questões para a minha pesquisa de mestrado, assim, este trabalho acabou integrando o processo de elaboração da dissertação, fazendo parte de uma sequência de desenhos, esquemas e organizações espaciais, que culminaram em um diagrama-síntese da dinâmica da pesquisa (figura 3). Esse diagrama foi construído de forma tridimensional e pode ser verificado na figura abaixo (AZEVEDO, 2011).

Figura 3 – Diagrama-síntese da pesquisa de mestrado do pesquisador.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2010; fotografia com tratamento digital a partir de escultura em arame; 0,40x0,25x0,15m (dimensões da escultura). Fonte: AZEVEDO, 2011, p. 33.

No diagrama, utilizei duas formas básicas: o símbolo do infinito e a espiral. O infinito como síntese das relações entre ensinar, aprender, contar e ouvir histórias, e a espiral como expressão do movimento dinâmico dessas relações. Na dissertação, cuja questão central era “o que se aprende e o que se ensina quando se ouve e quando se conta histórias tradicionais?”, defendi que o movimento dinâmico dessas ações (ensinar, aprender, contar e ouvir), plasmado pela símbolo do infinito e impulsionado pelo movimento da espiral, vai gerar aprendizagem significativa, justamente por instaurar uma dinâmica que potencializa e provoca subjetivações dos estudantes, professores e narradores envolvidos neste processo, produzindo experiências estéticas que podem ressignificar a relação de cada um desses atores com a escola e com seus processos de ensino-aprendizagem. (AZEVEDO, 2011).

Figura 4 – Imagem ampliada do bordado realizado pelo pesquisador no mestrado.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2009; bordado em miçanga e canutilho sobre cetim; 0,38x0,38m (detalhe). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

A íntima relação entre os desdobramentos da disciplina, a construção do meu projeto de pesquisa de mestrado e o bordado me trouxeram um grande prazer, uma sensação de adequação e encontro materializada na convergência entre as atividades de pesquisa na pós-graduação e a prática artística. Não apenas por perceber a possibilidade e a potência dessas conexões, mas também por tudo que o bordado me propiciou: a materialização de memórias, percepções, afetos, desejos, projetos. Além disso, essas relações entre a experiência da disciplina, o bordado e a pesquisa me

possibilitaram a conexão com outra forma de pensar, uma forma não linear que supera a lógica racionalista e torna o pensamento mais dinâmico, integrado e autêntico.

Por tudo isso, este mesmo bordado está presente em meu doutorado, atualizando os sentidos de minha busca pessoal como educador, artista e pesquisador, plasmados nas palavras que o acompanham, marcando o ponto de partida para as reflexões sobre as contribuições da arte de bordar para a formação docente e, principalmente, revitalizando esta forma de pensar como fundamento de uma pesquisa acadêmica.

Antes de falar mais sobre a arte de bordar, a formação docente e de como cheguei às questões que impulsionam este estudo, gostaria de bordar algumas reflexões sobre a espiral trazida pelo trabalho realizado no mestrado e que, nesta tese, torna-se fundamento e forma de pensar, superando a lógica linear e criando uma dinâmica própria.

“O pensamento em espiral”²

Em Geometria, uma espiral é uma curva que gira em torno de um ponto central, afastando-se ou aproximando-se deste ponto numa proporção equivalente e progressiva. Esse afastamento pode se dar no sentido horário ou anti-horário e em direção ascendente ou descendente. As espirais são estudadas desde épocas remotas, destacando-se na Antiguidade os estudos de Arquimedes, que foi um dos primeiros a compreender e formalizar o comportamento delas, pelo menos no Ocidente. (GONÇALVES JR, 2015).

Sua simbologia pode ser encontrada em todas as culturas do mundo, é extensa e carregada de significações simbólicas. Em uma publicação que mergulha profundamente nos símbolos, significados e representações de diversas imagens e formas a partir das mais diferentes culturas do mundo, Chevalier e Gheerbrant falam sobre a espiral:

² Subtítulo inspirado em GAVILÁN, Victor. El pensamiento en espiral: el paradigma de los pueblos indígenas. Santiago: Ñuke Mapuförlaget, 2011.

[...] tem relação com o simbolismo cósmico da Lua, o simbolismo erótico da vulva, o simbolismo aquático da concha, o simbolismo da fertilidade [...], em suma, representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 397-400).

Importante notar que, de acordo com este importante dicionário de símbolos, suas significações remetem ao princípio vital feminino, que se expressa por meio de elementos como lua, vulva, concha, fertilidade. Falarei mais sobre as relações entre a espiral, o feminino e o bordado ao longo do trabalho.

Como já mencionado, a imagem e a dinâmica da espiral foram utilizadas em minha pesquisa de mestrado para entender a forma como se desenvolve o processo de ensino-aprendizagem durante a narração de estórias em sala de aula. Parti da teoria dos Sistemas Complexos para entender e propor os movimentos metodológicos do trabalho. Uma importante referência para essa abordagem foi o estudo de Edgar Morin, “O método”, desenvolvido em seis volumes, em que o autor propõe a integração entre os campos do saber e descreve minuciosamente as características dos Sistemas Complexos (MORIN, 1977).

O autor propõe a espiral como um turbilhão, “onde a forma fenomênica e o anel generativo se confundem: aquilo que é constante é, ao mesmo tempo, aquilo que está em movimento” (MORIN, 1977, p. 177). Para ele, “o fluxo é a organização do trabalho” e este fluxo é a marca principal do turbilhão, ou espiral. Esta relação entre movimento e estado estacionário é a própria síntese da relação ontológica da criação do ser, da “autopoiésis”, como o autor indica (MORIN, 1977, p. 183), um movimento que se refaz, repetidamente, a cada nova volta:

[...] através do mesmo movimento criam-se, mantêm-se e conservam-se, reciprocamente, organização, ser e existência. Com efeito, ser é permanecer constante nas suas próprias formas, na sua própria organização, na sua própria genericidade, isto é, na sua própria identidade (MORIN, 1977, p. 178).

O conceito de *autopoiésis* também foi estudado por Humberto Maturana e Francisco Varela, no livro “A árvore do conhecimento”, onde traçam e aprofundam reflexões sobre as relações entre o mundo, a experiência que cada um de nós tem com esse mundo e o conhecimento. Os autores também falam desse diálogo entre movimento e estado estacionário, chamando-o de “mistura de regularidade e mutabilidade [...] combinação de solidez e areias movediças [...] típica da experiência

humana” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 263). Nesse estudo, os autores propõem a classificação dos seres vivos como unidades autônomas. O que possibilita essa autonomia é “a sua organização *autopoiética*, é nela que eles (os seres vivos), ao mesmo tempo, realizam e especificam a si próprios”. (MATURANA; VARELA, 2001, p. 56, grifos dos autores). Essa especificação se dá por meio de uma autoprodução contínua, em nível celular, fenômeno que remonta aos primórdios da formação da vida no planeta, quando as moléculas começaram a se diversificar e,

[...] devido à diversificação e plasticidade possíveis na família das moléculas orgânicas, tornou-se por sua vez possível a formação de redes de reações moleculares, que produzem os mesmos tipos de molécula que as integram e, também, limitam o entorno espacial no qual se realizam. Essas redes e interações moleculares, que produzem a si mesmas e especificam seus próprios limites, são [...] seres vivos (MATURANA; VARELA, 2001, p. 46).

Uma das características que identificam um ser vivo é, pois, a sua capacidade de se autoproduzir. A relação entre movimento e estado estacionário, entre regularidade e mutabilidade gera um fluxo em que, como diz Morin, “criam-se, mantêm-se e conservam-se, reciprocamente, organização, ser e existência” (MORIN, 1977, p. 178), um mecanismo que produz autonomia e especificidade ao ser. E este movimento, ao mesmo tempo estacionado, apresenta-se em todas as partes, desde os movimentos celestes até os mais ínfimos fluxos atômicos, trazendo a espiral como o movimento da própria vida, assim como aparece no dicionário de símbolos, o qual indica que para muitas culturas ao longo do mundo, a espiral é o símbolo da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 397-400).

Morin relaciona o turbilhão/espiral com o anel, uma imagem-síntese daquela forma e fluxo. Para o autor, “a forma turbilhonar revela a sua natureza essencial: a rotação recorrente”, a qual ele chama “anel” (figura 5), que comporta termos “antagônicos, concorrentes e complementares”: abertura/fecho, renovação/repetição, irreversibilidade/retorno, motricidade/estacionaridade (MORIN, 1977, p. 58). Expressões dos ciclos, dos circuitos que representam os movimentos da vida.

Em suma, tudo aquilo que é existência, tudo aquilo que é organização ativa faz roda. Os sóis fazem a roda, os planetas fazem a roda, os ciclones fazem a roda, os remoinhos fazem a roda, a vida, nos seus ciclos múltiplos e encadeados, faz a roda: anéis homeostáticos, ciclos de reprodução, ciclos ecológicos do dia, da noite, das estações, do oxigênio, do carbono... O homem julga ter inventado a roda, e afinal nasceu de todas estas rodas. (MORIN, 1977, p. 212, grifos do autor).

Figura 5 - Redemoinho formando o turbilhão e o anel.



Sem título; sem data; Fotografia; dimensões não definidas. Fonte: SHUTTERSTOCK³. Foto – Somkidhajitvanit.

No presente estudo, a *roda* é o próprio centro da pesquisa, o lugar e o momento em que busco a construção do conhecimento, a proposição de experiências, a elaboração do trabalho em si. A roda, nesta pesquisa, acontece em duas dimensões iniciais: na dinâmica que cada bordadeira estabelece consigo mesma no ato de bordar, na atenção distendida gerada no fluxo de ir e vir; e, ao mesmo tempo, concretamente, ao fazermos um círculo para bordarmos e mantermos, na dinâmica deste círculo, um fluxo parecido, que acontece em conversas no grande grupo, pequenas conversas paralelas e o silêncio compartilhado. Falarei mais sobre essas rodas e veremos que essas duas dimensões são apenas as iniciais.

Ao trazer a espiral para esta pesquisa, entrei em contato com o livro “El pensamiento en espiral: el paradigma de los pueblos indígenas”, escrito por Victor Gavilán (2011), professor chileno de origem mapuche⁴, tendo como referência sua

³ Imagem do redemoinho, disponível em <https://www.vix.com/pt/ciencia/549316/5-fenomenos-naturais-que-ocorrem-no-meio-do-oceano-explicados-pela-ciencia>. Acessado em janeiro de 2020.

⁴ Etnia indígena presente, principalmente, na Argentina e na região sul do Chile. A designação “mapuche” é autodenominativa, uma vez que os colonizadores se referiram a esses povos como “araucanos”, devido à uma das primeiras publicações da colônia chilena, intitulada “La Araucana” e que tratava do povo que vivia na cidade de Arauco, majoritariamente mapuche. A resistência do povo

herança indígena. Este livro ampliou o sentido da espiral como forma de pensar a dinâmica do trabalho e possibilitou que ela entrasse na estrutura da tese não apenas como forma-síntese, mas também como dinâmica de organização e estrutura de pensamento. Aquela experiência integrada vivida no contexto do mestrado se materializa na forma e na dinâmica da espiral, aqui sustentada em um fundamento epistemológico dos povos originários, complementando e ampliando os referenciais trazidos por Edgar Morin.

No estudo de Gavilán, a espiral aparece como uma maneira de pensar, em que

[...] a matéria e toda nossa realidade deixam de ser substâncias fixas, ou conjunto de partículas estáticas, para transformarem-se em processos em movimento permanente, em sucessões que se realizam no tempo e no espaço como uma rede interconectada, em plena interação e cheia de energia, e da qual nós os seres humanos somos parte. (GAVILÁN, 2011, p. 3-4, tradução nossa).

Uma abordagem bastante próxima à de Morin, mas que amplia de maneira impressionante o olhar ao inserir toda a realidade neste ciclo, considerando tudo como “permanente movimento” e integrado. Segundo ele, esta é a perspectiva das primeiras nações de todo o continente americano, a qual ele chama de “pensamento em espiral”, e sua reflexão se faz no sentido de propor uma outra epistemologia, diferente do paradigma ocidental, que é baseado em princípios científicos, racionalistas e positivistas. Formas de pensar estas que se encontram em crise como busca de explicação do mundo e soluções para as questões da vida (SANTOS, 2002). Ainda, segundo Gavilán, é possível encontrar e desenvolver uma complementaridade entre esses referenciais, nunca uma oposição.

A lógica racionalista opera uma profunda separação entre sujeito e objeto, analisando e compartimentando o conhecimento, dividindo-o em gavetas que nunca chegam a dar conta da realidade como um todo. O autor remonta a Platão e Aristóteles, na Grécia antiga, passando por Descartes, na França do século XVII e chegando aos dias atuais, para retomar as origens desses referenciais como fundamento epistemológico, particularmente no campo acadêmico (GAVILÁN, 2011, p. 2-3).

mapuche é responsável pela disseminação do nome e revisão histórica da designação, ainda que ainda se utilize “araucanos” para se referir a eles (MOYA, 2006, p. 1)

Morin também faz esse resgate e formula suas reflexões no sentido de buscar uma superação do paradigma racionalista, a partir da integração entre as diversas áreas de conhecimento e da construção de modelos de pensamento integrados e integradores (MORIN, 1977, p. 19).

A expressão do conhecimento elementar dos povos originários das Américas é o sentido da contribuição de Gavilán para esta pesquisa, conhecimento construído numa tradição que é a própria materialização da forma de pensar em espiral, quer dizer, para além de uma formulação puramente teórica, o pensamento em espiral, como diz o autor chileno, é *per si* o paradigma dos povos indígenas que se expressa cotidianamente na forma com que lidam com a realidade.

Segundo o autor, este pensamento se materializa a partir de princípios que se especificam segundo as tradições características de cada povo e etnia do continente americano, de norte a sul. A partir da tradição mapuche, elenca quatro princípios: a paridade; a oposição complementar; o cosmológico; a vida comunitária. Estes princípios se manifestam também, por exemplo, na tradição dos povos andinos⁵, ou dos Kaingang⁶, no sul do Brasil, mas ganham outros coloridos a partir das características específicas desses povos, sempre tendo a espiral como fundamento.

O princípio da paridade para o autor é o mais importante de todos, pois traz imbuído o conceito de vincularidade, “entendido como a vinculação obrigatória com o cosmo, o mundo e a natureza” (GAVILÁN, 2011, p. 21, tradução nossa). O autor chama atenção para a paridade entre masculino e feminino, que não traz a conotação sexual e de gênero que há no pensamento ocidental, pois o mapuche entende o ser das coisas como analogamente feminino e masculino ao mesmo tempo, expressando uma complementaridade no que aparentemente seria contrário. Na natureza, no mundo, no cosmo, tudo está acasalado, o que significa dizer que cada coisa tem seu par, seu outro lado.

⁵ Os povos andinos se constituem de diferentes etnias que ocupam toda a região da Cordilheira dos Andes e entorno, desde antes da chegada dos colonizadores espanhóis, tendo sofrido um profundo e intenso processo de destruição imposto pela colonização, mas que resiste ainda hoje na expressão e resistência de povos como os Quechua, no Peru e os Aimara, na Bolívia, dentre outros.

⁶ Os Kaingang “pertencem à família Jê do tronco Macro Jê, e, juntamente com os Xokleng, compõem o grupo de sociedades indígenas Jê meridionais. Atualmente, as aldeias Kaingang estão localizadas nos quatro estados do Sul do Brasil (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) em áreas de florestas com pinheiros e de campos de planalto do Sul do Brasil”. (SILVA, 2002, p. 1).

Um princípio que também aparece, por exemplo, na tradição andina, para quem a paridade masculino-feminino é o modo de fazer-se humano, trazendo uma proporcionalidade para o ser das coisas e ajudando a organizar o mundo. Enquanto que, para os Kaingang, o cosmo se organiza em *kamé* e *kainru*, duas metades da mesma natureza, opostos que se complementam e organizam o mundo. *Kamé* é associado à lua, ao aspecto feminino, traz o caráter mais ligeiro em movimentos e menos persistente e a pintura corporal é redonda e “fechada”. *Kainru* é associado ao sol, ao aspecto masculino, traz o caráter mais vagaroso em movimentos e mais persistente e a pintura corporal é em listras e “aberta”. Não apenas toda a sociedade kaingang se organiza a partir desses princípios, mas todo o cosmo, a vida em sua complexidade e extensão se expressa a partir de um desses dois princípios. De tal maneira, que existem os que nascem Kamé e os que nascem Kainru, animais que representam um ou outro princípio, tanto quanto plantas, elementos da natureza, formas, cores, tudo no mundo está associado a esta paridade, a qual serve de referência para organização social, cultural, política e econômica, de modo que a manutenção da vida se dá pelo equilíbrio e relação entre as duas partes (SILVA, 2002).

Para entender a paridade, é que aparece o segundo princípio: a oposição complementar. Segundo este princípio, é possível superar o ponto de vista único e linear e buscar sempre a complementaridade dos opostos: dia e noite, plantio e colheita, montanha e vale, espaço macro e micro, indivíduo e coletivo, vida e morte. Este princípio, aplicado à construção de conhecimento, torna-se revolucionário, pois busca abarcar todas as formas de conhecer, todos os campos do saber para se captar “todas as perspectivas complementares e diferentes para enriquecer o exame de realidades simples e complexas” (GAVILÁN, 2011, p. 23, tradução nossa). A vida, o mundo, não são isto ou aquilo, mas frutos da complementaridade de suas partes. Desta complementaridade surge a paridade, a proporcionalidade que impulsiona o princípio anterior. É a própria expressão do anel, como indicado por Morin, que comporta termos “antagônicos, concorrentes e complementares”. (MORIN, 1977, p.58).

O princípio cosmológico do pensamento em espiral propõe que tudo está integrado, interconectado. As dimensões espacial, temporal, cultural e histórica se organizam a partir dessa integração, e essa organização se espelha na observação

do cosmo e nas relações entre seus elementos. A noção de cosmo intrínseca à epistemologia indígena não trata apenas do espaço sideral, mas de todas as formas de organização da natureza. Nesse sentido, cosmo e mundo são noções que se aproximam intimamente, de tal forma que a observação atenta do mundo e das estrelas torna-se uma referência para a construção social, política e até econômica, não apenas pela indicação do tempo de semeadura e colheita, por exemplo, mas também como indicação de padrões. Para os Lakota⁷, povo originário do território onde hoje estão os Estados Unidos da América, o álamo⁸ é uma árvore sagrada e foi quem ensinou ao povo a fazer suas casas, pois suas folhas tem o padrão exato das cabanas dos Lakota e os anciãos aprenderam esses padrões observando as crianças brincarem com elas para fazer casinhas de brinquedo (GAVILÁN, 2011, p. 38-39). O princípio cosmológico expressa-se aqui tanto no emprego da folha do álamo como padrão para a construção das casas, quanto na relação entre os anciãos e as crianças, que possibilitou a observação atenta de suas ações.

Deste princípio também surge o círculo como forma sagrada primordial nas culturas indígenas de norte a sul do continente americano. O líder Alce Negro, dos mesmos Lakota que reverenciam o álamo, comenta:

[...] Tudo o que o poder do mundo faz é feito em círculo. O céu é redondo, e tenho ouvido que a terra é redonda como uma bola e assim mesmo são as estrelas. O vento, em seu poder máximo, dá voltas. Os pássaros fazem seus ninhos em círculos, porque sua religião é igual à nossa. O sol sai e se põe de novo em um círculo. A lua faz o mesmo, e ambos são redondos. Ainda as estações formam um grande círculo em suas mudanças, e voltam de novo aonde estavam. A vida de um homem é um círculo da infância à vida adulta, e desta maneira ocorre em tudo o que a força move. [...]. (GAVILÁN, 2011, p. 29, tradução nossa).

O pensamento do chefe Alce Negro é muito parecido com o de Edgar Morin, porém o líder Lakota desenvolveu todo o seu conhecimento na experiência da realidade e nos aprendizados formulados por seus ancestrais e herdados por sua geração, além do que, viveu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX,

⁷ Povo também conhecido como “teton”, compreende vários grupos “politicamente estruturados que vivem em sua maior parte nos estados de Dakota do Sul, Dakota do Norte e Nebraska, nos EUA. Integram um conjunto étnico maior, o Dakota, que possui mais seis divisões, sendo importante diferenciar os Lakota, uma etnia específica, dos Dakota, um conjunto étnico (BUONO, 2017, p. 7)

⁸ O álamo, também conhecido como choupo, é uma árvore das florestas frias do hemisfério Norte. Faz parte do gênero *Populus*, que pertence à mesma família dos salgueiros. (disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/%C3%A1lamo/480685>, acessado em junho de 2020).

tendo contado sua história, da qual faz parte a reflexão transcrita acima, em 1930, para o escritor estadunidense John Neihardt (*apud* GAVILÁN, 2011, p. 37).

Da reflexão do chefe Alce Negro, podemos perceber que o círculo ordena e explica a filosofia indígena, fundamenta sua epistemologia e é fruto da observação atenta do cosmo. Desde tempos imemoriais, os humanos pensam na roda como um princípio organizador. A tomada de conhecimento deste fato revigora e amplia à máxima potência o sentido atribuído à roda por Morin, como quando afirma que o ser humano é fruto dela (MORIN, 1977, p. 212).

Figura 6 - A circularidade do cosmo.



Foto da galáxia Rubin⁹, tirada pelo satélite Hubble. Fonte: NASA / Divulgação.

O princípio cosmológico do pensamento em espiral, desta forma, propõe o cosmo como modelo de organização do mundo, a partir de uma leitura atenta e meticulosa, feita a cada nova geração e desde a ancestralidade.

O princípio comunitário, o quarto proposto por Gavilán a partir da tradição mapuche, é a base da formação social, econômica e cultural dos povos originários.

⁹ De acordo com astrônomos da NASA, a galáxia vista na imagem está situada a 232 milhões de anos-luz da Terra e tem 2,5 vezes o tamanho da Via Láctea e 10 vezes mais estrelas que nossa galáxia. O conjunto foi batizado em homenagem à astrônoma Vera Rubin, por Benna Holwerda, especialista que investiga a galáxia graças ao satélite Hubble, que em 2020 completou 30 anos de lançamento. Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Espaco/noticia/2020/01/nasa-divulga-foto-inedita-de-galaxia-gigante-para-comemorar-30-anos-do-hubble.html>, acessado em maio de 2020.

“O conhecimento ancestral, a espiritualidade, as práticas, a cosmologia e os valores culturais” (GAVILÁN, 2011, p. 24, tradução nossa) são elementos da vida comunitária, remetem-se a ela e partem dela para serem pensados. Por meio de rituais, jogos, encontros, assembleias e trabalhos comunitários, o coletivo é um princípio que sustenta o modelo mental indígena. Tudo parte dele e para ele é feito. “Os mapuche, os povos andinos, as nações maias, os povos originários do norte davam (e ainda dão) solução a seus problemas e satisfação a suas necessidades através do princípio comunitário” (GAVILÁN, 2011, p. 24, tradução nossa).

A partir desses quatro princípios: paridade, complementaridade, cosmológico e comunitário, depreende-se um pensamento holístico que percebe a vida como um todo integrado e integrador. Podemos dizer que o pensamento dos povos originários parte de uma compreensão universal, global, inteira e relacionada, em que cada evento “está estreitamente relacionado com outros acontecimentos, que produzem novas relações e eventos em um processo que sempre compromete ao todo, como uma espiral” (GAVILÁN, 2011, p. 27, tradução nossa).

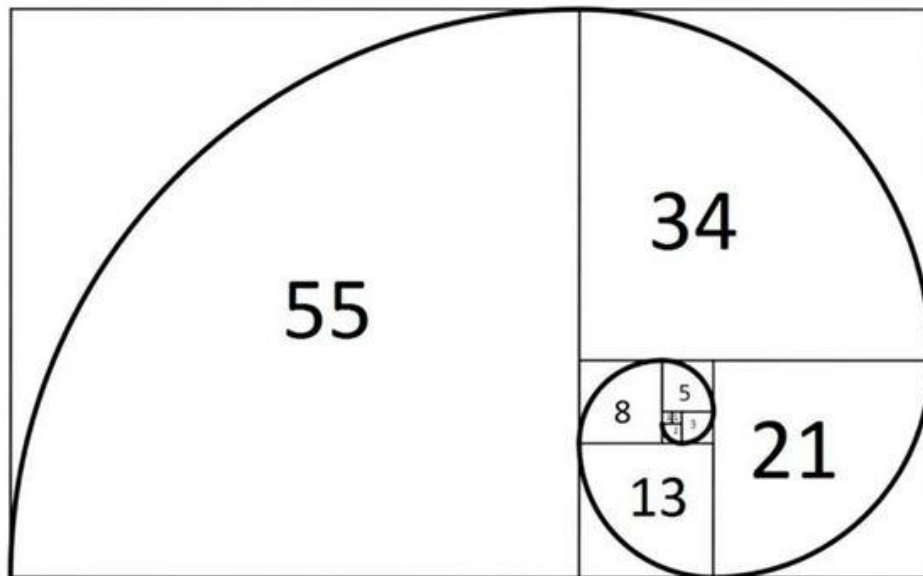
Para ampliar as reflexões empreendidas sobre a espiral como estratégia metodológica de pesquisa, um terceiro trabalho pode nos auxiliar: o livro “O poder dos limites”, do arquiteto húngaro-estadunidense György Doczi (1990). Escrito no início da década de 80 do século XX, este trabalho propõe o estudo das proporções áureas e as diversas relações que surgem de sua construção, incluindo aí a chamada “espiral de Fibonacci” (figura 7), construída a partir do retângulo áureo, que, por sua vez, é construído a partir da série Fibonacci¹⁰. (GONÇALVES JR, 2015, p. 53).

A construção da espiral segundo as proporções áureas foi estudada pelo arquiteto de modo a perceber suas relações tanto com a natureza, quanto com a arte e a arquitetura de diversos tempos, lugares e tradições diferentes. Sua dinâmica está presente nas plantas, nos animais, assim como na cestaria, nos vasos, na pintura corporal, na construção de templos de sociedades diversas, que vão desde o Egito

¹⁰ Apesar de receber seu nome, a série não foi criada por Fibonacci, mas sim divulgada por ele à Europa. Leonardo Fibonacci viveu um tempo significativo na Argélia, juntamente com sua família, experiência que lhe permitiu acesso a todo o conhecimento matemático indo-árabe, incluindo os números arábicos. No ano de 1202, Fibonacci publica o livro *Liber Abaci*, onde apresenta os números arábicos e a famosa sequência que passa a receber seu nome, uma publicação que revoluciona todo o conhecimento matemático do Ocidente. (SANTOS, 2009).

Antigo, passando pelos Maoris da Oceania, até os Gregos Clássicos ou os Makah e Nootka da costa do Pacífico nos Estados Unidos (DOCZI, 1990).

Figura 7 – Espiral de Fibonacci, construída a partir do retângulo áureo e da série Fibonacci.



Fonte: Pinterest / Bleu&Blanc¹¹.

As proporções áureas partem da seção áurea, uma “singular relação recíproca entre as duas partes desiguais de um todo, na qual *a parte menor está para a maior assim como a parte maior está para o todo*” (DOCZI, 1990, p. 2, grifos do autor).

Ao observar essa relação, por exemplo, na forma das margaridas, o autor chama atenção para os padrões que se formam a partir de espirais que se movem em direções opostas, indicando como esses padrões são frequentes na natureza, comentando a importância de se perceber esses padrões como expressões da união de opostos complementares (DOCZI, 1990, p. 1).

A margarida se forma a partir de medidas maiores e menores, de raios retos e círculos em rotação, sua forma é a materialização gerada pela oposição complementar (figura 9). O autor propõe um olhar cuidadoso sobre o poder gerador dos opostos complementares, cunhando uma palavra que expressa esse poder: “dinergia [...] geração de energia pelo poder dos opostos” (Doczi, 1990, p. 3). Na

¹¹ Imagem da espiral de Fibonacci, disponível em <https://br.pinterest.com/pin/702702348095630288/>, acessado em janeiro de 2018.

margarida, essa “dinergia” é criadora de crescimento orgânico. O autor sugere que essa energia se expressa de diversas formas.

Figura 8 - Margarida.



Imagem em *close* da flor. Fotografia; 0,10x0,15m; ano 2012. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 9 - Esquema geométrico da estrutura da margarida.

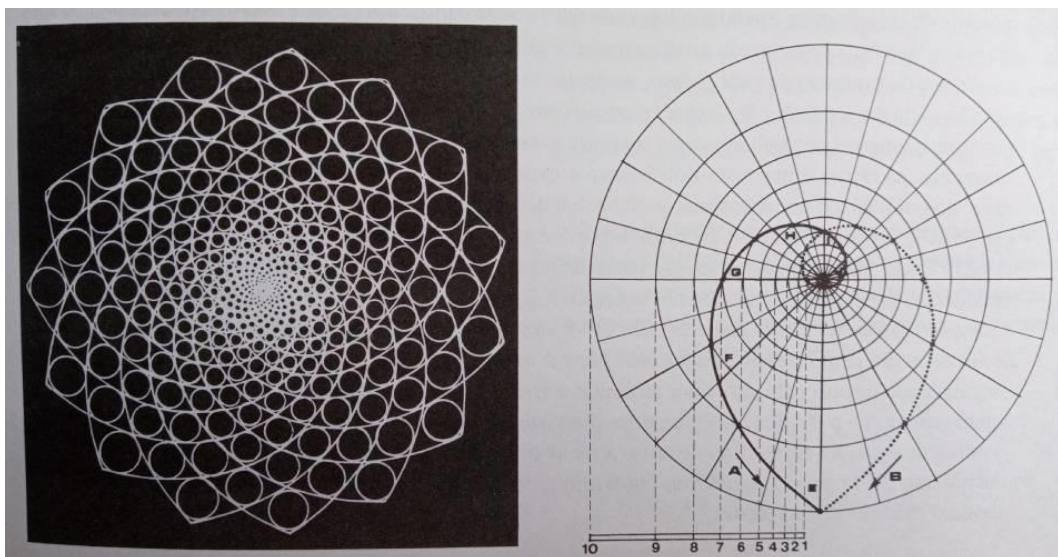


Imagem digitalizada da obra original. Tamanho: 0,155x0,75m. Fonte: Doczi, 1990, p. 1.

Vimos que a oposição complementar é um dos princípios do pensamento em espiral dos mapuche e como este princípio é organizador da própria forma de ser humano ao partir da paridade, outro princípio fundamental que organiza o mundo e trabalha com a complementaridade das coisas, dos seres, de tudo o que há, superando a dualidade. O conceito de dinergia, cunhado por Doczi, ressignifica, nesta tese, o princípio da oposição complementar ao propor que em tal princípio há produção de energia. O potencial revolucionário de se captar “todas as perspectivas complementares e diferentes para enriquecer o exame de realidades simples e complexas” (GAVILÁN, 2011, p. 23, tradução nossa), produz energia, pode gerar crescimento e movimento.

Além de produzir energia, a complementaridade dos opostos e a paridade nos permitem conhecer as conexões entre as várias partes, buscando sempre a união, a junção dos aspectos, nunca o isolamento. Esta ideia de junção está expressa na palavra “harmonia” (do grego *harmos* = juntar), e foi estudado por Doczi como um desdobramento da seção áurea. Na música, é possível perceber as proporções áureas que aparecem nos diferentes harmônicos da pauta musical: uníssono, oitava, quinta, quarta (DOCZI, 1990, p. 8). Para o autor, a harmonia é uma relação dinérgica, em que elementos diferentes, às vezes contrastantes, juntam-se para formar o acorde, um som distinto do original, mas que guarda aproximações a ele. Deste ponto de vista, pensar a partir da espiral é pensar harmonicamente, no sentido de levar em consideração a organização de partes distintas em proporções complementares.

Morin reflete sobre a relação entre a parte e o todo, indicando que o todo não é apenas a junção das partes, pois estas, quando se juntam, formam relações particulares que não apareceriam de outra forma, as chamadas “características emergentes do todo” (MORIN, 1977, p. 104), que existem em cada parte e geram algo que não existia isolado em cada uma delas, mas que se expressa no todo. Os harmônicos na música são um ótimo exemplo: ao soar determinadas notas em conjunto, surge uma outra que não é apenas a mistura das anteriores, mas uma outra com características próprias, ainda que similar àquelas que a formaram.

Segundo Gavilán, para os povos indígenas o sentido da existência é a busca permanente da harmonia, do equilíbrio e da complementaridade dos aparentes contrários (GAVILÁN, 2001, p. 122), fazendo pensar que esta relação das partes com o todo e o pensamento em espiral são a própria razão de existir dos povos originários

das Américas. Um pensamento que revigora, para mim, o sentido que indiquei naquela pequena reflexão que escrevi em 2009, no mestrado, quando percebi que a busca por um fazer melhor me levava à busca da harmonia interna e externa.

O desenrolar do trabalho na dinâmica da espiral pressupõe voltas que vão progredindo no espaço, na medida em que, a cada nova volta, pode-se perceber o percurso sob nova perspectiva. Para pensar em espiral, como propõe Gavilán, é preciso dar voltas, trazer o princípio redondo para o pensamento, superando a lógica linear, racionalista e positivista que pensa em uma reta infinita. Ir à frente e voltar, revendo e aprofundando. Esta é a maneira como o autor chileno, inclusive, traz a espiral como metodologia de trabalho, ter “espirais na mente”, como ele propõe (GAVILÁN, 2011, p. 55, tradução nossa).

Para os mapuche, a experiência é a origem primordial de todo o conhecimento, o que não quer dizer que não haja processos abstratos de pensamento, mas sim que toda a produção filosófica e epistemológica parte de “percepções do mundo interno e externo”, fundadas nas capacidades “cognitivas, afetivas e intuitivas” do sujeito. Dessas percepções, elabora-se uma reflexão que pode gerar a construção de conceitos diretamente ligados à experiência. Esse conhecimento volta-se à ação novamente, de forma a ser confrontado com o mundo, tornando-se válido no sentido de possibilitar novas práticas e entendimentos sobre a vida, gerando o que o autor chama de “práxis em espiral”, uma forma de pensar que conecta todo o saber à realidade vivida. A sequência desse processo não pode ser linear. A espiral começa com a percepção e avança até a “experiência-reflexão”, depois, para a “sistematização-prática-práxis” (GAVILÁN, 2011, p. 56, tradução nossa).

Gavilán atualiza o conceito de práxis a partir de três autores: David Kolb, que vê a práxis como “paisagens recorrentes através de um processo cíclico de aprendizagem experimental”; Lukács, que a pensa como a “interação teoria-prática na organização política”; e Paulo Freire, que referencia o conceito de práxis à meta da educação, no sentido de ser o final do processo, aquilo ao que se almeja. (*apud* GAVILÁN, 2011, p. 56, tradução nossa). Este conceito é fundamental para se pensar o bordado como processo de formação de professores de arte e a citação a Paulo Freire, realizada pelo autor chileno, conecta-se de forma direta com nossos referenciais para pensar educação, processos de ensino-aprendizagem e, claro, práxis educativa. Refletiremos mais sobre a práxis, aprofundando esses referenciais

e apresentando outros, especialmente no item “Formação docente”, que será desenvolvido mais à frente.

Desde sua gênese, este trabalho foi pensado como uma experiência prática, como um estudo que pudesse se dar no e pelo encontro, entendendo que todas as reflexões deveriam surgir daí, desta roda que se faz para bordar. Esta roda que é fundamento do pensamento dos povos originários e se manifesta em todas as formas da vida e do cosmo, que representa o oposto complementar entre movimento e estado estacionário.

O pensamento em espiral me provocou a elaborar uma percepção sobre as diversas experiências que empreendi com o bordado, com a formação docente, com a arte popular, para então refletir sobre cada uma, relacionando-as e sistematizando o processo, o que se deu com a realização de uma oficina, a Roda de bordar. Um processo que se assemelhou muito ao próprio ato de bordar, que surge de um risco, um desenho inicial, o qual é materializado ponto a ponto, em um movimento repetitivo que, a todo tempo, volta-se para o avesso para finalizar e dar início a novas linhas de trabalho, provocando um olhar sobre o que já foi e o que ainda precisa ser feito. Um bordado/tese realizado a partir do princípio circular, do ir e vir e da oposição complementar entre avesso e frente.

Ao realizar os pontos no tecido, o bordado vai gerando um avesso, um outro lado da ação de bordar. Algumas vezes, o que aparece no avesso é o inverso do que está sendo feito na frente; em outras, o tipo de textura que vai se fazendo é bem diferente da frente, de acordo com o ponto trabalhado. As bordadeiras tradicionais têm uma grande preocupação com isso, com o que se convencionou chamar de avesso perfeito, onde a ação também direciona atenção para o que vai ficando do outro lado, de maneira que fique o mais parecido possível com a frente. Inclusive, durante muito tempo, e até hoje, a aproximação entre avesso e frente foi um critério de apreciação e julgamento do bordado; quanto mais próximo um do outro, melhor o bordado era.

Na perspectiva em que atuo, o avesso é marca do processo, guarda os caminhos, as decisões, as soluções criadas pela bordadeira ao longo do trabalho, pois dali é possível acompanhar a trajetória feita pela agulha na construção dos pontos. Esta é uma perspectiva desenvolvida a partir dos diversos encontros que realizei ao longo de minha experiência com a arte de bordar e com algumas bordadeiras. Dessa

perspectiva, a do avesso como marca do processo, surge a sequência dos capítulos da tese e sua organização.

A dinâmica da ida e vinda proposta no pensamento em espiral é inerente ao bordar, em que realizamos uma ação repetidas vezes, pequenas idas e vindas no próprio fazer, em um retorno recorrente. Neste movimento, às vezes, é possível realizar o que se chama “rebordar”, ou seja, retornar ao ponto inicial de um bordado já feito para criar novas texturas, voltar pelo ponto que já foi realizado e adicionar detalhes, tornando a imagem cada vez mais trabalhada, o que aprofunda ainda mais o ir e vir característico do bordado. E do pensamento em espiral.

Figura 10 – Primeira espiral bordada, representando a história do pesquisador.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Esta tese é o resultado de várias espirais em fluxo de convergência, na construção de uma práxis em espiral, baseada na arte de bordar. O primeiro capítulo conta a minha história, plasmada em forma de bordado. Uma espiral simples que se inicia no centro do tecido e se expande para a borda (figura 10).

O segundo capítulo surge a partir desta primeira espiral, quando olhamos para seu avesso, de maneira que possamos acompanhar a trajetória realizada pela agulha e a linha, pensando nela como a materialização da minha trajetória, sendo possível assim aprofundar os sentidos desse percurso e ressignificar percepções sobre essas experiências. Neste avesso, refletiremos sobre a arte de bordar, a arte popular e a formação docente, sendo cada um desses assuntos uma nova linha bordada adicionada ao avesso da espiral que conta minha história (figura 11). Também recebe um rebordado o encontro que promovi com bordadeiras, para aprofundar e ampliar aquelas primeiras experiências empreendidas.

Figura 11 - Avesso da primeira espiral bordada.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

O terceiro capítulo da tese se constitui do encontro dessas linhas que formam o rebordado no avesso, as quais se juntam, saem do avesso e convergem para a frente do pano, para formar uma nova espiral, representando a Roda de bordar (figura 12), uma proposição prático-reflexiva que materializa e impulsiona toda a pesquisa, uma experiência que foi fruto das reflexões já realizadas sobre a minha história.

Figura 12 - Detalhe das espirais bordadas.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (detalhe). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Dessa espiral que representa a Roda de bordar, fluem novas espirais representando a participação e o trabalho de cada uma das professoras que integrou

a oficina e seguiu seu próprio fluxo, construindo cada uma a sua própria espiral, ainda que tenham partido da espiral maior plasmada pela oficina (figura 13).

Figura 13 – Bordado/sumário completo.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

O bordado que plasma cada uma das partes da tese é muito mais do que uma ilustração, pois sua realização contribuiu para a elaboração da própria tese em si, cartografando minha trajetória de pesquisa e significando uma práxis sobre formação docente materializada na arte de bordar. Este bordado pode ser considerado um sumário, por materializar, em formas visuais, a estrutura da tese como um todo, um bordado/sumário. Seu avesso mostra as pontas soltas deixadas pela espiral de cada

professora/bordadeira, indicando as considerações finais do trabalho e a abertura para novas trajetórias possíveis (figura 14).

Figura 14 – Averso do bordado/sumário.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Toda a construção desta cartografia antecedeu a elaboração escrita da pesquisa e se deu em um momento posterior à realização da proposição da Roda de bordar. Representou um momento de profunda reflexão sobre os significados da tese, um mergulho nos meandros na arte de bordar, tanto quanto uma experimentação do pensamento em espiral. A pergunta essencial que mobilizou a construção deste bordado/sumário e, conseqüentemente, da própria organização da tese foi: o que significa pensar em espiral? Como fazer isso por meio do bordado? Ao cotejar ambos

os princípios, bordado e espiral, em que vigoram a dinâmica do movimento cíclico e a oposição complementar entre avesso e frente cheguei à ideia de bordar as espirais, estabelecendo conexões com o avesso como fluxo e expressão desse movimento cíclico. Primeiro, bordei a espiral que narra minha história e, após um período de observação e reflexão, um silêncio criador que é mais do que um esperar, mas um tempo que se alonga na criação, observei este avesso e comecei a pensar em como ele materializa o percurso, possibilitando um olhar sobre isso. Decidi rebordar este avesso, como forma de marcar essa percepção, quer dizer, para além de simplesmente olhar para o percurso e refletir sobre ele, realizei uma interferência, marcando-o como parte do processo.

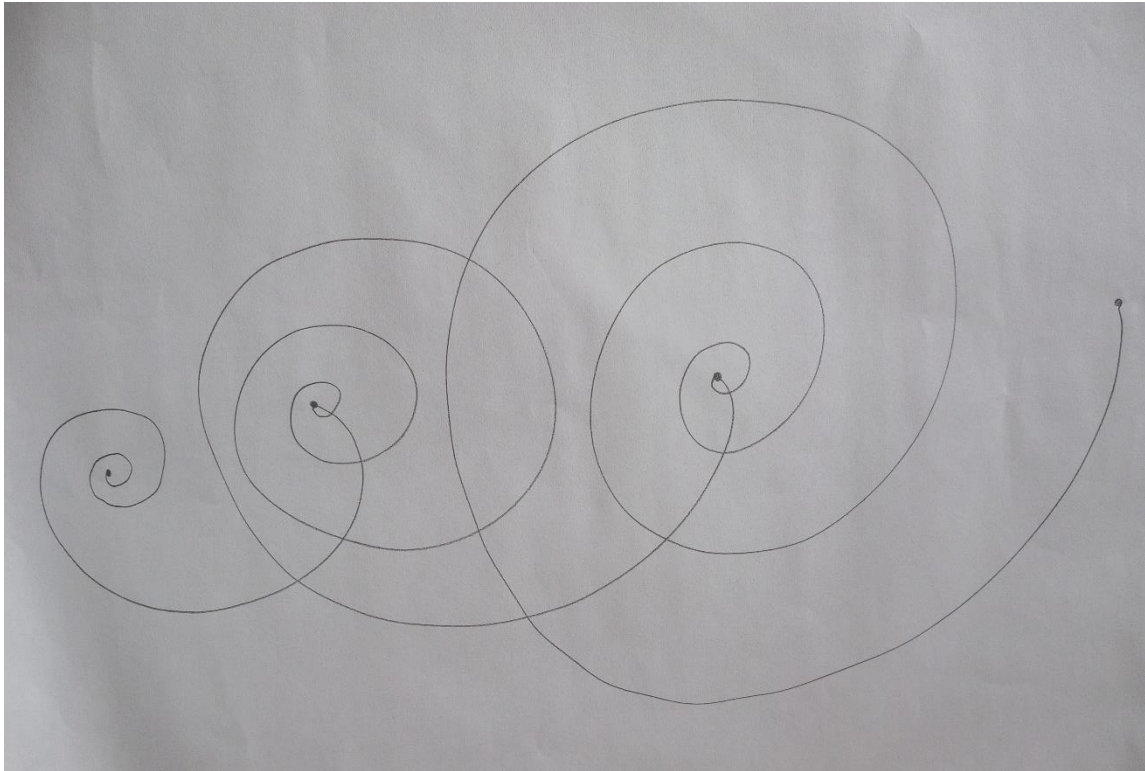
Ao realizar esta ação, fui me dando conta do quanto cada um dos elementos que compuseram minha trajetória compõe também a proposição da Roda de bordar e substanciam a própria tese, na medida em que foram esses elementos que mobilizaram o estudo e trouxeram referências e vivências para sua realização. Veio daí, então, a decisão de usar as linhas do rebordado para uma nova espiral, de maneira a, mais uma vez, articular bordado e espiral na organização da tese.

Neste momento, fui obrigado a fazer uma pequena pausa, pois fiquei sem saber para onde iria. O avesso desta nova espiral bordada com as linhas que fluem do avesso poderia representar os bordados das professoras/bordadeiras? Pensei que não. O bordado/sumário permaneceu algum tempo parado, como que se organizando por si só, enquanto eu elaborava a tese em si. Todos esses materiais permaneceram expostos em um grande tecido, aberto, pendurado na parede, onde ficavam o bordado, diversas anotações e desenhos que fui fazendo ao longo da pesquisa. Depois de alguns meses, com a primeira parte da tese já praticamente escrita, a parte em que narro minhas experiências com a arte de bordar e seu avesso onde reflito sobre essas trajetórias, percebi um desenho que havia feito muito tempo antes, em que aparecem várias espirais, uma saindo da outra, indicando um movimento cíclico perene de produção, inerente à espiral (figura 15).

Este desenho me fez pensar que cada um dos bordados das professoras que participaram da Roda de bordar era, em si, uma espiral, a qual brota da espiral maior que representa a proposição. Desta percepção surgiu a solução da segunda parte do bordado/sumário, em que várias espirais fluem da espiral maior, cada uma bordada com as cores predominantes do bordado da professora. A partir daí, empreendi um

mergulho em cada um dos bordados produzidos no âmbito da proposição da Roda de bordar, afluindo significados e criando relações entre as imagens produzidas nesses trabalhos e os conceitos e percepções desenvolvidos ao longo da tese.

Figura 15 - Esboço do movimento cíclico das espirais.



Vinícius de Azevedo; sem título; desenho em grafite sobre papel sulfite; ano 2019; tamanho A3 (0,29x0,42 m). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

No avesso dessas pequenas espirais, as pontas estão soltas, sem acabamento, como uma indicação de que cada uma dessas espirais continua vigorando, bordando-se a si própria em suas trajetórias docentes.

Entremos neste bordado/tese, acompanhando a primeira espiral bordada, em que narro meus primeiros contatos com a arte de bordar e suas reverberações.

1. Uma espiral/bordado

Figura 16 - Bordado/sumário – primeira volta da espiral.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

Figura 17 - Averso do bordado/sumário – primeira volta da espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

1.1. Minha história com o bordado

Minha primeira relação com o bordado surgiu no contato com as obras do artista José Leonilson. A forma como ele cindia o tecido, utilizando-se de tensões, texturas e materiais que faziam com que o tecido assumisse uma forma escultórica, potencializando o significado dos trabalhos, tudo isso me chamou muito atenção quando entrei em contato. Uma obra de que me lembro e que traz essas características é “Ninguém!”, de 1992 (figura 18).

Figura 18 – Trabalho de José Leonilson.



José Leonilson; “Ninguém”; ano 1992; bordado livre sobre travesseiro; 0,24x0,475m. Fonte: Bordadologia¹².

O tecido que o artista usou para realizar o trabalho foi um tecido já bordado, muito utilizado na produção de fronhas e lençóis antigamente, ampliando e aprofundando a experiência e a significação do seu trabalho. Não foi qualquer pano que recebeu a palavra “ninguém”, mas um tecido coberto de bordados, preparado como se fosse um travesseiro. Seu trabalho me mobilizava pelo tipo de tecido, pela

¹² Imagem da obra “Ninguém” de José Leonilson disponível em <https://bordadologia.wordpress.com/2014/10/06/artista-do-bordado-leonilson/>, acessado em janeiro de 2018.

palavra bordada, pela delicadeza e, ao mesmo tempo, força, potencializados justamente pela relação entre a materialidade inusitada de caráter íntimo (um pano que guardamos em nossas gavetas, nos nossos espaços íntimos) e os significados que são trazidos pela palavra e pela forma geral. Um travesseiro? Um grito de solidão? A exposição de uma intimidade profunda, mas, ao mesmo tempo, o compartilhar da condição humana em seu caráter ontológico. Quanta coisa “guardada” em um pano bordado! O contraste entre delicadeza e força era a própria experiência da dinergia, a produção de energia a partir dos opostos complementares, tal como proposto por Doczi (1990, p. 2), ainda que, na época, nem suspeitasse desses significados.

Em 2001, participei de uma grande exposição intitulada “Rio trajetórias/Ações transculturais”, que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, com participação de diversos artistas brasileiros e estrangeiros, tendo como foco principal intervenções artísticas na cidade e em espaços culturais. Minha intervenção consistiu em esculturas feitas a partir do molde do meu corpo, realizadas com jornais, revistas e panfletos e colocadas em frente a bancas de jornais no centro da cidade (figuras 19 e 20).

Figura 19 - Instalação de autoria do pesquisador realizada no contexto da exposição “Rio trajetórias – Ações transculturais”.



Vinícius de Azevedo; “Você é o que você come”; escultura em papel; ano 2001; 1,80x0,55x0,25 m. Fonte: acervo do pesquisador. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 20 - Instalação de autoria do pesquisador realizada no contexto da exposição “Rio trajetórias – Ações transculturais” (outro ângulo).



Vinícius de Azevedo; “Você é o que você come”; escultura em papel; ano 2001; 1,80x0,55x0,25 m. Fonte: acervo do pesquisador. Foto: Vinícius de Azevedo.

Uma intervenção que nada tinha a ver com o bordado, porém, durante a mostra experimentei um encontro especial com esta linguagem: a artista Cristiana de Melo, que também era curadora do evento, apresentou um trabalho que era um tecido estendido em um grande bastidor (quase do tamanho de uma cama), com rolos de linhas presos em cima e várias agulhas dispostas no tecido (figura 21). A proposta da artista era que as pessoas bordassem seus medos, inseguranças, vontades, desejos, enfim, escrevessem sobre seus sentimentos no tecido, usando as linhas e agulhas. A artista, de forma irreverente, deixou ao lado do trabalho papéis com gabaritos de como bordar letras. Apesar de se tratar de uma brincadeira que a artista queria fazer em relação à técnica do bordado, o meu envolvimento com o trabalho se deu exatamente porque senti grande prazer em ficar explorando aquelas formas de fazer.

Figura 21 - Trabalho de Cristiana de Melo.



Cristiana de Melo; “Lua em escorpião – Homenagem a David Medalla”; ano 2001; Estrutura em ferro, tecido, linha, agulha, almofadas, bastidor, moldura e desenho; sem dimensões definidas. Fonte: Catálogo da exposição “Rio trajetórias – Ações transculturais” (Rio trajetórias, 2001).

Da fronha de travesseiro do Leonilson, fui para a cama, apresentada agora como uma possibilidade de experiência concreta de fazer bordados...

Logo após estas experiências, realizei um trabalho completamente inspirado nos trabalhos de Leonilson e por toda uma trajetória que vinha fazendo como artista, no âmbito da arte contemporânea. Depois da experiência com o trabalho de Cristiana de Melo, em que peguei efetivamente na agulha, realizei minhas primeiras tentativas com o bordado no trabalho “Cheiro de gente”, trabalhando exatamente esse contraste entre delicadeza e força, beleza e feiura, limpeza e sujeira, essa relação entre a materialidade inusitada de caráter íntimo e os significados trazidos pela palavra bordada, que me mobilizaram em relação à obra de Leonilson e que me provocavam a fazer arte. O trabalho consistia em panos de chão com nomes bordados, pendurados em varais espalhados pelo espaço (figura 22). Para realizar o trabalho, fiz uma campanha de arrecadação de panos de chão usados e, quando os recebia, escrevia no pano o nome da pessoa que o havia entregado, usando uma linha de lã vermelhosangue.

Figura 22 – Instalação “Cheiro de gente”.



Vinícius de Azevedo; “Cheiro de gente”; ano 2003; instalação com fios de nylon, pregadores e panos de chão bordados com lã; dimensões variáveis. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Cheguei a expor o trabalho em um evento cultural no Rio de Janeiro, mas acabei perdendo os panos, pois a desmontagem ficou sob a responsabilidade de uma outra pessoa, com quem não tinha contato. Demorei um pouco para tentar recuperar o trabalho, mas essa pessoa estava em viagem e eu acabei perdendo definitivamente a possibilidade de reencontrá-la, assim como o trabalho. Um fio solto... que permaneceu algum tempo reverberando na memória. O trabalho permaneceu como um fio solto, não apenas porque os panos bordados se perderam, mas, principalmente, porque a experiência de bordar ficou em suspenso depois da realização do trabalho.

O fio do varal, o fio do bordado, o fio da vontade de lidar com esse negócio de produzir formas sobre um tecido...

Neste mesmo ano (2003), ministrando aulas de arte para turmas do primeiro segmento do Ensino Fundamental, inscrevi-me em um curso de Cultura popular e Educação, promovido pela escola onde lecionava, que seria ministrado pelo artista educador Itaercio Rocha, um maranhense radicado em Curitiba/PR que pesquisa as culturas populares do Brasil e desenvolve um trabalho autoral tendo como referência

essas pesquisas, além de promover também cursos e oficinas a partir de suas vivências e reflexões. A minha expectativa com o curso era investigar os elementos da cultura popular e seus possíveis desdobramentos nas aulas de arte. Mas o curso fez muito mais do que isso, promovendo um verdadeiro encontro dos professores da escola com as artes dos povos do Brasil. Isso se deu com atividades de música, dança, canto, bordado, construção de bonecos, além de observação de músicas, vídeos e diversos materiais produzidos no âmbito das festas populares de várias regiões do país. Como ação central da oficina, o educador propôs que construíssemos um auto popular¹³, de forma a investigar na prática os diversos elementos envolvidos nesta expressão artística.

Já na primeira aula, Itaercio propôs que bordássemos, apresentando a técnica do bordado com miçangas, muito utilizada nos adereços da festa do Bumba meu boi, no Maranhão. Já estimulado pelas minhas experiências anteriores, mergulhei intensamente nesta proposta. Do momento em que iniciamos o bordado na oficina em diante, não parei mais de bordar.

O fio solto da experiência com o trabalho “cheiro de gente” encontrou uma agulha e mergulhou no ponto a ponto da construção de um novo bordado: a experiência plástica ganhava um novo corpo na minha história. O trabalho com Itaercio durou um ano, com encontros mensais aos finais de semana. Encerramos a oficina em novembro de 2004. Minha parceria com Itaercio, no entanto, não parou aí. A partir de então, aproximei-me muito de seu trabalho, tornando-me parceiro em projetos de arte e de arte/educação desenvolvidos no Rio de Janeiro/RJ, em Curitiba/PR e em São Luís/MA.

Desde a época da oficina, lancei-me em diversas pesquisas com o bordado com miçangas, experimentando formas, materiais, cores e acabamentos diversos. Foi neste momento (2005/2006) que apareceu aquele que seria o meu tema por excelência: flores. Comecei fazendo algumas, muito estimulado pelos bordados que observava, até porque trata-se de um tema recorrente no bordado, mas também porque sentia uma grande facilidade em fazê-las (figuras 23 e 24).

¹³ O auto é uma forma de teatro popular, em que parte do texto é dado de improviso e outra parte é cantada, com personagens fixas, seguindo uma estrutura dramática previamente definida, presente em diversas manifestações da arte popular brasileira, como o bumba meu boi, o cavalo-marinho, as congadas e diversas outras.

Figura 23 – Flor bordada (2006).



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2006; bordado em miçangas; 0,6m de diâmetro. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 24 – Flor bordada (2007)



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2007; bordado em miçangas; 0,9m de diâmetro. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Minha pesquisa artística com as flores me traz à memória as minhas primeiras inspirações como artista. Ainda adolescente, na época, frequentando um atelier de pintura, lembro-me de ter muito forte a vontade de aprender a expressar o mundo em toda a sua exuberância de formas, cores e texturas. Quando comecei a pintar, meu olhar para as coisas ampliou-se muito, passando a perceber detalhes, proporções, enfim, visualidades que me estimulavam a fazer arte. Na época, as minhas concepções de arte, criação e imagem eram fundadas na tradição da representação naturalista e do retrato. O que eu intencionava era aprender muito bem as técnicas de pintura para conseguir copiar com fidelidade a natureza.

Algum tempo depois, comecei a frequentar outro atelier, desta vez, de escultura (figura 25). Apesar de minhas dificuldades iniciais com a técnica, a forma de trabalhar do professor me cativou. Seu jeito doce, mas também forte, presente e generoso me estimulava a ir a todas as aulas. As dificuldades iniciais foram sendo superadas e transformadas em grande prazer e envolvimento. Foi com Mário Valdanini, em Nova Friburgo (RJ), que aprendi a pensar como artista, a ver a arte como algo muito mais complexo do que imitar a natureza. Também foi ele quem me ajudou a tomar a decisão de seguir a arte como carreira profissional.

Figura 25 - Ateliê de Mário Valdanini, com ele em primeiro plano, preparando argila para as aulas.



Ateliê de Mário Valdanini. Fotografia; ano 1992. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Depois dessa pequena espiral que nos levou ao início de minha trajetória na arte, voltemos para a minha história com o bordado, quando “descobri” as flores, aquela vontade de expressar o mundo explodiu! Cada nova flor que eu bordava traduzia essa busca e me remetia a novas e novas, num incessante processo de pesquisa sobre formas, cores e texturas. Acho que as flores me possibilitam materializar a beleza no mundo, ou melhor, as flores possibilitam que eu expresse minha crença na beleza do mundo, conciliando expressão artística e desejo de produzir significados para os outros a partir de uma visualidade, uma forma/conteúdo que a traduz inteiramente.

Do encontro com a flor, mergulhei em um processo de experimentação do bordado com miçangas, particularmente, de flores (2005 a 2008), uma grande produção que fui transformando em presilhas de cabelo, broches, camisetas, colares e o que mais a imaginação mandasse (figuras 26, 27 e 28). Neste momento, o bordado surgiu para mim também como geração de renda, pois vendia toda a produção, chegando a participar de feiras de artesanato e a receber, regularmente, encomendas de novos trabalhos.

Figura 26 – Flor bordada (2006).



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2006; bordado em miçangas e canutilhos; 0,20x0,12m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 27 – Flor bordada (2007).



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2007; bordado em miçangas; 0,7m de diâmetro. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 28 – Flor bordada (2008).



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2008; bordado em miçangas; 0,7m de diâmetro. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Em 2009, ingressei no mestrado na ECA/USP, período em que o bordado significou a própria construção da minha pesquisa, como já relatado no início deste trabalho. Uma perspectiva inusitada para mim e ao mesmo tempo estimulante e provocadora, tanto para o trabalho com o bordado, como para os meus processos como professor e pesquisador, pois o bordado entrava como prática reflexiva e dispositivo organizador de formas, conteúdos, intenções, trajetórias, vontades, pensamentos, sentimentos. Era a prática da arte promovendo ensino-aprendizagem sobre arte. Algo que, na época, também me trouxe novos olhares, novas práticas, novas relações com a arte e com a educação.

No contexto da disciplina da professora Sumaya Mattar, cursada em 2009, o bordado já esteve presente também como perspectiva formativa. Em uma outra atividade proposta pela docente, duplas de estudantes elaboraram proposições para serem desenvolvidas com os colegas da turma, proposições que trouxessem os significados da formação docente e que possibilitassem aos participantes um aprofundamento e/ou novas experiências formativas. Eu e minha parceira, Selma¹⁴, desenvolvemos uma proposta em que o bordado era a ação principal. Nossa proposta era afluir memórias de experiências formativas significativas, após um trabalho de relaxamento e autopercepção. O trabalho de formação docente a partir de memórias significativas já fazia parte da proposta de trabalho da professora Sumaya¹⁵ e nós optamos por aprofundar e desdobrar essa experiência por meio do bordado. Depois da autopercepção e do relaxamento, estendemos um pano sobre a grande mesa em volta da qual todos os estudantes estavam sentados e os convidamos a materializar uma memória significativa, em forma de imagem ou de palavra, por meio de um bordado (figura 29). Foi uma experiência marcante para todos por representar um cuidado com essas memórias e a vivência do tempo estendido. Qualidades inerentes ao trabalho com bordado e que eu, já naquela época, buscava como processo formativo, ainda que de forma inconsciente.

¹⁴ Selma Machado Simão é professora do Instituto de Artes da Unicamp dos Programas de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais, integrante do Grupo de Pesquisa Propostas Artísticas Contemporâneas do Instituto de Artes da Unicamp e artista visual (texto do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6227204383079210>).

¹⁵ A docente reflete sobre a formação docente em sua tese de doutorado: MATTAR, Sumaya. Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte. 2007. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação (FEUSP). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2007.

Figura 29 – Oficina de bordado no mestrado.



Aula ministrada pelo pesquisador, em parceria com Selma Machado Simão, na disciplina Professores de Arte: Formação e prática educativa, da Prof^a Sumaya Mattar, em 2009. Fonte: acervo pessoal. Foto: Autoria desconhecida.

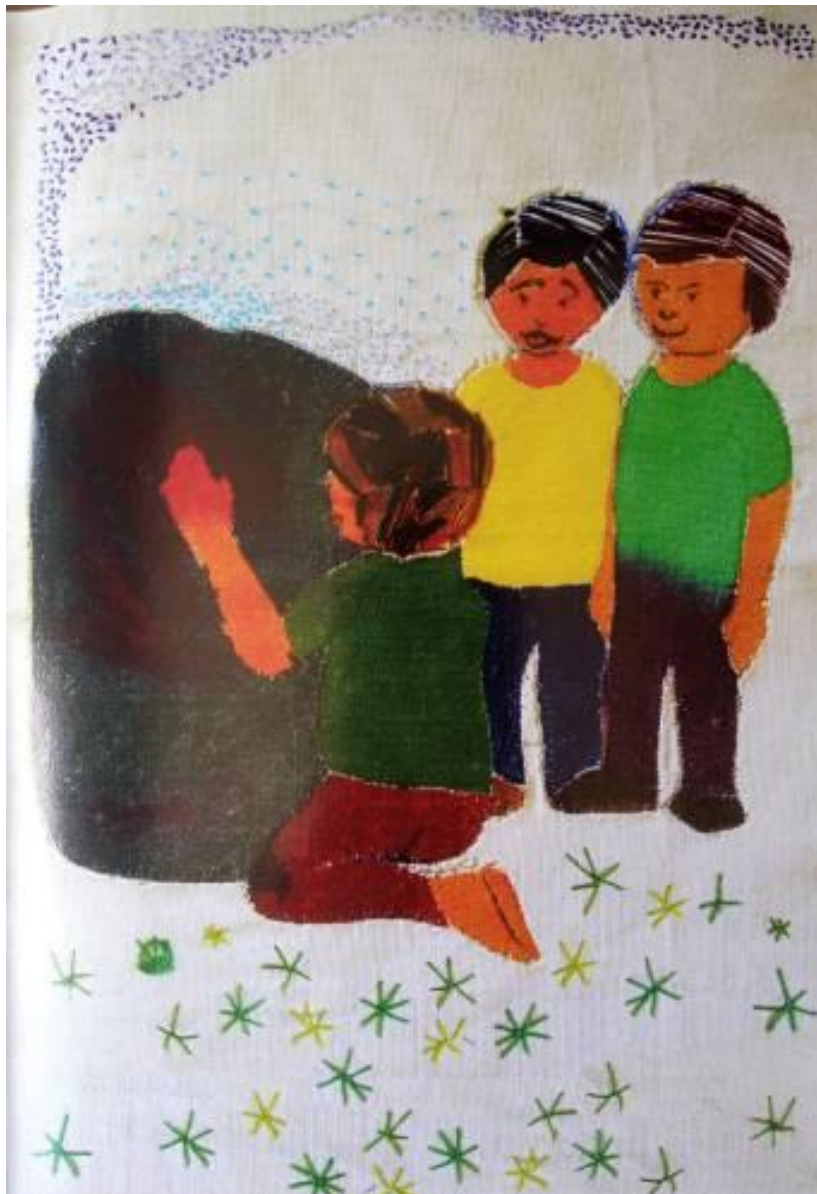
No período em que produzia bordado intensamente, por volta do ano de 2007, comecei a frequentar um grupo de bordadeiras que se reuniam com certa frequência no bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro/RJ, o qual continuei frequentando até o ano de 2010. O grupo se denominava “Fazendo Roda do Fio Contado”¹⁶ e tinha como motivação a prática do bordado em grupo e o estudo coletivo de histórias. Os encontros aconteciam no Espaço Tecido, um ateliê de bordado e narração de histórias, onde também me iniciei na arte de contar histórias. Foi nesta casa que conheci Marcela Carvalho¹⁷, com quem posteriormente tive novas experiências. Nos

¹⁶ Os propósitos do grupo se materializam no próprio nome, que traz o verbo “fazer” no gerúndio, marcando a ação que é contínua; a “roda”, que traz o círculo como fundamento do encontro, aliás, como temos refletido nesta tese; e termos que caracterizam os dois campos de ação, o “fio”, ligado ao bordado (mas também à história, pois todas têm um fio narrativo) e “contado”, ligado à arte de contar histórias.

¹⁷ Designer, bordadeira e narradora de histórias, Marcela reside no Rio de Janeiro e é professora de Desenho na PUC/RJ. Na época, trabalhava como dinamizadora de sala de leitura em uma escola particular, onde também mantinha uma oficina de bordado para crianças.

encontros, normalmente, eu bordava com a técnica que conhecia, o bordado com miçangas, porém, realizamos, no ano de 2010, um projeto coletivo de ilustração de uma história com imagens bordadas e, neste projeto, resolvi experimentar a técnica do bordado livre, tarefa bem difícil naquele momento. Acabei misturando bordado com pintura (figura 30).

Figura 30 – Ilustração bordada.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2010; técnica mista (bordado livre e pintura sobre tecido); 0,25x0,145m. Fonte: Mãe Wu / Fazendo Roda do Fio Contado, 2010. Foto: Vinícius de Azevedo.

Esta tentativa de utilizar o bordado livre trouxe para mim um desejo de me aprofundar mais, ampliar o meu repertório e comecei a fazer aulas de bordado com

Marcela Carvalho, experiência que representou uma iniciação nas técnicas do bordado com linhas, também conhecido como bordado de risco, ou bordado livre.

O curso que fiz com Marcela representou um novo ciclo na minha forma de pensar e realizar o bordado, pois abriu-me novas perspectivas, tanto no uso de materiais, como em possibilidades criativas. Para ensinar a bordar, ela propunha que os alunos elaborassem projetos de criação, trouxessem uma proposta mais ou menos definida, com princípio, meio e fim em relação ao que gostariam de aprender. Meus primeiros trabalhos foram duas bolsas, uma como proposta da professora (figura 31), para iniciar o trabalho, e a outra por escolha minha (figura 32), por ter gostado da primeira.

Figura 31 – Primeira bolsa feita no curso com Marcela.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2010; bolsa em algodão cru, trabalhada com bordado livre; 0,31x0,27m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

Figura 32 – Segunda bolsa feita no curso com Marcela.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2010; bolsa em brim tingido, com aplicação de bordado livre; 0,70x0,38m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Nossos encontros aconteceram até o final de 2010, quando então me mudei para Curitiba.

Em 2012, nesta cidade, comecei a empreender algumas experiências com bordado voltadas para o ensino-aprendizagem. A mais significativa delas se deu a partir da solicitação de uma amiga, Elisete, para que eu ministrasse uma oficina. Ela já conhecia meu trabalho com o bordado e sabia que eu era professor de arte, então pediu para que eu recebesse um grupo de amigas para ministrar aulas. Fiz uma proposta inicial para realizarmos cinco aulas voltadas ao trabalho com técnicas e

possibilidades de arranjos e acabamentos. A partir dessas aulas, poderíamos, depois, reunirmo-nos para bordar e trocar experiências. Depois desses cinco encontros, formamos um grupo que se encontrava quinzenalmente.

O grupo se autodenominou Roda de bordado e era formado, inicialmente, por Elisete Iunkovski (Nega), Priscila Sanson, Mara Ferreira, Carla Teodorovicz, Neila Feijó e Marisa Rielli. Cada uma delas vinha de campos profissionais distintos e alimentava diferentes interesses em relação à arte e ao bordado. Os primeiros encontros se deram na minha casa e depois passamos a utilizar um espaço cultural de Curitiba, o Terreirão, onde se desenvolviam atividades ligadas à cultura popular e que era comandado por Itaercio Rocha, meu parceiro de trabalho. Neste espaço, o grupo também se dinamizou, havendo participações de mais pessoas, que frequentavam a roda com regularidades variadas.

Nos primeiros anos, o grupo encontrava-se com certa frequência, com variação de locais, que deixaram de ser apenas o Terreirão e passaram a incluir, também, as casas das participantes. Com o tempo, os encontros foram ficando menos frequentes, mas até hoje a Roda se encontra. Agora, as reuniões tomaram as vestes de uma festa, visto que são mais raras.

A prática do bordado e, posteriormente, a experiência de ensinar a bordar trouxeram-me questões sobre e para o ensino-aprendizagem da arte. Uma pergunta que eu matutava desde a criação da roda de bordado era: o que há de envolvente no fazer do bordado? Apesar das flutuações na participação, as pessoas demonstravam grande interesse e muito prazer em bordar. Algumas expressavam claramente a dificuldade que tinham em suspender o tempo corrido do dia a dia para dedicar-se a uma prática de tempo alongado e de resultado demorado. Mas o que fazia com que gostassem, já que era algo que parecia ir contra o ritmo habitual da vida? Questões que já estavam presentes na experiência empreendida no mestrado relacionadas ao objetivo de promover a prática de bordado como forma de cuidar de memórias significativas, que começaram a me provocar. Havia algo muito importante ali que estava passando despercebido.

Em 2014, Marcela Carvalho, a minha professora de bordado livre, defendeu sua dissertação de Mestrado na PUC-RJ¹⁸. Bordadeira e narradora de histórias, discorreu sobre as imbricações entre narrar e bordar, utilizando como campo de estudo algumas experiências com narração de histórias e ensino do bordado para crianças e pré-adolescentes desenvolvidas por ela.

O contato com o trabalho de Marcela foi como um desvelar, a retirada de uma capa que possibilitou que eu visse com mais clareza a paisagem que se descortinava para mim. Dentre outras discussões, a autora reflete sobre o tempo alongado, e que, justamente por isso, torna-se restaurador. Na pesquisa, a repetição e a lentidão são defendidas como princípios inerentes ao trabalho com bordado e podem instaurar reflexões sobre “a urgência da pausa para execução de atividades lentas e reparadoras dentro do contexto atual da sociedade de consumo”, porque gera uma suspensão na correria alienante do cotidiano, ao mesmo tempo que provoca um fazer para si e por si (CARVALHO, 2014, p. 71).

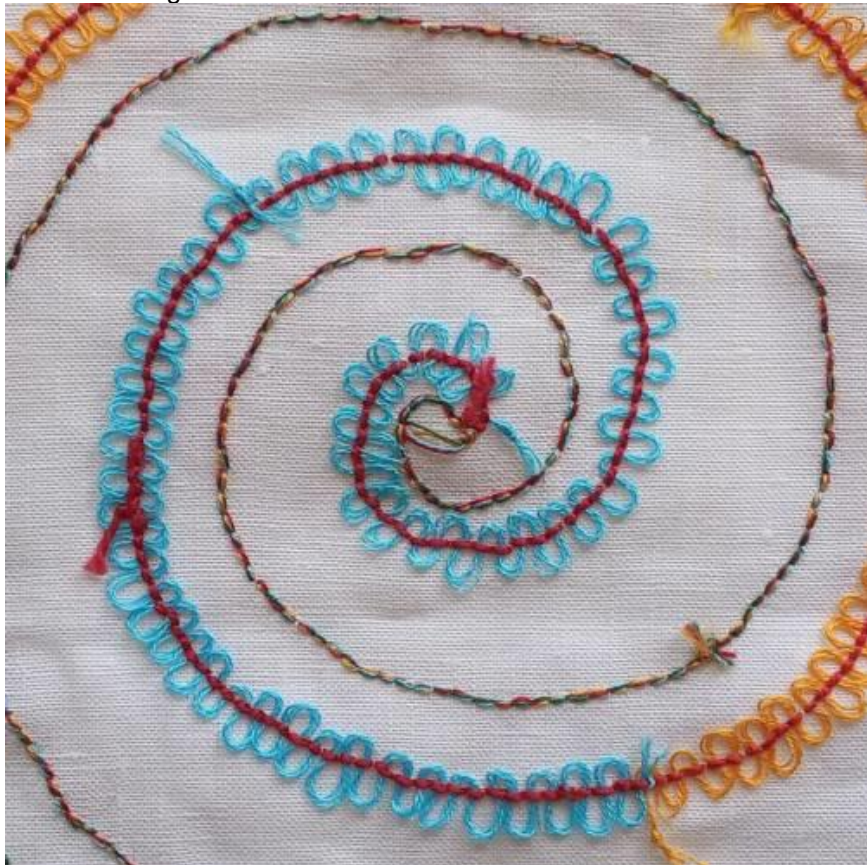
Estas reflexões, dentre outras, despertaram o meu desejo de realizar um estudo que relacionasse bordado e formação docente. Vislumbrei no bordado/pesquisa de Marcela uma revolução operada na sintonia com aspectos geralmente menosprezados e desvalorizados, como o tempo lento e a atividade manual. Seria mesmo revolucionária esta relação? De que forma esta relação subjetiva com o tempo pode modificar o “contexto atual da sociedade de consumo” (CARVALHO, 2014, p. 71) ou nele interferir? Que relações poderia estabelecer com o processo de formação docente? Se a experiência do tempo se dá de forma diferenciada na arte de bordar, de que forma isso contribui para a experiência geral da arte e seu ensino? Como os sujeitos empreendem seus processos criativos imersos neste tempo diferenciado? Como esta vivência pode contribuir para a formação de educadores em arte? A prática do bordado quebra a linearidade do tempo, trazendo uma circularidade para a experiência, tornando-a particular, pessoal e intransferível. Questões sérias e urgentes, que precisam entrar na pauta de discussão sobre o desenvolvimento da educação. Urgente se pensar, por exemplo, na forma como o tempo acontece dentro das escolas, sempre corrido, sempre

¹⁸ CARVALHO, Marcela. Comprida história que não acaba mais: Do tecer ao texto e vice-versa. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Departamento de Letras, 2014.

atropelado, muitas vezes insuficiente. Pensei sobre a necessidade de, a partir da prática do bordado, refletir sobre as relações entre o fazer, o pensar e o viver, no campo do ensino da arte e da formação de professores, que vêm perdendo seu vigor numa época de ações rápidas e eficientes, porém reificadas.

O trabalho de Marcela, sem dúvida, trouxe outro sentido para a minha prática e as minhas reflexões sobre o bordado, instigando-me a aprofundá-las em uma pesquisa acadêmica para investigar como se dá esse processo de fazer para si, como diz a autora, em que o sujeito entra em um fluxo de autoprodução, mergulhando em um processo reparador, e também poder, nesse estudo, experimentar formas de instaurar este processo. Sua pesquisa também revitaliza o sentido da espiral, ainda que ela não utilize esta expressão, pois toda a sua reflexão sobre bordar e narrar se baseia no ir e vir, na ação que se faz pela repetição, de forma circular e contínua, pois “o trabalho manual do bordado se configura quando, tomando nas mãos o pano, a linha e a agulha, repetimos o mesmo gesto inúmeras vezes” (CARVALHO, 2014, p. 64).

Figura 33 – Averso do bordado/sumário - detalhe.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso – detalhe).
Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Um movimento que remete à espiral, pois se dá em circularidade, mas, a cada nova volta, alcança-se um novo patamar; a cada finalização de um ponto, uma nova forma e uma nova textura se apresentam. O bordado/sumário desta tese ilustra bem este princípio, particularmente o avesso, que foi rebordado, o que significa que este movimento de circularidade aconteceu duas vezes (figura 33).

Depois de narrar minhas primeiras experiências com a arte de bordar e de como surgiram as indagações que me trouxeram a esta pesquisa, viremos este bordado do avesso, para observar este percurso e refletir sobre ele. Para marcar esta observação, faço um rebordado sobre o avesso da primeira espiral.

2. Averso da espiral rebordado

Figura 34 – Averso do bordado/sumário – primeira espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; Bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

2.1. Arte de bordar – atenção distendida no trabalho ponto a ponto

No dicionário Priberam¹⁹, bordado possui um significado como adjetivo: o que se bordou; e como substantivo: obra de bordadura, que, por sua vez, pode ser definida como: ato ou efeito de bordar; lavor bordado; cercadura em canteiro de flores; moldura em baixo-relevo; cercadura de escudo. Como verbo, bordar tem também dois sentidos, um como transitivo: ornar de desenhos feitos à agulha; guarnecer a borda de; entremear (o discurso) com flores de retórica, anedotas etc. Outro como intransitivo: fazer bordados.

Em sua definição estão, de forma intrínseca, ideias de borda e cercania, que muito provavelmente vêm de sua origem etimológica, em que bordar vem de borda, que, por sua vez, significa beira, margem, orla. “Provavelmente do francês *bord*, derivado do frâncico *bord* amurada de barco” (CUNHA, 1982, p. 97-98). Na definição de bordar como verbo transitivo, aparece a agulha, marcando uma especificidade desta técnica, em que formas visuais são realizadas com o uso deste instrumento.

No dicionário analógico (AZEVEDO, 2016, p. 17), bordado se associa à coisa acrescentada e aparece junto de palavras como agregado, acréscimo, acessório, adorno, enfeite e babado. Como verbo, os significados analógicos se ampliam, aparecendo relações com circunjacência, circunscrição, variegação, falsidade, exagero, representação, ornamento.

Na analogia com o termo circunjacência, aparecem as expressões jazer em roda, circundar, contornar, rodear, e, como advérbio, derredor, em volta, junto de. Já com o termo circunscrição, o verbo bordar relaciona-se com envolver, margear, guarnecer, rendar, emoldurar, contornar. Na relação analógica com o termo variegação, o verbo bordar aproxima-se de tingir, mesclar, sortir de diversas cores, entretecer, graduar, colorir. Há uma analogia com o termo falsidade, que se aproxima de dar falso colorido, inventar, fabricar, tramar, encobrir. Analogias que aproximam-se do termo exagero: colorir, florear, enfeitar, ser exagerado, plasmar. Na relação com o termo representação, bordar conecta-se com delinear, riscar, retratar, estampar, materializar. E com o termo ornamento, associa-se a enfeitar, galantear, florear, aprimorar, embelezar, abrilhantar, coroar.

¹⁹ Definição de bordado em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bordado>, acessado em fevereiro de 2018.

Segundo Azevedo, a função de um dicionário analógico é, “a partir de um contexto de possíveis significados”, oferecer:

[...] uma nuvem de palavras em torno desse significado, ou seja, palavras análogas num maior ou menor grau de proximidade e exatidão, para que nessa nuvem possamos achar a palavra – ou expressão – que melhor nos convém, em qualquer de suas mais prováveis funções gramaticais. (AZEVEDO, 2016, p. IX).

No caso deste estudo, busco traçar as possíveis analogias ao termo bordado, tanto quanto ao verbo bordar, para entender os desdobramentos e significações em torno desta prática. Particularmente, no contexto desta pesquisa, as analogias presentes em circunjunção e circunscrição corroboram o empreendimento, pois aparecem os termos jazer em roda e guarnecer, este último também aparece na definição do dicionário tradicional. Jazer em roda é o próprio princípio desta pesquisa, a forma como a tese foi pensada e o modo como a proposta prática e algumas de suas experimentações foram desenvolvidas. Guarnecer é um termo que aparece com destaque em diversas manifestações da arte popular, particularmente no Bumba meu boi, no Maranhão, em sua corruptela oral “guarnicê”, significando o momento de concentrar todo o grupo que fará a roda de boi, o batalhão, para iniciar a apresentação ou o ensaio. Como vimos, meu contato mais significativo com o bordado foi em uma vivência de arte popular, assim, perceber a analogia entre bordar e guarnecer (ou guarnicê) preenche de significados toda a pesquisa.

A “nuvem de palavras” que o dicionário analógico proporcionou oferece ainda significados muito importantes para esta pesquisa: riscar, delinear, entretecer, inventar, plasmar, aprimorar, na medida em que remetem a ações inerentes ao ato de criação e possibilitam pensar na construção de uma trajetória profissional nele substanciada, tendo o bordado como elemento propulsor.

A origem e as analogias das palavras (bordado e bordar) aludem um pouco aos significados da própria ação de bordar, que tem a ver com enfeitar, cuidar das bordas, trabalhar com pequenos detalhes aquilo que cerca a nossa navegação cotidiana. O bordado representa um olhar cuidadoso para pequenas coisas, utilizando-se de técnicas muito antigas para realizar verdadeiras festas visuais, formadas de pequenos detalhes. Está intimamente ligado à necessidade humana de produzir e conviver com a beleza e criar sentidos para além da mera sobrevivência. Não precisamos apenas

de roupas que nos protejam do frio, queremos que essa roupa faça sentido para nós, nos identifique e com a qual possamos nos identificar.

Historicamente, o bordado parece existir desde a Pré-história, aparecendo, talvez, no período paleolítico (aproximadamente 15.000 anos a.C.), quando a humanidade começou a unir as peles para se aquecer, utilizando para isso fibras vegetais e animais. As primeiras agulhas datam desta época (KENDRICK, 2009, p. 6). É bem possível que tenha sido essa uma oportunidade para se criar adornos através dessas costuras, identidades têxteis, sendo também uma possível origem de pontos que existem até hoje, como o ponto de alinhavo (ou ponto corrido), o ponto caseado, o ponto cruz (figura 35), a costura espiralada e de fio duplo (SILVA, 2006).

Figura 35 – Imagens de alguns dos pontos citados.

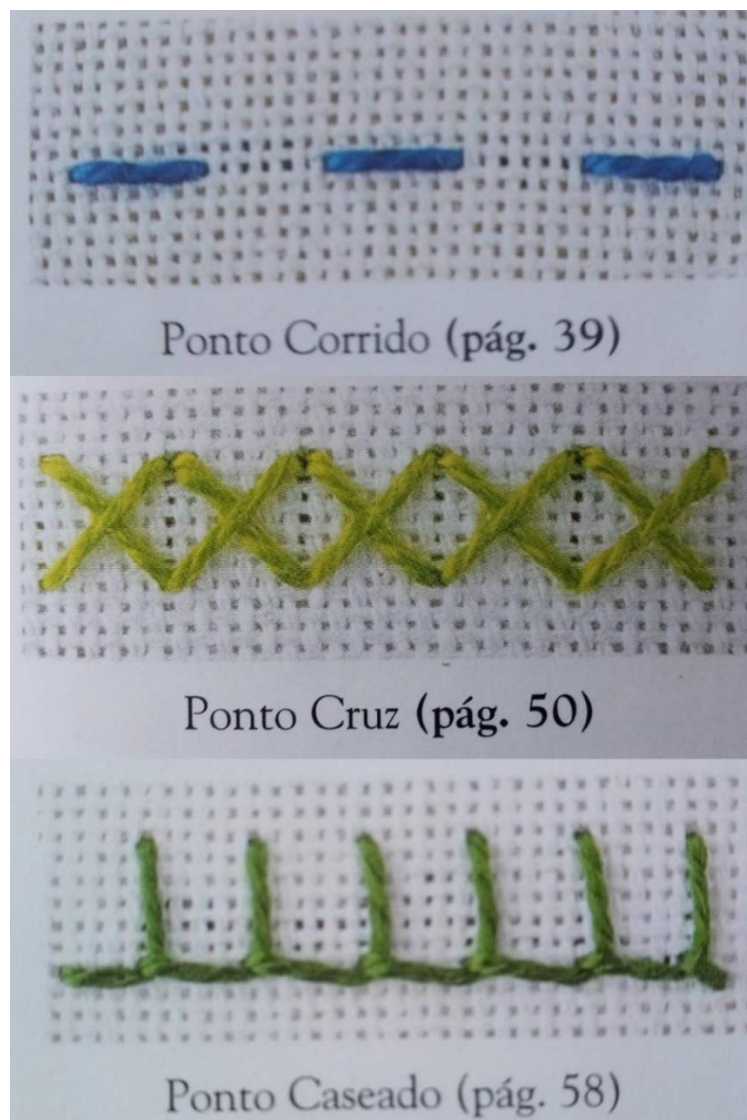


Imagem digitalizada do original. Foto de pontos do bordado livre sobre étamine; 0,5x0,2m. Fonte: GANDERTON, 2008, p. 24-26.

Registros apontam para uma das origens do bordado na Ásia (TEIXEIRA, *apud* SILVA, 2006, p. 1). Ali, aparecem registros, dentre os mais antigos, do hábito de se adornar as vestes e de juntar materiais como ouro e pedras preciosas, utilizando fibras e linhas de diversos tipos.

Também há registros muito antigos de bordados entre as culturas pré-colombianas, o que indica que sua presença neste continente é anterior à invasão europeia. Os bordados parakas, por exemplo, remontam a 700 a.C. O povo Paraka viveu na região sul do Peru por um vasto período, que se estendeu de cerca de 1.000 até 100 a.C., quando se fundem com manifestações da cultura nasca, sendo ambas as culturas caracterizadas como povos andinos. Dentre a produção têxtil nesta cultura, seus bordados são os que revelam uma técnica apuradíssima. Esses trabalhos aparecem principalmente nas mantas funerárias confeccionadas para homenagear o morto (figura 36), sempre figuras de relevância social e política (alguns indivíduos chegavam a ter dez mantos ricamente bordados junto à sua urna funerária). Estudos realizados sobre esses bordados fazem uma estimativa de cerca de vinte mil horas de dedicação para a realização de apenas um único manto funerário (BERENGUER, 2006).

Havia uma vasta e rica tradição de produção têxtil no território sul-americano envolvendo infindáveis variações de materiais, técnicas e usos desses têxteis. Porém, pouco se fazia em relação ao bordado em si, talvez pela dificuldade que se colocava à fabricação de agulhas para o trabalho. Esses instrumentos foram encontrados também na região onde hoje se localiza o Peru e eram feitos de tipos de espinhos resistentes que recebiam um furo na parte mais larga (O'NEALE, 1986, p. 412). As agulhas passaram a ser produtos de alto valor no escambo, já que eram um material de muita utilidade e de difícil fabricação.

Ainda assim, a aplicação de diversos tipos de materiais sobre os tecidos era uma prática comum, desde penas, ossos, até metais preciosos, como ouro e diamante. Os povos originários utilizavam largamente esta técnica para adornar vestes e outros objetos de uso cotidiano ou ritual, sendo inclusive uma tradição muito antiga, anterior até aos Incas (O'NEALE, 1986, p. 415).

Figura 36 - Manto funerário da cultura pré-colombiana Paraka.



Fotografias de manto funerário da cultura Paraka; autoria desconhecida; sem título; ano desconhecido; Bordado Block Color, com fibra camelídeo, sobre tecido liso; 2,68x1,58m (vista geral e detalhes). Fonte: Museu chileno de arte pré-colombiana²⁰.

²⁰ Imagens do bordado paraka. Disponível em: <http://www.precolombino.cl/en/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/mantos-para-la-otra-vida/manto-chamanes-encorvados/#!prettyPhoto>, acessado em fevereiro de 2018.

O trabalho com sementes também era muito comum, mas essas foram substituídas por miçangas, também muito valorizadas no escambo, a partir do contato com os europeus. (RIBEIRO, 1986b, p. 371). Se pensarmos na definição de bordado em seu sentido verbal, guarnecer a borda, a aplicação de materiais sobre suportes, ainda que não tenham sido feitos com agulha, podem ser uma forma de bordar. Nesse sentido, a arte plumária brasileira entraria facilmente nesta classificação, apresentando uma refinadíssima técnica de aplicação e construção, ampliando significativamente o que podemos chamar de tradição do bordado em nosso território.

Na arte popular, a presença do bordado, particularmente no Bumba meu boi, no Maranhão, tem uma origem difusa e pouco estudada. Segundo Luciana Carvalho, o bordado nesta festa teve início há muito tempo, quando os brincantes preparavam suas indumentárias, “servindo-se de tecidos baratos, fitas e papéis coloridos” (COSTA; CARVALHO, 2002, p. 23), mas conforme a festa foi ganhando uma valorização cada vez maior, começou a prevalecer o uso de veludos, miçangas, canutilhos e paetês.

A técnica de bordado utilizada nas festas do Bumba meu boi²¹ no Maranhão tem uma peculiaridade em relação ao que, convencionalmente, é identificado como bordado livre. Tratam-se de duas técnicas bem distintas de bordado, aliás, não apenas de técnicas, mas também de materiais, usos, contextos e suportes diferentes. O bordado com miçangas consiste em aplicar miçangas, canutilhos e outras peças no tecido utilizando-se uma linha, construindo-se a forma a partir dessa aplicação. A técnica básica é a de, a cada miçanga, realizar um ponto no tecido (este ponto varia de acordo com a técnica pessoal da bordadeira), para prender uma nova miçanga, seguida de um novo ponto, e assim sucessivamente. Um trabalho que aparece com intensidade na construção de diversas manifestações populares brasileiras, com destaque para o Bumba meu boi no Maranhão (figuras 37 e 38) e o Maracatu (figura 39), em Pernambuco.

²¹ Os termos “bumba meu boi” e “bumba boi” são utilizados indiscriminadamente no Maranhão pelos membros dos grupos, com predominância do primeiro, “bumba meu boi”.

Figura 37 – Bois do Grupo Folclórico Boi de Guimarães, do município de Guimarães/MA.





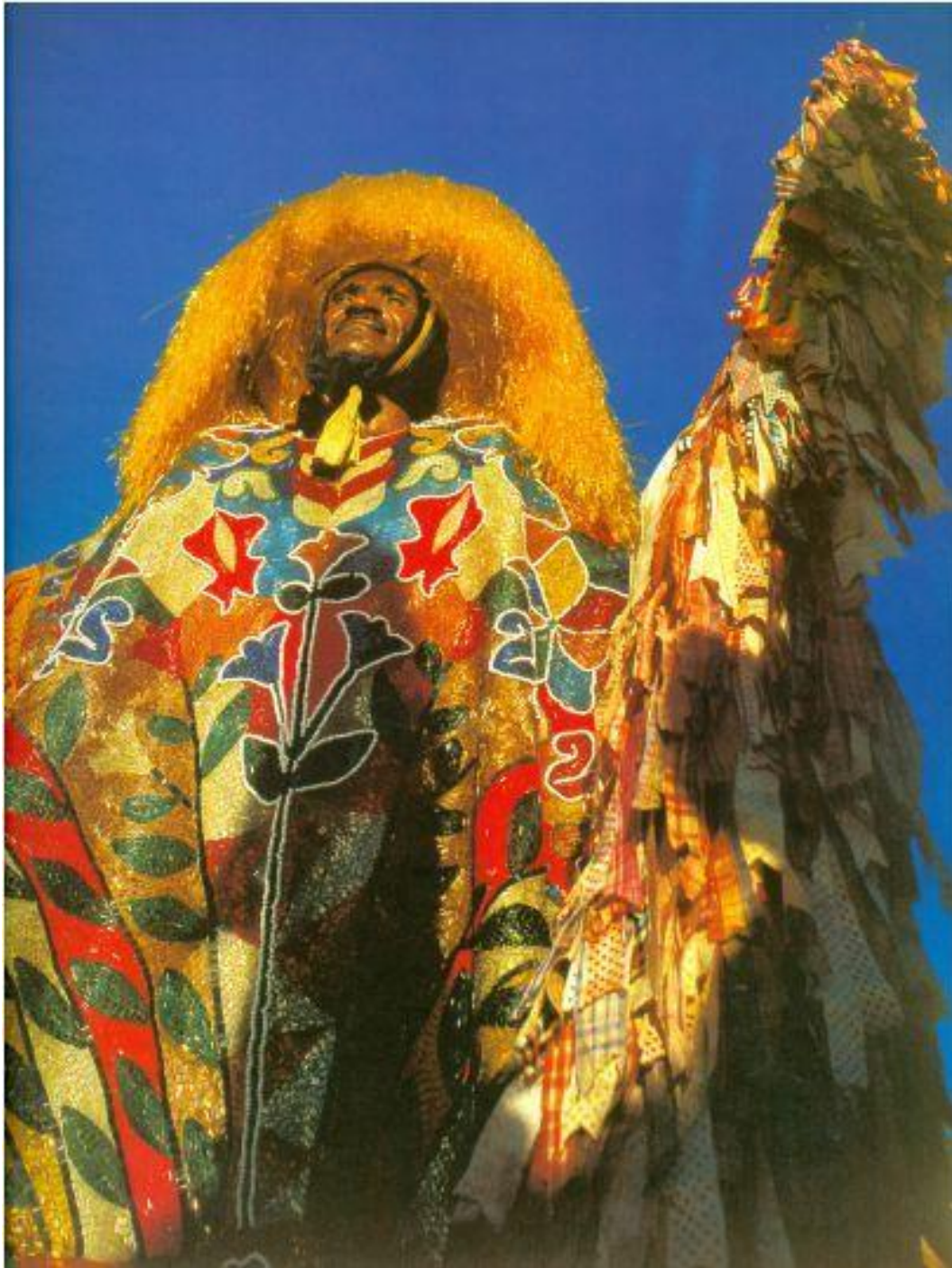
Fotografias de bois posicionados para cerimônia de batizado, realizada na Casa do Maranhão, em junho de 2007, São Luís/MA. Autoria dos bois: Grupo folclórico Boi de Guimarães; Títulos, da esquerda para a direita: Luxo da Fraternidade, Brilho da Esperança e Luxo da Solidariedade; ano 2007; Bordados em miçangas e canutilhos sobre veludo, cobrindo estrutura em madeira e buriti e acabamento com lamê (saías dos bois); 1,35x0,60x0,45m (cada boi). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 38 – Boieiro do Boi de Santa Fé, São Luís/MA.



Fotografia de integrante do Boi de Santa Fé, durante festejos juninos na cidade de São Luís/MA. Autoria da indumentária desconhecida. Sem título; ano 2019; bordado em miçangas e canutilhos sobre veludo, chapéu com estrutura de metal e acabamento com pena de ema e fita de cetim; dimensões variáveis. Fonte: acervo pessoal. Foto: Itaercio Rocha.

Figura 39 - Lanceiro do Maracatu rural.



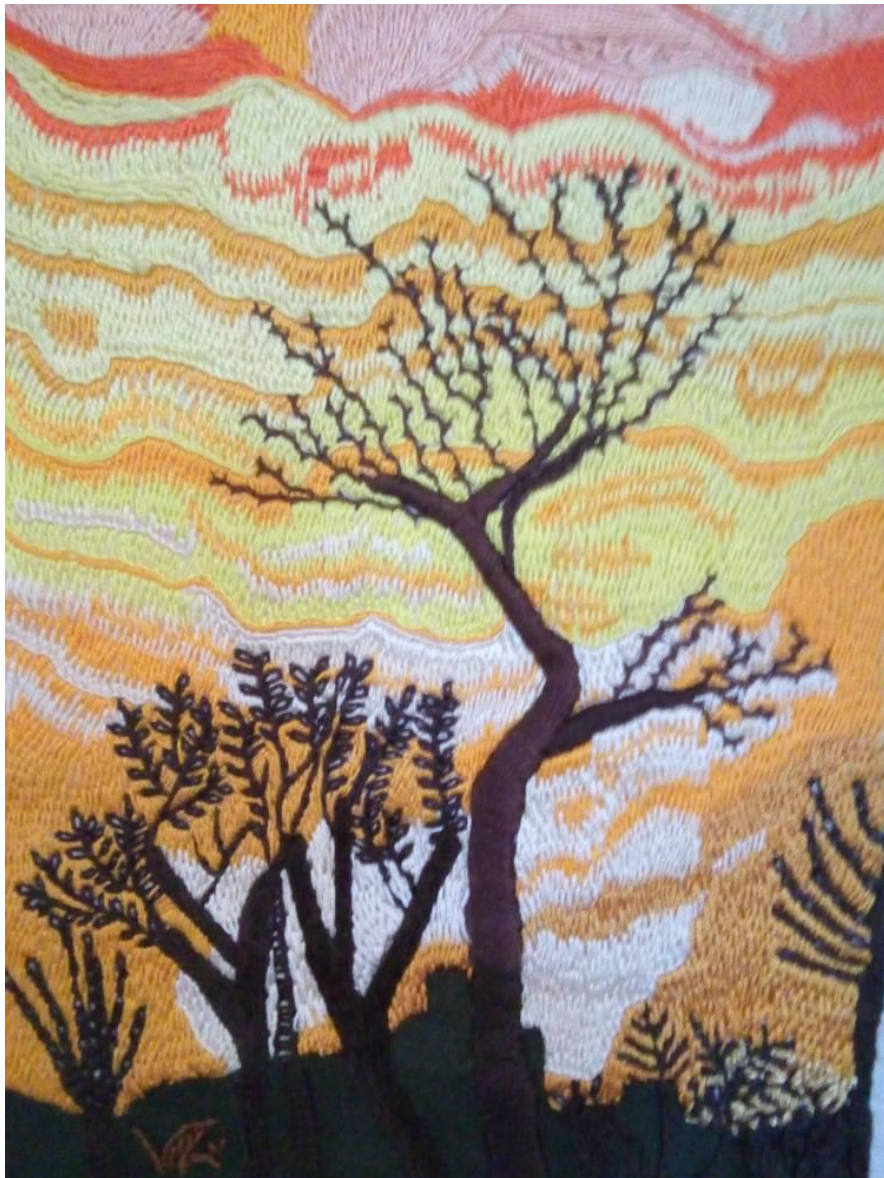
Fotografia de Caboclo de lança, brincante do Maracatu rural. Autoria da indumentária desconhecida; Sem título; ano desconhecido; bordado em miçangas, canutilhos e lantejoulas sobre tecido, acabamento do chapéu em ráfia; dimensões variáveis. Fonte: Terra brasileira. Foto: Pedro Ribeiro²².

Já a técnica do bordado livre trabalha apenas com a linha e o tecido e a forma surge da maneira como a agulha cinge o tecido, ou da maneira como a linha se

²² Imagem do caboclo de lança disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/e07marurl.html>, acessado em fevereiro de 2018.

movimenta em relação à agulha e/ou ao tecido. Há uma infinidade de possibilidades apenas com essas variações, e a cada nova variação, dá-se o nome de ponto. São nós, laçadas, viradas, puxadas, enfiadas, passadas, movimentos que se fazem com a agulha, com a linha e até com o próprio tecido, que vão constituindo formas e texturas muito variadas, tendo o ponto como base principal. Um mesmo movimento pode gerar formas diferentes se mudarmos a disposição do tecido, o tamanho do ponto, o tipo de linha, em um campo infinito de exploração (figura 40).

Figura 40 – Trabalho de autoria do pesquisador, todo realizado com bordado livre.



Vinícius de Azevedo; Série - Árvores nº3; ano 2015. Bordado livre sobre tecido de algodão; 0,28x0,20m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Lucinda Ganderton, pesquisadora inglesa das artes do fio, lançou no final da década de 90 um “Dicionário de pontos”, no qual registrou mais de 200 pontos de bordado e tapeçaria, assim como a forma de fazê-los. De caráter técnico, o livro inicia com um pequeno histórico que contextualiza a relação milenar do ser humano com esta arte:

A arte de bordar tem sido definida simplesmente como a ornamentação de têxteis com pontos decorativos. É uma arte antiga com muita história e os mesmos pontos são usados por bordadeiras de todo o mundo. Estas fornecem um vocabulário internacional que atravessa fronteiras terrestres e temporais. Os padrões locais, os desenhos e os métodos de trabalho variam de local a local, mas não a técnica em si. A linguagem do bordado é infinitamente adaptável. Ela é constantemente reinterpretada por bordadeiras contemporâneas que produzem seus novos trabalhos como parte de uma tradição contínua (GANDERTON, 2008, p. 6).

Apesar de estar se referindo muito mais ao bordado livre do que a outros tipos, as reflexões da autora se adequam bem a todo tipo de bordado, inclusive, seu livro ensina a fazer os pontos básicos de outras técnicas de bordado, como o ponto cruz e o vagonite. A partir dessas reflexões, é possível pensar o ponto no bordado livre como um dos referenciais desta linguagem, sendo mesmo um dos elementos que a caracterizam como tal. E realizar o trabalho ponto a ponto é outra peculiaridade do bordado, uma característica de todas as técnicas de bordado. É na repetição de um determinado ponto, na forma como ele é disposto no tecido, na maneira como se utilizam os diversos recursos técnicos nessa repetição (agulhas, linhas, tecido), que o bordado se caracteriza em sua singularidade, é único em sua forma de fazer.

Podemos inferir, desta forma, que algumas das principais características do bordado são: a relação entre risco e pontos; o trabalho ponto a ponto; o contato entre agulha, linha e tecido. Na relação entre risco e ponto, há todo um trabalho de elaboração técnica e criativa que consiste no próprio caráter expressivo do bordado. De que maneira uma determinada forma pode ser trabalhada com a linha? Esta pergunta, quando feita a partir de uma perspectiva criadora, pode gerar intensas pesquisas e promover diversos resultados, tão diversos quanto a quantidade de bordadeiras presentes. A relação entre o desenho e os pontos é uma particularidade do bordado que pode gerar todo um percurso criativo, tanto em relação ao desenho, que vai originar o risco do bordado, quanto em relação aos pontos para a construção do desenho.

No contato com as bordadeiras, para a construção desta pesquisa, várias falaram sobre isso, sobre essa relação entre risco e ponto.

Para Marcela Carvalho, o desenho é o foco de sua pesquisa artística, é onde ela mergulha durante o processo criativo para materialização do bordado. Segundo ela, “o desenho nunca termina” (informação verbal²³), ela precisa ir para o pano e trabalhar o bordado a partir da forma elaborada no desenho. Em nossas conversas, ela comentou que tem explorado bastante a conexão entre desenho e bordado, trabalhando, por exemplo, com espessuras diferentes de linha para conseguir gramaturas diferentes no bordado a partir do desenho, podendo assim, trabalhar perspectivas, dinâmicas e visualidades características do desenho e que se redimensionam com os recursos expressivos do bordado.

Itaercio Rocha comenta que seu olhar fica o tempo todo conectando-se a formas que podem se transformar em bordados. Em suas palavras:

[...] meu olho fica assim... Sento numa mesa, que tem uma coberta, que tem um pano, tem uma toalha de mesa, que tem uma figura que me interessa, eu já rabisco aquilo [...] porque pode ficar muito legal em um bordado. (informação verbal²⁴).

Já Mariana Guimarães trabalha com uma elasticidade muito grande em relação a esses princípios. Em alguns trabalhos, ela não parte de nenhum risco, pois o foco está em explorações das relações entre linha, agulha e tecido. Em nossa conversa, deixou bastante explícita a postura experimental que mantém constantemente em relação ao bordado e, conseqüentemente, a todos os elementos que compõem esta linguagem: “com esse pensamento do bordado, da repetição, do ritmo, da ideia, eu comecei a pensar, bom, mas se bordado é repetição e ritmo, e se o bordado tiver um ponto só, é bordado?” (informação verbal²⁵). Desta questão, ela desenvolveu uma série de pesquisas plásticas com o bordado (algumas serão mostradas mais à frente, quando apresentarmos a entrevista realizada).

²³ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018. A descrição das entrevistas, bem como a contextualização em que se deram serão apresentadas no item “Encontro com bordadeiras e grupos de bordados”, mais à frente.

²⁴ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

²⁵ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

Nos encontros em que bordei com o pessoal do boi de Pindaré²⁶, ficou bem marcada a importância do desenho para a confecção do bordado e de alguém que possa criar esses desenhos, trazendo autonomia para o grupo e assim diversificando os modelos usados nas indumentárias do boi.

O trabalho com bordado passa pelo entendimento, aprendizado e vivência dessas características, independentemente da forma como cada bordadeira mergulha nesses meandros, repetindo modelos, criando-os, questionando-os, há uma relação entre o risco e o trabalho com linha e agulha. Não por acaso, a técnica do bordado livre também é conhecida como bordado de risco, justamente por ser um trabalho relacionado com um risco, um desenho no tecido.

O trabalho com bordado também passa pelo desenvolvimento de habilidades nas dimensões motoras, visuais e cognitivas, o qual, como um processo de arte manual, mantém uma íntima relação entre o desenvolvimento de habilidades e a vivência e entendimento sobre a linguagem, quer dizer, aprender a bordar passa pelo aprendizado de gestos, olhares e formas de pensar. Na entrevista, Marcela comenta sobre a importância do gesto na arte de bordar:

Se o bordado é uma linguagem, o dicionário de pontos é o léxico, né? Assim, está dentro de uma possibilidade de linguagem. E, ao mesmo tempo, a gente questiona muito aqueles dicionários de ponto, porque eles são muito adestradores, eles não revelam o avesso, não revelam o gestual e, no entanto, está muito claro para o grupo²⁷ que gestual e avesso constituem a epistemologia do bordado. Não tem bordado sem gestual e avesso (informação verbal²⁸).

Podemos refletir um pouco sobre as imbricações entre essas habilidades e a vivência do bordado a partir de uma pesquisa sobre a construção do cotidiano por meio da prática e do aprendizado do bordado junto a bordadeiras tradicionais em Valle del Cauca, na Colômbia. As pesquisadoras Tânia Pérez-Bustos, Victoria Tobar-Roa e Sara Márquez-Gutiérrez, da Universidade Nacional de Colômbia, tornaram-se aprendizes da técnica de bordar, frequentando regularmente, por certo período, as

²⁶ Os encontros com o Boi de Pindaré aconteceram nos anos de 2018 e 2019, nos quais além de conversar com membros do grupo que compõem o Boi sobre as dinâmicas em que o bordado acontece, também tive a oportunidade de bordar junto com eles. Esses encontros serão melhor apresentados no item “Encontros com bordadeiras e grupos de bordado”, mais à frente.

²⁷ O grupo ao qual Marcela se refere, se trata do grupo de estudos criado a partir de suas oficinas, que por sua vez, foram elaboradas a partir de sua dissertação.

²⁸ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

casas de algumas mestras tradicionais naquela região. Ao descrever aspectos da experiência na pesquisa, elas comentam detalhes do processo de ensino-aprendizagem vivido no contato com as bordadeiras:

Margarita pega a agulha e nos mostra, com suas mãos, como fazer o ponto que elas chamam 'ponto espírito'. Ao mesmo tempo em que faz nos diz: 'então agora vou fazer isto, dou uma laçada com o anterior e com o primeiro, aqui, e venho e faço o entortado assim'. Suas palavras não têm muito sentido quando se alheiam do movimento de suas mãos, assim que a observamos com atenção e lhe pedimos algumas explicações adicionais. Ela nos responde: 'mmm, como lhes digo... no bordado, eu às vezes faço as coisas de forma irracional, digamos assim, às vezes, como que se penso muito, não consigo fazer... se faço de forma irracional, explico melhor'. (Perez-Bustos; Tobar-Roa; Gutiérrez, 2015, p. 55-56, tradução nossa).

O texto continua, descrevendo como elas receberam as orientações e tentaram transformá-las em conhecimento:

Pedindo desculpas por não poder nos explicar com palavras como fazer o ponto, Margarita segue movendo a agulha e o fio sobre o retalho de pano e é assim que nos ensina. Nós tampouco temos a intenção de converter isso que ela nos mostra com as mãos em palavras – essas com as que tradicionalmente escrevemos e registramos o que observamos –, assim que tentamos fazer o exercício com nossas próprias mãos para entender, desse modo, o que o fio e a agulha fazem sobre o tecido. Agora 'escutamos' os movimentos de Margarita com as mãos e aprendemos a 'escrever' com as nossas sobre o tecido. Margarita assinala este último com sua agulha e tem a intenção de guiar com ela o torpe movimento de nossas mãos. Suas indicações não são mais extensas que 'por aqui', 'por ali', 'suba' e 'desça'. Antes de ter um sentido em si mesmas, estas palavras são um complemento à linguagem que seu corpo domina. (Perez-Bustos; Tobar-Roa; Gutiérrez, 2015, p. 56, tradução nossa).

Elas continuam a reflexão, partindo do comentário da mestra sobre como seu conhecimento é "irracional" e de como ela parece se desculpar por isso. E direcionam essa posição da mestra para discutir a dicotomia entre pensamento racional e irracional ligada a uma "representação patriarcal" (Perez-Bustos; Tobar-Roa; Gutiérrez, 2015, p. 56) dos ofícios corporais e manuais, inferiores ao trabalho mental, e de como, muitas vezes, a figura do pesquisador assume esse lugar da racionalização, trabalhando para traduzir em palavras algo que se dá essencialmente no campo da corporeidade e da intuição, além de ser um saber tácito e cumulativo que, muitas vezes, o artesão ou artesã não tem consciência.

Ao sublinharem que o processo de aprendizagem do bordado tem como característica intrínseca o fato de estar intimamente ligado ao corpo e a uma ordem

não linear, uma vez que ele não se organiza segundo uma linha unívoca, as pesquisadoras marcam a força do bordado como atividade cognitiva, uma vez que apontam elementos que o singularizam como forma de conhecimento e nos lembram que esse conhecer questiona, contrapõe, relativiza a “representação patriarcal”, salientando, desta forma, o caráter feminino do bordado e desse conhecimento.

Esta marca, que as pesquisadoras atribuem ao bordado como atividade cognitiva, se expressa em diversos ofícios manuais, os quais também se baseiam na ligação intrínseca com a corporeidade e se inscrevem em uma ordem não linear, de forma a caracterizá-la, este tipo de atividade cognitiva, como um princípio do fazer artesanal como um todo.

Desta maneira, podemos pensar o que significa o desenvolvimento de habilidades motoras, visuais e cognitivas para a realização de uma atividade artesanal, no aprendizado das relações entre risco e ponto, uma característica específica do bordado. Se por um lado, ele (o bordado) necessita do desenvolvimento de movimentos precisos e repetitivos, por outro, o trabalho de aprendizado desse repertório possibilita acesso e desenvolvimento de uma série de competências e habilidades que estão num campo bem mais amplo, indo além do racional, e podem desenvolver formas de pensar de outra ordem. E, sendo assim, possibilitar a ruptura com o que as pesquisadoras chamaram de “representação patriarcal”. Algo que está ligado à tradição ocidental, modernizante, que opera a partir de referenciais de racionalidade e objetividade em relação ao conhecimento, desprezando ou deixando em segundo plano todo e qualquer processo de conhecimento que esteja imbricado pela subjetividade, pela atividade corporal, pela sensibilidade e pela intuição.

A separação entre atividades cognitivas e o trabalho manual tem origem ainda na Idade Média e confunde-se com a própria história do pensamento ocidental, na medida em que está em seu cerne

[...] o divisor de águas entre as duas vertentes sempre mais separadas da instrução intelectual, e daquela assim chamada profissional: a primeira inspirada nas tradições formais e a outra, ao contrário, derivada da prática refletida. (RUGIU, 1998, p. 43).

Desta separação surge toda uma tradição que não apenas distingue, mas gera um escalonamento o qual atribui alto valor ao trabalho fruto de atividades cognitivas em detrimento ao fruto do trabalho manual. Não faz parte do escopo desta pesquisa discutir essas valorizações, que demandariam um estudo mais aprofundado sobre as

construções dessas tradições e as formas como se desdobraram para chegar ao cenário que se apresenta para nós. Minha intenção é reconciliar as relações intrínsecas entre pensar e fazer, para refletir sobre a presença da atividade cognitiva no fazer manual e, vice-versa, a necessidade do fazer manual para o desenvolvimento de atividades cognitivas.

As reflexões das pesquisadoras colombianas trazem referenciais para pensarmos em como processos empreendidos por meio do bordado (e os fazeres artesanais de forma geral) podem superar esse divórcio entre pensamento e ação, ao indicarem maneiras como essas duas dimensões estão imbricadas na experiência de bordar, possibilitando pensar em como o ato em si pode proporcionar processos cognitivos. Fazer é pensar com o corpo e esta forma de pensamento tem um caráter mais integrado, ao convergir, na dinâmica do processo, além da cognição, também a corporeidade, a sensibilidade, a intuição e o pensamento tácito, elementos intrínsecos à constituição de nossa forma de ver e se colocar no mundo e, geralmente, menosprezados pela tradição moderna que opera aquela separação indicada entre o que é da cabeça e o que é da mão.

A prática do bordado, então, apresenta um potencial de superação da Modernidade²⁹ e daquelas formas de pensar ancoradas em um campo epistemológico baseado no pensamento racional, na hierarquização dos saberes, na supremacia do poder masculino sobre o feminino. Não me refiro aqui ao feminino e ao masculino como gêneros, mas como princípios da vida, em que se associa o feminino à noite, ao profundo, à intuição, ao sentimento, e o masculino ao dia, ao topo, à lógica e à razão. Homens podem ser intuitivos e mulheres podem ser racionais, não se trata disso. Refiro-me ao princípio vital do mundo, presente em diversas culturas. Ao refletir sobre o pensamento em espiral como fundamento epistemológico dos povos originários das Américas, por exemplo, vimos que a paridade entre feminino e masculino é um princípio organizador da vida e do cosmo, não como uma dualidade, mas como oposição complementar (GAVILÁN, 2011, p. 23).

Bachelard, ao mergulhar na fenomenologia do devaneio, apresenta esta paridade partindo da psicologia jungiana, para a qual o inconsciente vai muito além

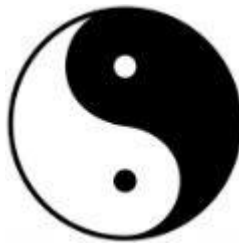
²⁹ Refiro-me aqui à Modernidade como tempo histórico utilizado pela História ocidental para organizar a cronologia, que instaura uma tradição ligada ao pensamento racional como única forma válida de lidar com a realidade e estabelece um ponto de vista eurocêntrico e colonialista como referência de organização social, política, econômica e cultural. Retomaremos essas reflexões mais à frente, quando refletirmos sobre a arte popular e suas perspectivas decoloniais.

do recalque do consciente, trata-se da “natureza primeira” (BACHELARD, 1988, p. 55). E é neste lugar profundo e vital que se apresenta esta paridade:

Para evitar confusão com as realidades da psicologia de superfície, C. G. Jung teve a feliz ideia de colocar o masculino e o feminino das profundezas sob o duplo signo de dois substantivos latinos: *animus* e *anima*. (BACHELARD, 1988, p. 58, grifos do autor).

Este “masculino e feminino das profundezas”, como apresenta o filósofo francês, é a expressão do princípio vital do mundo, que sustenta toda a organização cosmológica indígena, mas também aparece com força na psicologia jungiana, na filosofia taoísta, em que Yin é feminino e Yang masculino (figura 41) e em diversas outras culturas no mundo.

Figura 41 - Símbolo do Tao, representando os princípios Yin e Yang.



Fonte: Dicionário de símbolos³⁰

Karine Queiroz, em uma pesquisa sobre a técnica do bordado labirinto, refere-se ao princípio vital masculino como o “mundo ordenado e viril” (QUEIROZ, 2011, p. 4), e as pesquisadoras colombianas que estudaram as bordadeiras tradicionais do Valle del Cauca, utilizam a expressão “representação patriarcal” (PEREZ-BUSTOS; TOBAR-ROA; GUTIÉRREZ, 2015, p. 56), para explicitar as relações das bordadeiras com a cultura hegemônica, eminentemente masculina e a forma como o bordado e suas práticas compreendem, reproduzem e transformam essa lógica. A partir dessa perspectiva, em que masculino e feminino são aspectos da “natureza profunda”, como diz Bachelard (1988, p. 58), é importante considerar o bordado como uma ação feminina, guardando relações íntimas e fundamentais com este princípio vital, em realidade, uma ideia que está no senso comum, mas que pode guardar significados estratégicos para a reflexão sobre o bordado como ação contra hegemônica.

³⁰ Imagem do Tao, disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/simbolos-masculinos-femininos>, acessado em setembro de 2020.

Os sentidos que estão por trás da expressão “bordar é coisa de mulher” nos possibilitam perceber a ideia da prática do bordar não como atividade exclusiva feminina, mas como uma ação que mobiliza princípios da relação do sujeito com a realidade que estão em outra ordem, ligada à horizontalidade, ao tempo lento, ao fazer cuidadoso, criando uma nova perspectiva, baseada na paridade e para além da verticalidade, do fazer rápido e eficiente, característicos do princípio masculino. Bachelard caracteriza o *anima*, o princípio vital feminino, como o “grande repouso das águas dormentes” e que

[...] o devaneio diante das águas dormentes dá-nos essa experiência de uma consistência psíquica permanente que é o bem da *anima*. Recebemos aqui o ensinamento de uma *calma natural* e uma solicitação para tomar consciência da calma de nossa própria natureza, da calma substancial da nossa *anima*. A *anima*, princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranquilo (BACHELARD, 1988, p. 66, grifos do autor)

A partir da caracterização da *anima*, segundo Bachelard, podemos inferir que o bordar, como expressão do princípio feminino, é, assim, “ensinamento de uma calma natural e uma solicitação para tomar consciência da calma de nossa própria natureza” (BACHELARD, 1988, p. 66). Marcela e Itaercio comentam sobre essa “calma substancial” proporcionada pelo bordado. Ambos indicam em suas falas o quanto o bordado os acalma e os ajuda a organizarem a si próprios. Marcela fala que bordar “equivale àquela soneca depois do almoço”, e, para Itaercio, “faz bem porque organiza meu pensamento, minhas emoções, fico em paz [...]” (informação verbal³¹). O “feminino tranquilo” de Bachelard na prática cotidiana do bordar.

Como vimos no dicionário de símbolos, no início deste trabalho, a espiral está simbolicamente ligada também ao princípio feminino, quando os autores remetem o símbolo da espiral à vulva, à lua, à concha e à fertilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 397-400), possibilitando uma interface entre a espiral, o bordado e o princípio feminino.

Princípio que vivi ao realizar aquele bordado da espiral que inicia a tese, ao convergirem em sua confecção conteúdos e processos reflexivos que me ajudaram a pensar sobre a minha pesquisa e os meus processos como artista e educador. Também vivi e vivo isso a cada novo ponto que aprendo, a cada encontro com uma

³¹ Entrevistas concedidas ao pesquisador em abril de 2018 e abril de 2020, respectivamente.

nova técnica, que me provoca a reconstruir a minha trajetória de aprendizagem do bordado. Falarei um pouco mais sobre isso quando apresentar minhas experiências junto às bordadeiras e aos grupos de bordado.

Nesta pesquisa não tratarei a questão da presença dos homens na tradição do bordado. Os homens sempre bordaram e a particularização do ofício como atividade feminina confunde-se com aquela separação operada entre as chamadas artes aplicadas, consideradas menores e as belas artes, consideradas superiores. Na medida em que o bordado foi sendo associado mais às artes aplicadas do que às belas artes, os homens foram se afastando de sua prática, ao mesmo tempo em que foi construída como ideal de feminilidade (SIMIONI, 2010). Porém, a prática do bordado continua sendo realizada por homens, inclusive, meus primeiros contatos com a técnica e seu aprendizado efetivo se deram por meio do encontro com homens, seja a obra de Leonilson, seja a oficina de Itaercio. Mas não aprofundarei essas questões, até porque, a dimensão feminina do bordado é fundamental para as reflexões que empreendo em torno do bordado e de sua força como linguagem.

Um princípio com certa ambiguidade, pois, se o bordado possui uma característica eminentemente feminina, historicamente, ele também acabou sendo imposto como ideal da feminilidade. Em uma grande pesquisa sobre a tradição do bordado em Portugal, Paulo Fernando Teles de Lemos Silva (2006) estudou sobre as origens desta prática naquela região, antes mesmo de ela se configurar como país, ainda na Idade Média. Segundo ele, o bordado promovia a colocação da mulher no espaço privado, do interior da casa, onde poderia encontrar-se somente com outras mulheres e aprender a focar sua atenção em um trabalho contínuo e demorado, que exige uma finíssima coordenação de movimentos e grande perícia em sua realização. Aliás, a demonstração dessa perícia na realização dos bordados, particularmente nos enxovais, era uma forma de apresentar a “competência” da mulher em se tornar senhora de uma casa. Ao apresentar muitos bordados, finamente realizados, a mulher explicitava de que forma gastava seu tempo: enclausurada nos limites protetores do lar, dedicada a construir cada vez melhor este espaço.

Tradicionalmente, o ensino do bordado trabalhava com uma doutrinação eficiente do corpo, como vimos, para a realização de um belo bordado é necessária a construção de uma série de conhecimentos que passam diretamente pelo treinamento de habilidades motoras, visuais e cognitivas, que precisam de um labor intermitente,

paciente e insistente, para se chegar a resultados satisfatórios. É certo, porém, que o que se chama “satisfatório” vai mudando de geração para geração e em cada um dos diversos contextos culturais onde o bordado é produzido. Na história do bordado, a busca pela excelência técnica foi e ainda é um recurso para impor uma doutrinação da força feminina e sua domesticação.

Ao enlevar o bordado como a expressão do princípio vital feminino, estou propondo exatamente o oposto a esta domesticação: o bordado como revitalização da força feminina, de forma a fazer vigorar aspectos dessa força na sociedade atual, explicitamente masculina, como já aponte. Uma proposta que se alinha com a ideia de pensar a arte como meio e processo de formação, visto que está no cerne da arte o questionamento aos modelos previamente determinados e a dissolução de amarras que preconizam pensamento e ação.

As autoras colombianas comentam ainda, no artigo referido, que não se aprende bordado sozinho, e que “aprender é um saber corporal, ao mesmo tempo que coletivo, no sentido de que só é possível em interdependência com outros humanos e não humanos” (PEREZ-BUSTOS; TOBAR-ROA; GUTIÉRREZ, 2015, p. 57, tradução nossa), sublinhando a dimensão coletiva do processo de ensino-aprendizagem não apenas do bordado, mas de qualquer saber, assim como o caráter cinestésico do aprendizado do bordado, pois trata-se de um conhecimento que precisa passar pela experiência corporal. E essa dimensão corporal do conhecimento no bordado o coloca em um lugar para além da racionalidade, pois o entendimento acontece no fazer. Trata-se, portanto, de uma relação direta entre fazer e conhecer, que se dá pelo encontro e em um tempo estendido. Porque essa característica do bordado, de realizar uma forma no pano a partir de pontos que se repetem, trazem uma outra inerente a ela, que é o tempo de elaboração do trabalho.

Qualquer trabalho de bordado demanda um cuidado, um tempo alongado que promove uma outra relação do sujeito com seu fazer. Como disse Marcela em sua pesquisa, “repetimos o mesmo gesto inúmeras vezes” (CARVALHO, 2014, p. 64). Ao permanecer por um longo tempo conectada a essa repetição, vinculada a uma experiência corporal relacionada a um risco no tecido, a bordadeira vai distendendo sua atenção e vivendo uma outra forma de percepção. O ato de bordar pode permitir que a bordadeira amplie sua percepção, dinamizando-a, ora focando no trabalho que suas mãos realizam e mantendo um olhar difuso para o contexto em que se encontra, ora ao contrário, focando no contexto e mantendo a percepção difusa no trabalho.

Assim, ela vive uma experiência organizadora, uma vez que se insere em um fluxo de pensamentos, percepções, memórias, sensações que também mantém esta dinâmica, ora perto, ora longe, em um jogo de ida e vinda, avesso e frente, aproximação e afastamento. Tudo isso materializado em uma experiência corporal e laborativa.

A dinâmica da atenção distendida promove conexões que inserem a bordadeira em uma relação entre movimento e estado estacionário, na medida em que, permanecendo parada, bordando, ela mantém também um fluxo, a forma turbilhonar, como diz Morin quando descreve a dinâmica presente no fluxo da espiral, relacionando esta dinâmica com a *autopoíesis*, no sentido de representar a busca da organização pelo ser, ao permanecer parada e em movimento simultaneamente (MORIN, 1977, p. 183), desenvolvendo assim a produção de si mesma (MATURANA; VARELA, 2001).

É exatamente essa dinâmica de distensão da atenção que instaura a roda, o jogo social de bordar junto. Assim, enquanto bordamos, podemos conversar sobre o próprio bordado, mas também sobre nossos problemas, sobre nossas vivências, sobre quaisquer assuntos que estejam na ordem de interesse dos grupos que bordam, numa sintonia de percepção, memória, afetos, que possibilitará a abertura à produção de novos significados para as experiências vividas, materializando o sentido coletivo do trabalho com bordado indicado pelas pesquisadoras colombianas.

Essa socialização tem uma característica muito peculiar durante um encontro de bordado, pois ela nem sempre é centralizada, quer dizer, raramente todas as bordadeiras estão conversando sobre um único assunto. O que é mais comum é surgirem diversos pequenos assuntos, nos diversos pequenos círculos que formam a grande roda de bordar. O que não significa que não seja possível a conversa geral, são apenas momentos distintos.

A conversa que se estabelece, o prazer que se vivencia, a forma como trocamos ideias, impressões e o próprio fazer em si, em que o sujeito entra em uma conexão com outro tempo e outro espaço, são elementos que fazem do bordar um ótimo campo para o desenvolvimento da formação docente. Bordar, como verbo, não apenas porque indica ação, mas também porque é no significado como verbo que estão os sentidos de fazer em roda e guarnecer a borda, fundamentais para nosso empreendimento aqui. Para além do entendimento de como se dá essa relação, este

estudo investiga como ela pode ser promovida, instaurada e incentivada por meio do prazer com o encontro.

Figura 42 - Roda de bordado durante oficina de Itaercio Rocha.



Fotografia de um momento de prática do bordado dentro de uma oficina de Itaercio Rocha, realizada em janeiro de 2014, na Casa de Cultura Heitor Stockler, como parte da programação da Oficina de Música de Curitiba, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Além da dimensão temporal, o bordado também estabelece uma relação espacial, em que a linearidade desaparece e a hierarquia toma outras vestes, quase desaparecendo também. Porque bordar é olhar todos ao mesmo tempo, na roda, em considerações mútuas, em um processo de partilha de saberes. A própria dinâmica em que todas parecem falar ao mesmo tempo durante um encontro para bordar é a expressão dessa dimensão circular e não-linear. Nem todo grupo de bordado se relaciona desta maneira, porque vai depender muito de como se formam os laços, de como se direciona o processo da prática, de como cada uma e o grupo vivem as lideranças. Mas para o trabalho deste estudo, essa dimensão circular e de considerações mútuas é fundamental.

Essas características sociais, ou de socialização, promovidas pelo encontro em torno do bordar, também podem ressignificar a relação que o professor e a professora estabelecem consigo mesmos e com os outros, sejam esses outros colegas de profissão, alunos ou pais. De que maneira a vivência da roda, de bordar junto com outras pessoas pode ressignificar as relações inerentes aos processos educacionais? E o tempo alongado? Aquele vivido na prática do bordado, de que forma pode trazer novas percepções e possibilidades de ação para o trabalho docente? Não tenho dúvidas de que se tratam de reflexões fundamentais, não no sentido de encontrar respostas objetivas, mas de provocar essas indagações durante um processo formativo, de modo que promovam reflexões sobre a maneira como o professor e a professora vivenciam e direcionam seu tempo e sua atenção. Falaremos mais sobre isso quando entrarmos nessa espiral, a da Roda de bordar.

Nas aulas tanto de Itaercio quanto de Marcela, experimentei um pouco esses elementos, o tempo alongado, a atenção distendida, o jogo social da roda, possibilitando novas formas de ensinar e aprender, que envolviam uma relação direta com a experiência concreta e trabalhavam com projetos bem definidos de elaboração e realização do bordado.

No caso das aulas de Marcela, existia a presença muito forte do pensamento do *design*, que trabalha exatamente desta forma, projetando materializações. Mas isso era proposto de forma muito simples e direta, com um convite para realizar algo e também com alguns projetos pré-definidos que poderiam ajudar os alunos a desenvolver esta forma de pensar. Além disso, esse convite era feito em meio a muita conversa, muitas histórias, tanto da professora quanto das alunas. O clima era envolvente e o processo ia se desdobrando com muita naturalidade. As conversas fluíam e nos possibilitavam o jogo da atenção distendida de forma inerente.

Como descrevi, realizei dois projetos iniciais nas aulas de Marcela, duas bolsas, uma como proposta da professora, outra por iniciativa minha, por ter apreciado a primeira proposta. Em ambos os projetos, foi no fazer que o aprendizado foi acontecendo. Não houve nenhuma instrução prévia e nenhum tipo de limitação ou imposição de regras. Falei para a professora o que pretendia fazer, ela foi me fazendo perguntas objetivas do tipo: “que cores você quer utilizar?”, “qual o formato?” (esta pergunta foi seguida da apresentação de algumas possibilidades), “onde entra o bordado?”. Das decisões que íamos tomando juntos, ela propunha soluções técnicas

e deixava que eu as experimentasse. Do bordado até o formato final da bolsa, fomos elaborando, passo a passo, o projeto e sua forma de fazer.

Após a definição do que seria feito, vieram as explicações técnicas para a realização do bordado em si. Ao recordar estes momentos, identifico-me inteiramente com as descrições feitas pelas pesquisadoras colombianas quando comentam sobre um saber corporal que se mistura às instruções verbais. Marcela fazia exatamente isso: primeiro, enfie a agulha aqui e puxe para cá; depois, enfia de novo aqui e puxa assim, para este lado, segurando a linha para baixo. Descritas desta forma, suas instruções não parecem de grande valia se não houver uma imagem ilustrando esses movimentos.

Além disso, há uma outra característica dessas instruções: elas precisam ser experimentadas, “escutadas” pelo corpo, como indicaram as pesquisadoras colombianas. Enquanto não peguei a agulha e fiz, eu mesmo, os movimentos propostos, não consegui entendê-los, por tratar-se de um entendimento, um pensamento, que se dá corporalmente. Qual o movimento preciso que se faz com o dedo indicador e o polegar? Como vou saber o lugar certo onde enfiar a agulha? Até onde preciso puxar a linha para que o ponto fique certo? São perguntas tácitas que a maioria das pessoas que está começando a bordar se faz internamente, mas, muitas vezes, não as formulam objetivamente. Apenas buscam, corporalmente, aproximações e indicações de respostas, vivenciando o bordado como uma exploração realizada com o corpo.

Os processos de ensinar e aprender bordado variam de acordo com o entendimento que a professora tem sobre a linguagem, sobre ensinar e sobre aprender. Na perspectiva de Marcela e também de Itaercio, o processo precisa se dar por meio da experimentação, sobre a qual vão fazendo pequenas intervenções para que os alunos aprendam conforme realizam. Intervenções que estão ligadas àquelas perguntas tácitas (Como colocar a agulha? Quanta pressão precisa ser feita no ponto? Como faz o movimento?), que dizem respeito ao entendimento sobre a dinâmica do ponto e à relação entre a linha, a agulha e o tecido. As intervenções de Marcela eram sempre diretas, mas muito delicadas. Quando eu errava o ponto, por exemplo, ela procurava ver o que eu tinha feito de errado, e apenas se não conseguisse resolver sozinho, ela retirava o bordado da minha mão e consertava, mostrando-me o que eu havia feito e como consertar.

No bordado livre, um erro pode ter a ver com a mudança na forma como a agulha passou pela linha, ou como a linha passou pelo tecido, ou com a direção em que o ponto foi feito, ou, simplesmente, porque a linha dá um nó. Como se trata de uma ação sequencial, essa mudança acarreta um ruído visual, normalmente muito perceptível. Às vezes, é possível continuar e simplesmente ignorar a mudança; às vezes, não tem como, pois a mudança impede que o ponto continue, como no caso do nó, por exemplo. Nesse tipo de caso é que Marcela interferia, procurando identificar a mudança, mostrando onde e como aconteceu e resolvendo. Nas outras situações, ela perguntava se nós queríamos consertar ou se preferíamos deixar para lá, reconhecendo que esses “erros” são testemunhas do processo e não são um problema.

A forma como Marcela pensa o bordado e trabalha seus processos de ensino-aprendizagem traduzem uma grande liberdade em relação à tradição do bordado, uma liberdade em relação, por exemplo, à maneira como se desenvolvem as técnicas de realização dos pontos, tanto quanto uma liberdade em relação ao avesso do bordado, que, para ela, integra a epistemologia do bordado, quer dizer, para muito além de servir como controle de qualidade, o avesso possibilita um entendimento sobre o processo de construção de bordado, sobre toda a gestualidade, todo o percurso, todo o pensamento formulado pela bordadeira para a construção do trabalho. Perspectivas compartilhadas por mim e, inclusive, utilizadas nesta tese, ao convidarmos o leitor a olhar os avessos do bordado/sumário para refletirmos sobre os percursos e as experiências representados nele.

Um jeito de pensar muito parecido com o de Itaercio, que costumava trazer informações pontuais que pudessem nos ajudar a melhorar a técnica, nunca impondo limites ou considerando o erro como um problema.

A proposta de pensar o bordado a partir de um projeto também estava presente nas oficinas de Itaercio quando nos convidou a pensar sobre os nossos trabalhos para que pudessem integrar o estandarte do auto que estávamos construindo. Porém, antes de propor a elaboração do estandarte em si, o educador propôs apenas que experimentássemos o bordado, para entendermos como se dava a sua dinâmica. Uma das participantes do curso foi incumbida por ele de registrar as aulas com anotações e gravações. A seguir, um trecho em que ela fala sobre o bordado:

Itaercio nos pediu que deitássemos e mais uma vez relaxamos, só que dessa vez mais rápido e ele nos apresentou uma nova possibilidade... a de bordar.

Explicou o básico, cada um recebeu um pedaço pequeno de veludo, agulha, *nylon*. As miçangas e canutilhos foram socializados e assim iniciamos nossa aventura: primeiro o desenho com lápis cera no veludo, depois linha na agulha e “nós”, muitos e intermináveis “nós”... Primeiro os canutilhos, num tosco contorno dos desenhos e, quando menos esperávamos, estávamos todos bordando. Durante o bordado, vimos mais uma vez alguns trechos do vídeo do “Boi Fé em Deus”, nos despedimos em meio a canutilhos e miçangas, separamos algum material para bordar em casa e marcamos de nos encontrar no dia seguinte (domingo) pela manhã.

Domingo – manhã ainda chuvosa, quando chegamos encontramos Vinícius sentado na porta bordando, isso foi o suficiente para Itaercio perceber que não tinha jeito, teríamos que começar a aula bordando, e cada um que chegava mostrava e se admirava com o bordado do outro, esse foi um movimento novo e especial, todos juntos apesar de estarmos envolvidos numa tarefa individual, absortos na tarefa solitária, mas compartilhando com o todo, uma sensação de aconchego (informação verbal³²).

Cristina indica em suas anotações alguns elementos que trazem significados para a experiência: o fato de Itaercio ter explicado o básico, para que cada um explorasse sua forma de lidar com o fazer; os muitos nós que tínhamos que fazer, lembrando do trabalho meticuloso, repetitivo e demorado que é bordar; a possibilidade que o bordado traz de fazer duas coisas ao mesmo tempo, bordar e assistir a um vídeo, por exemplo, plasmada pela atenção distendida; a dimensão individual e ao mesmo tempo coletiva inerente ao bordado, a sensação de “aconchego” que ela comenta; e, com surpresa, o meu envolvimento com o bordado.

Porque foi com muita surpresa que encontrei esta passagem no diário de Cristina, comentando sobre o encontro comigo, bordando, antes mesmo da oficina começar. Não me lembrava do ocorrido, apesar de ter muito claro na memória o meu total envolvimento com o bordado e a oficina, pois a experiência mexeu muito comigo, como artista e como educador, ainda que tivesse bastante dificuldades com cada ação, dançar, cantar, tocar e bordar. Tudo era um mistério para mim e exigia grande concentração.

Minhas primeiras investidas no bordado (figura 43), por exemplo, não tiveram sucesso, o trabalho inicial era grosseiro e mal-acabado. Mesmo assim, aquilo me interessava e eu insisti até conseguir refinar a técnica de tal maneira que, no mesmo trabalho, era possível perceber o avanço das descobertas sobre como fazer, visto que

³² Anotações de Cristina Marzulo, realizada nos dias 29 e 30 de novembro de 2003, primeiros encontros do curso. Os diários elaborados durante o curso foram xerografados e compartilhados em um encontro posterior ao fim do curso de Itaercio. Na ocasião, fiz cópias dos diários de Cristina, guardando-os desde então, tendo realizado uma leitura pormenorizada desses documentos por necessidade deste estudo.

era nítida a diferença entre os primeiros pontos e os últimos. Infelizmente, muito preocupado, naquela época, com o resultado final, acabei desmanchando os primeiros pontos e refazendo-os, não restando o registro desse processo.

Figura 43 - Primeiro bordado realizado no curso “Cultura popular e Educação”.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2003/2004; bordado em miçangas e canutilhos sobre veludo; 0,22x0,16m; Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

As interferências de Itaercio eram pontuais, procurando demonstrar pequenos gestos, alguns cuidados que eu poderia ter e que melhorariam a técnica. Interferências que se davam em uma imbricação entre instruções verbais e movimentos corporais, com indicações do tipo: “passe a agulha assim”, “segure a miçanga assim”, “vire o pano desta forma”, numa construção motora-visual muito peculiar ao ensino do bordado, como temos refletido.

Se minhas primeiras investidas tiveram um resultado bem ruim, por outro lado, insistir na ação, mesmo tendo um trabalho grosseiro e mal-acabado, foi uma experiência muito importante para a minha relação com o bordar, pois fui descobrindo

que o refinamento da técnica se dava pela experimentação, quer dizer, quanto mais bordava, melhor o meu trabalho ficava, o que me motivava a continuar a bordar. Mais do que isso, eu mergulhava de cabeça na “práxis em espiral”, uma vez que todo o conhecimento vinha da experiência e retornava para ela, na medida em que ia descobrindo como se faz e percebendo mais e melhor as nuances desse fazer.

Não tenho dúvidas de que as metodologias de Marcela e Itaercio influenciaram o meu jeito de ensinar. Inclusive, a dinâmica da oficina Roda de bordar esteve imbuída dessas formas de pensar a aprendizagem do bordado. Retomaremos essas reflexões quando dermos uma nova volta nessa espiral.

2.1.1. Roda de bordado em Curitiba

Gostaria de olhar do avesso a experiência com a roda de bordado em Curitiba, quando fui procurado para ministrar aulas para um grupo de amigas. Para pensar em uma dinâmica de trabalho, usei como referencial todas as experiências vividas até então: as aulas de Itaercio e de Marcela, os encontros com grupos de bordado, minha bagagem como professor de arte. Propus cinco aulas, onde eu direcionaria o trabalho e faria alguns exercícios e vivências. Depois desse período, nos reuniríamos para bordar juntos e cada participante poderia trazer suas propostas. Essa ideia de ter cinco encontros era mobilizada pela convicção de que o grupo, como grupo, teria muito mais a contribuir do que apenas eu como professor. Além disso, eu pretendia formar um grupo que pudesse ter projetos coletivos e realizar processos, intervenções, trabalhos que tivessem o bordado como expressão principal, uma experiência inspirada no grupo do qual participei anteriormente no Rio de Janeiro, o Fazendo Roda do Fio Contado.

Para impulsionar o trabalho, realizei propostas que estimulassem os processos criativos das participantes e que trouxessem para a roda os seus projetos pessoais, dos quais pudessem surgir projetos coletivos. No desenrolar dos encontros, acabou ficando explícito que o grupo não estava muito preocupado com essa história de projetos de arte e que o encontro era muito mais importante.

Quando estava formulando essas memórias, já no contexto do doutorado, chamei as participantes que ainda faziam a roda para lembrar/revitalizar/contextualizar alguns sentidos da formação do grupo e perceber também como elas viam esses processos. Pela dificuldade de realizar um encontro presencial na época, optei por fazer a conversa pelo Facebook, através do grupo que mantemos para nos comunicarmos. No grupo, falei sobre minha pesquisa de doutorado, anunciei que gostaria de conversar sobre isso e disparei uma primeira pergunta: “o que significa a roda de bordado para vocês?”. Priscila comentou que para ela a roda “significa uma união de pessoas com finalidades de executar um trabalho coletivo, onde se possa discutir outras questões que não só o bordado em si. Na verdade, o que mais importa é o coletivo” (informação verbal³³).

Ela traz o sentido maior da Roda de bordado que é o encontro e completa depois, comentando o envolvimento e o imbricamento entre este e a prática do bordar: “os encontros são muito ricos e nos estimulam a continuar bordando depois, pois é uma coisa que não tem fim esse negócio de bordar”. Priscila traz o coletivo e a pesquisa, dois elementos muito marcantes no contexto do bordado, o primeiro por trazer o sentido do encontro, do compartilhar, da troca; o segundo por significar o envolvimento pessoal de quem borda com a prática, através da busca por projetos significativos. Seus comentários revigoram aquele sentido dinâmico vivido no ato de bordar, em que movimento e estado estacionário criam uma atenção distendida, substanciada pela dinâmica do encontro.

Itaercio, que começou a frequentar a roda também um pouco depois dela ter sido formada inicialmente, comenta a relação com a comida, uma característica também muito forte da arte popular, sempre marcada por muita comilança. Para ele, foi na Roda de bordado que provou uma torta de damasco “esplendorosa”, trazida por Priscila em diversos encontros. E os encontros sempre são recheados de muitos e gostosos pratos, quase sempre acompanhadas de um bom vinho, ainda que beber e bordar não sejam atividades afins, visto que, depois de alguns copos, a mão vai ficando menos firme. Mesmo assim, o sentido do encontro, tal como lembrado por Priscila, sempre foi mais significativo do que o bordar em si.

³³ Entrevista coletiva realizada via rede social *Facebook*, em outubro de 2017.

A conversa pelo Facebook foi tomando corpo e fomos atualizando as memórias. Perguntei: “mas como surgiu esse nome? Roda de bordado? Alguém lembra?”. Depois de alguns comentários em que diziam “é roda porque é roda”, Carla define o sentido ao lembrar que “o nome da roda também acho que surgiu naturalmente, até mesmo porque sentamos em roda para poder ver melhor uns aos outros. Nos aproxima. Formando uma egrégora” (informação verbal³⁴). Todos rimos da palavra “egrégora”, que no contexto da conversa parecia formal demais, mas, ao mesmo tempo, nos trazia um sentido que estava tacitamente colocado. O comentário de Carla nos mostrava que o nome “Roda de bordado” tinha um caráter, ao mesmo tempo, simples e complexo, profano e sagrado, prático e transcendente. Chamamos de roda porque fazemos roda, mas também porque buscamos algo maior, que se dá, ontologicamente, pela roda, a base da própria vida, pois segundo Morin, “tudo que é vivo faz roda” (1977, p. 28).

Perguntei à Carla o que ela achava que trazia essa egrégora: “ela é feita de conhecimento e ensinamentos. Uns ensinam aos outros desde o conhecimento de um ponto que outro não conhece, até ensinar com atitudes diante da vida”. E também a humildade, como ela mesma disse, comentando sobre o fato de não ter uma imposição de jeitos de fazer, nem discriminação sobre o bordado de um ou de outro. Segundo ela, “tem gente *the best* no bordado que consegue elogiar os bordadinhos *xinfrins* da pobre mortal aqui” (informação verbal³⁵), lembrando que não há um compromisso com a técnica nem com a excelência artística, apenas com o encontro e em como podemos sair melhorados de cada um deles. Mais uma vez, na conversa que empreendi com as participantes da Roda de bordado, surgem reflexões já empreendidas neste estudo sobre a relação entre o ato de bordar e as conexões que a bordadeira promove com o coletivo e consigo mesma.

Lembrei-me do que afirmei no texto sobre a minha busca pessoal, escrito durante o mestrado: “o único objetivo da vida é evoluir...”.

Em minha proposta para o grupo estava a ideia de realizar projetos coletivos, o que sempre aconteceu de forma lenta e pouco representativa. Quer dizer, sempre aconteceu na sintonia deste grupo, cujo principal objetivo é o encontro, o estar junto.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

Puxei esse assunto no grupo e Priscila comentou que “é meio misterioso isso, eu acho, pois é uma junção de pessoas com esse processo de cada um, das descobertas, da história que tem o bordado, das infinitas possibilidades [...]”. Comentei que era despretensioso, no sentido artístico propriamente dito. Ela respondeu: “ninguém está interessado em fazer obra de arte!”, comentando logo depois que todos estávamos fazendo experimentações e que, para ela, esse era o maior sentido artístico que poderíamos encontrar, arrematando logo depois com um comentário que alinhava todos os anteriores:

Parece que esse fazer da Roda dá uma dimensão muito grande para todos nós. É um espaço a ser descoberto, aliás, a gente vai se descobrindo também nessas relações. Tudo é uma coisa só. Tudo junto e misturado, com vinho, bolo de banana, feijão, amor, carinho, risadas, sinceridades etc etc (informação verbal³⁶).

As reflexões de Priscila me fizeram pensar sobre o que significa fazer arte e realizar projetos artísticos, como era a minha proposta inicial para esse grupo. Primeiramente, a ideia mais significativa para um projeto é aquela que vem de cada pessoa, impregnada de suas ideias, investigações e proposições para o mundo e não aquela que vem de fora para dentro, como tarefa a ser cumprida. Depois, no fazer artístico o sentido da experimentação, da busca por respostas às ideias e investigações de cada um e cada uma é o que traz o maior significado para esses projetos. Neste sentido, era inegável que ambos aconteciam no grupo, tanto a formulação de projetos quando a experimentação de fazeres, de forma que o caráter artístico era inerente ao grupo, mesmo que não realizássemos projetos coletivos.

O que havia nessa Roda de bordado? O que acontecia nesses encontros? O que produzia o encanto que todos sempre comentavam e que nos mobilizava a fazer novos e novos? Acho que Priscila dá uma pista ao falar do espaço de descoberta do grupo, de experimentação, que também é da experimentação de si mesmo, de descobertas do outro, no outro, com outro, mas que também nos levam a nós mesmos. Numa só frase, Priscila sintetiza a ideia de *autopoiésis* de Morin (1977, p. 183), a de harmonia de Doczi (1990, p. 8) e a do princípio comunitário de Gavilán (2011, p. 27), fundamentos trazidos pela imagem da espiral e que embasam esta pesquisa.

³⁶ *Ibidem*.

Como se dá isso? Na Roda de bordado, construímos vínculos afetivos muito fortes, nos tornamos amigos e a Roda é o lugar onde nos encontramos. Mas como isso se instaura? Os comentários feitos nesta conversa dão algumas pistas: valorizar o encontro, instaurando a roda em que todos podem se ver, pensar e fazer juntos, sem distinção de saberes, sem pretensões artísticas, sem preocupações extremas com produtos, mas trazendo processos que alimentem o desejo. E claro, boa comida ajuda bastante. Alimentos para o corpo e para a alma, na formação de si em encontros significativos.

Figura 44 – Roda de bordado trabalhando em uma toalha coletiva.



Fotografia feita durante encontro da Roda de bordado, com suas integrantes trabalhando em toalha bordada a várias mãos. Da esquerda para a direita: Priscila Sanson, Elisete Iunkovski (Nega), Mara Ferreira e Carla Teodorovicz. Local: residência do pesquisador; ano 2013. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Olhar o avesso desta experiência com a Roda de bordado auxilia muito a pensar e entender a arte de bordar como processo de formação docente, porque desvela um pouco aqueles primeiros questionamentos que fiz ao pensar nesta

pesquisa: de que forma a relação com o bordar pode modificar a relação do sujeito consigo mesmo e com a sociedade? De que maneira a experiência com o bordar contribui para uma experiência mais significativa com a arte? Como acontecem os processos criativos? Como se estabelecem os laços entre os sujeitos que bordam e que tipos de relações eles instauram? As experiências com a Roda de bordado, substanciam minha trajetória como educador, artista e pesquisador por serem uma oportunidade para compartilhar desses sentidos na força dessa horizontalidade. Representa uma experiência significativa com o ensino-aprendizagem do bordado e muito mais do que isso, traz para mim entendimentos sobre o vigor que flui em uma roda de bordado.

Este bordado, o de minha trajetória como bordador, ganhou expressividade no meu contato com a arte popular, por meio do curso de Itaercio Rocha, em 2003/2004. Por isso, olhemos o avesso dessa experiência.

2.2. Arte popular – tradição e perspectivas decoloniais

Como narrei, a experiência do encontro com Itaercio Rocha em seu curso representou uma revitalização do encontro com o bordado, sob nova perspectiva, agora a partir da tradição popular, em que o bordado surge como forma de construção plástica no Bumba meu boi do Maranhão. Para além disso, tive a experiência de um profundo e significativo encontro com as artes populares do Brasil.

Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e, ao mesmo tempo, ministrando aulas de arte em uma escola privada e em escolas públicas na favela da Maré, questionava todas as referências com as quais vinha trabalhando, principalmente em relação à arte e, acima de tudo, vinha refletindo bastante sobre a forma como trabalhava o processo de ensino-aprendizagem da arte. E o curso de Itaercio trouxe muitos elementos para refletir sobre isso.

Conversamos, no curso, por exemplo, sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro e os grupos de maracatu do Recife, em que a presença de toda a comunidade, inclusive idosos e crianças, é que traz o significado maior para essas manifestações artísticas. O lugar de cada um na realização da festa é um princípio de organização e que determina as relações que se estabelecem. A relação com as crianças é de

respeito e de conexão, no sentido de permanecerem o tempo todo em volta, aprendendo pela observação, brincando de fazer junto. Isso não quer dizer que se trata apenas de uma brincadeira, ou que as maneiras de fazer são espontâneas e livres, mas sim que o conhecimento está presente e cada um vai se aproximando da sua forma, na medida em que vai se interessando e se apropriando dos códigos. Os mestres ocupam um lugar central, conduzindo todo o percurso, desde a organização e realização da festa em si, até a formação das pessoas que participam diretamente.

O processo não é linear, pois ele se repete a cada novo encontro, e essa repetição quase ritualística possibilita uma aproximação baseada no respeito ao tempo de cada um e na conexão do indivíduo com o grupo, tanto quanto no respeito ao conhecimento ancestral, corporificado na figura do mestre, a partir do qual constroem-se círculos de aprendizagem. A cada nova festa, a cada nova realização, novo ensaio, nova construção, os brincantes vão se aproximando desse fazer e desse conhecer, apropriando-se cada vez mais. Essa circularidade que respeita o tempo de cada um é uma forma de materialização do princípio comunitário, indicado por Victor Gavilán, como um dos fundamentos da práxis em espiral, em que tudo parte da comunidade e para ela é feito, bem como o princípio cosmológico, em que as práticas, as vivências, a própria vida, acontecem através de ciclos (GAVILÁN, 2011, p. 23, 27).

Isso não quer dizer que basta estar em um ensaio de escola de samba para se tornar um ritmista, ou frequentar os ensaios de um grupo de boi para tornar-se um brincante. Este, sem dúvida, é o início, frequentar. E, aos poucos, na medida em que o sujeito vai se aproximando, compreendendo os significados de cada nuance da festa e também se identificando com esta ou com aquela característica, vai mergulhando cada vez mais, até assumir um lugar, a partir do qual iniciará todo um aprendizado mais técnico, mais específico sobre as necessidades e demandas desse lugar. Itaercio comentou sobre isso durante nossa entrevista, quando lembrou da época em que queria ser índio no Boi de Pindaré:

[...] eu comecei a acompanhar o Pindaré, eu tinha ali meus 16, 18 anos, eu comecei a frequentar o Pindaré, de seguir todos os ensaios, de chegar para a reza. Então, eu ia para lá e ficava por lá, carregando palha, para esquentar tambor, para esquentar pandeiro, papelão, tudo. Eu comecei a seguir desde aí (informação verbal³⁷).

³⁷ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

E seguindo o boi, acompanhando os ensaios, chegando para a “reza”, ele foi se aproximando da ala dos “índios”, que normalmente dançam de forma muito vigorosa durante as “brincadas”. Esta aproximação se deu, principalmente, pelo desejo, pela identificação de querer dançar e participar da festa nesse lugar, o que o mobilizou a aprender os passos, a desenvolver as competências necessárias para estar nesse lugar. Esta foi, inclusive, sua primeira experiência com bordado, pois, para dançar como índio era necessário ter um cocar bordado e, na época, cada um fazia o seu. O aprendizado que se dá desta forma tem outro sentido, tanto para quem aprende como para quem ensina, pois o arco de ensino-aprendizagem ganha outros contornos, deixa de ter um caráter didático, para assumir um significado mais amplo, ligado aos desejos de cada um, tanto quanto às necessidades da comunidade.

Figura 45 - Roda de boi



Fotografia de uma roda de brincantes do Boi de Santa Fé, em São Luís/MA, preparando-se para a brincada na capela de São Pedro, em junho de 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Durante o curso de Itaercio, experimentamos essas maneiras de fazer e de lidar com o conhecimento de forma direta e prática, numa autêntica proposta de nos tornarmos brincantes, para entender o que isso significa. Cada encontro era recheado de novas experiências. Essas novidades não se relacionavam a conteúdos, ou a informações, mas sim a formas de olhar para o que vínhamos fazendo. As experiências que Itaercio propunha mexiam com o corpo, com a voz, com o ritmo, individual e coletivo, e, principalmente, mexiam com a forma como víamos o

conhecimento (pelo menos mexia comigo), no sentido de repensarmos como nos aproximamos de um objeto de conhecimento e o que fazemos com ele. Aliás, me provocava a questionar o que é considerado objeto de conhecimento, pois os códigos simbólicos das práticas ligadas à arte popular são simples e complexos ao mesmo tempo e seu entendimento se dá muito mais pelo corpo do que pela intelectualidade, como vimos, por exemplo, na descrição sobre o aprendizado do bordado (PEREZ-BUSTOS; TOBAR-ROA; GUTIÉRREZ, 2015, p. 55-56).

A dimensão coletiva era inerente ao curso de Itaercio, pois tudo era feito em grupo e todas as vivências traziam essa dimensão. A primeira vivência que ele propôs foi o jogo do olhar (figura 46), uma brincadeira de roda que consiste em trocar de lugar a partir do olhar: uma pessoa olha para outra e se dirige a ela, que olha para outra e também se dirige a ela e assim vão-se alternando os lugares na roda. Quando o jogo ganha ritmo, iniciamos um movimento cadenciado, de dois pra lá, dois pra cá, característico da dança do boi maranhense. Após um tempo, quando os participantes alcançam novamente o ritmo cadenciado, cantamos uma música. Neste primeiro encontro (e em quase todos os outros), cantamos “Pelo bem de todos”, uma toada de autoria de Humberto de Maracanã (*in memorian*), mestre do boi de Maracanã, de São Luís/MA:

Peço a deus pelo bem de quem me ama/E pelo bem de quem pode me odiar
(bis)
Pelo bem de quem me ajuda a sorrir/E pelo bem de quem me ajuda a chorar
Pelo bem de quem gosta de cantar esta toada/De quem dá valor ao meu lugar
(bis). (MARACANÃ, 1998).

Era a própria vivência da dinâmica da brincadeira do Bumba meu boi do Maranhão, em que todos se movem em ritmo cadenciado, trocando de lugar o tempo todo, cantando, dançando, relacionando-se uns com os outros, num jogo alegre e vivo. Experiência aprofundada pelo sentido trazido pela música, de respeito ao outro e de valorização do lugar do artista popular: trocamos de lugar, mas eu canto pelo bem “de quem dá valor ao meu lugar”. Uma experiência que, já naquela época, trazia o sentido e a importância de entendermos e valorizarmos o “lugar de fala” (RIBEIRO, 2019).

Figura 46 - Jogo do olhar



Fotografia de um momento do jogo do olhar, dentro de uma oficina de Itaercio Rocha, realizada durante a IX Mostra Bordados Poéticos, promovido pelo SESC Paraty em setembro de 2019, naquela cidade. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Segundo Djamila Ribeiro, a origem do termo “lugar de fala” é imprecisa, mas dialoga com e pode, inclusive, ter origem em um outro conceito, o *feminist standpoint*, ponto de vista feminista em tradução livre, que “refere-se a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos” (COLLINS, *apud* RIBEIRO, 2019, p. 34) construídas a partir de um entrecruzamento de determinantes socioculturais que operam como pontos de partida para pensar as condições de vida e oportunidades de acesso que esses grupos podem ter. Trata-se, portanto, de um debate estrutural, ligado às formas como se constroem social e historicamente as diversas experiências e, conseqüentemente, os diversos pontos de vista sobre o mundo. Ao focar na diversidade de experiências e dos pontos de vista elaborados a partir daí, pretende-se superar uma visão universalista do mundo, que defende um único discurso sobre a realidade, valorizando e garantindo espaço para outras formas de ver, de ser e de fazer. O “lugar de fala” configura-se, então, como esse ponto de convergência especial, no indivíduo, de toda a estrutura sociocultural que determina suas experiências e entendimentos sobre a vida, o mundo e as relações daí construídas.

Apesar de não trabalharmos com o precioso conceito defendido pela filósofa paulista, conversamos muito sobre a importância e, principalmente, a necessidade de darmos voz aos protagonistas da arte popular, entendendo que seu discurso tem características peculiares e expressam um ponto de vista que só pode ser expresso por eles mesmos e da forma como definem que deve ser, por ser a expressão de seus modos de ser, pensar e fazer arte. Nosso trabalho de percepção sobre a singularidade e a pertinência do discurso dos protagonistas da arte popular se deu principalmente pela observação e reflexão crítica de diversos documentos, escritos, sonoros e audiovisuais que expressam seus discursos. A música de mestre Humberto de Maracanã, citada acima, representa um desses documentos e foi um dos objetos apreciados por nós durante o curso.

Após o jogo do olhar, fizemos o jogo dos bichos, em que, ainda em roda, Itaercio se dirigiu ao centro e combinou as regras: ele apontaria para uma pessoa da roda e diria “girafa”, essa pessoa deveria levantar os braços, imitando o pescoço da girafa, e as pessoas à esquerda e à direita dela deveriam aproximar os braços esticados em direção aos joelhos da pessoa ao centro, imitando as pernas (figura 47). O jogo consistia em prestar atenção em qual o papel que cada um deveria assumir, pois, do centro, ele ia apontando repetidamente, com certa cadência, as pessoas da roda, de forma que era necessário que a pessoa estivesse atenta para perceber se seria pescoço, perna ou nada. Quem errasse passava a comandar o jogo, indo para o centro apontar para as pessoas e dizer “girafa”. Uma proposta que fez todos nós rirmos muito com tudo que vivíamos, pois o erro quase sempre nos colocava em uma posição corporal muito engraçada, o que se acentuava pelas caras e bocas que cada um fazia quando errava.

Depois de um tempo, ele inseriu o “elefante”, agora, além de saber se faria parte do bicho, a cada vez que se apontava, era necessário pensar que parte seria e qual o movimento a fazer. Mais risos, pois misturávamos os movimentos, criando “girafantes” e “elerafas”, imagens hilárias que, por si só, provocavam risos.

Depois de mais um tempo, ele nos convidou a escolher um bicho e elaborar os movimentos que deveriam ser feitos. Escolhemos o macaco: a pessoa do centro colocava a mão na cabeça e na barriga e fazia um movimento com a boca mostrando o lábio inferior e as pessoas dos lados faziam as orelhas. Agora, as gargalhadas tomavam o jogo por completo, pois o próprio movimento do “macaco” era engraçado.

Figura 47 - Jogo dos bichos.



Fotografia de um momento do jogo dos bichos, dentro de uma oficina de Itaercio Rocha, realizada em janeiro de 2014, na Casa de Cultura Heitor Stockler, como parte da programação da Oficina de Música de Curitiba, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Ao terminar o jogo do olhar e o jogo dos bichos, sentamos em roda e Itaercio pediu que falássemos sobre as experiências. Para mim, ele traria uma série de conceitos e elementos que, explicitamente, estávamos trabalhando com aqueles jogos, como atenção, coordenação motora, lateralidade, noção de coletivo, entre outros. Porém, o que ele trouxe foi que o objetivo daqueles jogos era a alegria, sendo este o principal ingrediente das festas populares, sem a qual nada acontece. E é a partir dela, da alegria, que todos os outros elementos surgem e ganham sentido. Presto atenção, coordeno meus movimentos, trabalho junto com o outro, porque tudo me produz um profundo sentido de alegria, a qual me leva a conectar-me comigo mesmo e com o outro, a aprender e ensinar, a olhar e ser olhado. As sequências de risos e gargalhadas que vivemos, principalmente no jogo dos bichos, não deixava nenhuma dúvida sobre as colocações de Itaercio.

O riso, aliás, é muito mais do que um relaxamento para possibilitar a concentração. Ele é princípio organizador da festa popular e, mais do que isso, é estratégia de resistência. Itaercio fala sobre o riso:

Ele ameaça a ordem instituída [...]. Acho que a ameaça mais grave é a ameaça da alegria. Porque é mais fácil você dominar quem é triste. Pra dominar, tem que entristecer. Pra dominar tem que calar, pra dominar tem que tirar qualquer fonte de prazer... (a melhor forma ... de dominar). A melhor forma de fazer calar é tirar o prazer. E não existe prazer mais potente do que o prazer da comunhão (tô falando essa palavra de propósito, para lincar com a questão do sagrado e do profano). E essa comunhão é sagrada. Seja pra dançar Jabuti, Fandango, Congada, pra o que for... Rir é perigoso (DRISSEN, 2016, p. 70)

Esta fala de Itaercio foi recolhida durante uma oficina realizada por ele em Curitiba. Ela integra a pesquisa de mestrado de Júlia Basso Driessen (2016), que estudou os desdobramentos de práticas de cultura popular na cidade de Curitiba, a partir do trabalho de Itaercio e do grupo que ele integrava, o Mundaréu, que ocupam um lugar importante no estudo e pesquisa das culturas populares e na difusão dessas práticas em contextos urbanos na região. Em seu estudo, Júlia analisa o impacto dessas práticas na cultura local, a partir de sua experiência pessoal e do contato com essas pessoas. Para isso, participou de oficinas, shows, palestras, festas, espetáculos, não só com Itaercio, mas com todas as pessoas que estiveram diretamente envolvidas com o trabalho de pesquisa e difusão das artes populares em Curitiba.

Voltando ao curso, esta dinâmica do jogo do olhar acontecia em todas as aulas, para iniciar cada uma, revitalizando, lembrando e aprofundando esses significados a cada novo encontro. Essa repetição também revigora o sentido da espiral, na medida em que sugere que a retomada de uma vivência atualiza e redimensiona a experiência, a memória e o conhecimento.

Desta forma, o riso e a roda iniciavam, praticamente, todos os encontros, sendo, não por acaso, fundamentos do curso. Para desenvolver sua dinâmica, Itaercio propôs a construção de um auto, de maneira que pudéssemos vivenciar o processo de conhecimento da arte popular de forma prática e concreta. Seu jeito de pensar a arte e o seu processo de ensino-aprendizagem passa diretamente pela vivência prática; em sua concepção, nada pode ser realmente explicado no contexto da arte

popular se não for significativamente vivenciado. Em uma outra pesquisa sobre o trabalho de Itaercio, ele fala sobre isso:

Ensinar para mim é troca, [...], isso tem que chegar no coração é uma coisa que não tem que chegar na cabeça. Eu quero que você perceba o todo não quero que você decupe. Eu não quero te despertar conhecimento eu quero te despertar paixões (REIS, 2018, p. 23)³⁸.

Figura 48 - Oficina de Itaercio Rocha.



Fotografia de uma oficina de Itaercio Rocha, realizada na Escola Angel Vianna, no Rio de Janeiro, com alunos do curso de Dança, em 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Márcia Feijó.

No curso, o próprio Itaercio mergulhou em um processo de investigação dos significados intrínsecos do auto popular, particularmente o auto do boi, compartilhando com os participantes do curso suas pesquisas e, ao mesmo tempo, provocando-nos para que empreendêssemos também processos de investigação. Os dois pilares para

³⁸ Pesquisa empreendida por Elizabeth Marques dos Reis, sobre as africanias como herança da diáspora africana no continente americano, na qual estudou o trabalho de Itaercio Rocha como referência para pensar essas africanias. (REIS, Elizabeth Marques dos. Um olhar sobre Itaercio Rocha: africanias, educação e saberes tradicionais. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018).

sua investigação foram o princípio de vida/morte/ressurreição, presente no auto do boi, e o conceito de riso grotesco, a partir de Bakhtin (2002).

O princípio de vida/morte/ressurreição acontece em dois sentidos na festa do boi no Maranhão, tanto no calendário da festa quanto na brincadeira em si. O calendário segue um ciclo que tem início com os ensaios, em seguida para o batizado do boi (figura 49), depois para as brincadas³⁹, para encerrar com a morte do boi e reiniciar apenas no ano seguinte. A brincadeira do boi, por sua vez, encena a sua morte e a ressurreição a cada brincada. Esta encenação se caracteriza por um relato mítico que

[...] assume os mais diferentes contornos, podendo atingir níveis de plasticidade e dramaticidade muito variáveis, da simples alusão por meio de canções e coreografias, até a encenação completa da sequência, com exploração de diversas possibilidades cênicas para cada ato. Não somente variam as versões do drama de morte e ressurreição do boi, como também ele se articula ou dá lugar a outros dramas, independentemente de manter ligação direta com o tema básico da perda iminente do precioso animal (COSTA; CARVALHO, 2002, p. 14).

Figura 49 - Batizado do boi de Maracanã.



Fotografia do momento do batizado do boi de Maracanã, em 2019, realizado em sua sede, em São Luís/MA, registrando um momento importante do ciclo junino, em que a figura do boi recebe a benção, “oficialmente”, para as brincadas daquele ano. Fonte: MA nota 10 – Sempre notícia⁴⁰. Foto: Divulgação.

³⁹ Nome dado às apresentações do boi realizadas fora do espaço comunitário em que se fazem os ensaios.

⁴⁰ Momento do batizado do boi. Disponível em <https://www.ma10.com.br/2019/06/29/programa-camera-4-emocao-marca-cerimonia-de-batizado-do-boi-de-maracana>, acessado em setembro de 2020.

O que importa, na encenação do auto do boi, é que ele desapareça, que aconteça uma “morte” simbólica, mesmo que não seja a morte em si. Muitas vezes, o boi é apenas roubado ou fica muito doente, mas em todas as possibilidades há sempre a necessidade de se marcar a perda do símbolo principal da festa, que, em um momento seguinte, normalmente por força e ação da magia, retorna, revive, ressuscita, revigorando o sentido da festa. Este ciclo caracteriza o auto do boi e é a expressão principal da festa.

No realismo grotesco, segundo Bakhtin, “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são [...] os sinais característicos mais marcantes” (BAKHTIN, 2002, p. 265), em que “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 2002, p. 17).

Ele ainda reflete sobre os elementos material e corporal, que não se dissociam, como um princípio da coletividade, intrinsecamente associado aos aspectos da vida:

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal (BAKHTIN, 2002, p. 17, grifos do autor)

O autor russo relaciona o realismo grotesco com o riso, ligado à festa, o qual ele chama de “riso festivo”, que difere do riso como reação a fatos cômicos isolados. O riso festivo (ou “carnavalesco”)

[...] é em primeiro lugar patrimônio do povo [...]; todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas [...], o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2002, p. 10, grifos do autor)

O conceito de riso grotesco faz uma conexão importante entre os princípios material e corporal, que assumem um “caráter cósmico e universal”, e o riso festivo, “universal” e “ambivalente”, como elementos fundantes da cultura popular na Idade Média e que se expressam na obra literária de François Rabelais, referência utilizada por Bakhtin para suas reflexões.

Figura 50 - Finalização de uma oficina de autos populares, ministrada por Itaercio Rocha.



Fotografia de uma oficina de autos populares, realizada no 2º semestre de 2014, no Espaço Cultural Terreirão, em Curitiba, a partir de fundamentos similares àquela realizada em 2003, em que os participantes construíram um auto, criando coletivamente os personagens, os bonecos que os representavam e as músicas que contavam a história. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Durante o curso de Itaercio, entramos em contato com esses conceitos de forma cotidiana, tanto a partir de vivências como o jogo do olhar e o jogo dos bichos, que iniciavam praticamente todos os encontros, quanto a partir de estudos e leituras (do livro de Bakhtin e outros materiais), ao mesmo tempo em que observamos vídeos, apreciamos músicas, experimentamos danças e ritmos e, principalmente, construímos um auto popular a partir do princípio da vida/morte/ressurreição, de forma a articular os fundamentos propostos por Bakhtin com a arte viva elaborada continuamente nas festas populares do Brasil. O objetivo de Itaercio era a construção do auto e, intrinsecamente, a reflexão sobre esses princípios que substanciam a experiência e o entendimento vividos na elaboração do auto. Na oficina, elaboramos de forma coletiva a história que seria contada, pensamos nos personagens, construímos os bonecos que os representariam, criamos também o texto, bem como as músicas que contariam a história. Cada uma dessas construções estava contextualizada em um conjunto de vivências, observações, reflexões e práticas inspiradas na arte popular e tinham nela

seu principal cabedal e repertório, tendo como referenciais o riso grotesco e o princípio da ressurreição.

No estudo empreendido nesta tese, ao olhar para o avesso de minha experiência com o curso de Itaercio, em que entrei em contato com o bordado no contexto da arte popular, identifico o surgimento das minhas primeiras reflexões também sobre os princípios que fundamentam o pensamento em espiral. Foi ali, construindo aquele auto, refletindo sobre os meandros e fundamentos da arte popular brasileira, bordando, cantando e dançando que comecei a pensar sobre a paridade, sobre a oposição complementar, sobre o cosmológico, sobre o comunitário, ainda que não tivesse nenhum conhecimento sobre os princípios do pensamento em espiral. Porque esses quatro princípios, apresentados por Victor Gavilán como o fundamento mapuche do pensamento em espiral (GAVILÁN, 2011, p. 21), estão intrinsecamente expressos também na relação entre o riso grotesco e o ciclo do auto do boi, baseado na ressurreição. Um arco de aprendizado que se completa com esta tese.

Ao revisitar essas memórias e atualizar esses sentidos, percebo que foi naqueles encontros, mergulhado nas práticas, nas vivências e no estudo da arte dos povos do Brasil, que tracei os primeiros pontos desse grande bordado que tenho feito, ponto a ponto, como artista, educador e pesquisador, que se baseia na busca de uma harmonia interna e externa e na construção de experiências significativas, para mim e para o outro, e que, desde então, ainda que não tão consciente assim, referenciam-se em princípios análogos.

Quando Bakhtin afirma que “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 2002, p. 17), ele está descrevendo de outra forma o pensamento em espiral, como caracterizado por Gavilán, para quem “cada acontecer está estreitamente relacionado com outros acontecimentos, que produzem novas relações e eventos em um processo que sempre compromete o todo, como uma espiral” (GAVILÁN, 2011, p. 27, tradução nossa). E, ao comentar que o princípio material e corporal inerente à arte popular “opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*” (BAKHTIN, 2002, p. 17, grifos do autor), ele revitaliza os princípios da “práxis em espiral”, na qual todo o conhecimento está diretamente relacionado à experiência de vida (GAVILÁN, 2011, p. 56).

O princípio da vida/morte/ressurreição, intrínseco ao auto do boi, é a materialização do princípio cosmológico, fundamento do pensamento em espiral e modo de estruturação do conhecimento popular. E a ambiguidade, característica do riso grotesco, é uma das expressões dos opostos complementares, em que a dinergia vai produzir pensamento crítico, porque o riso grotesco, como diz Bakhtin, é “sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita” (BAKHTIN, 2002, p. 10), portanto, pode ser a materialização de um contundente senso crítico, como reflete o próprio Itáercio ao comentar sobre a força do riso.

Essas características, o ciclo vida/morte/ressurreição e o riso grotesco, expressam, desde muito tempo, as estratégias de resistência e superação da lógica colonial do povo brasileiro, sendo a própria materialização do que tem sido nomeado recentemente como perspectivas ou pedagogias decoloniais, que têm como base

[...] estratégias, práticas e metodologias – as pedagogias – de luta, rebeldia, ‘cimarronaje’⁴¹, insurgência, organização e ação que os povos originários primeiro, e logo os africanos e africanas sequestrados, empregaram para resistir, transgredir e subverter a dominação, para seguir sendo, sentindo, fazendo, pensando e vivendo – decolonialmente – apesar do poder colonial. (WALSH, 2011, p. 25, tradução nossa).

A perspectiva decolonial desmascara a discriminação histórica que se tem empreendido em relação ao conhecimento dos povos originários das Américas e dos africanos, sequestrados como escravos. Inclusive, tratar os africanos trazidos para cá como sequestrados é um olhar valorizado por essas perspectivas, que pretendem “sublinhar, sistematizar e difundir” (WALSH, 2011, p. 25, tradução nossa), exatamente, aquelas estratégias de transgressão e subversão listadas por Catherine Walsh⁴². Isso significa deixar de olhar para essas tradições culturais como o outro, como projetos malsucedidos de modernidade, e reconhecer suas epistemologias, suas formas de produzir conhecimento e resolver a vida como tão válidas quanto aquelas desenvolvidas na tradição ocidental e, principalmente, reconhecê-las como autêntico conhecimento em toda a sua potência.

⁴¹ O termo “cimarronaje” não possui tradução para o português, mas seus significados estão relacionados à fuga de uma situação de escravidão (informação verbal a partir de consulta a professores de espanhol).

⁴² Linguista estadunidense radicada no Equador, integrante do grupo Modernidade/Colonialidade. (CANDAUI; OLIVEIRA, 2010, p. 3).

O termo “decolonialidade” surge como oposição à “colonialidade”, entendida como o processo de colonização epistemológica, consolidado por meio da colonização histórica imposta desde a Europa a partir, principalmente, do século XVI. Quijano (*apud* CANDAU; OLIVEIRA, 2010, p. 19) propõe o termo como alusão à invasão não apenas territorial, mas também do imaginário, pelos colonizadores. A colonização foi um processo histórico e a colonialidade uma operação desde a colonização que permanece mesmo depois que, politicamente, a primeira tenha sido superada. Uma ação sobre o poder, o saber e o ser de todo um contexto formado por grande diversidade de grupos e suas respectivas epistêmes, que são desta forma invisibilizados e discriminados como menores ou involuídos.

As reflexões e discussões acerca das perspectivas decoloniais têm origem, principalmente, a partir dos trabalhos do grupo Modernidade/Colonialidade⁴³, constituído por intelectuais de diversos países, com predominância da América Latina, apresentando um caráter heterogêneo e transdisciplinar, cujo postulado é “a colonialidade é constitutiva da modernidade e não derivada” (MIGNOLO, *apud* CANDAU; OLIVEIRA, 2010, p. 17). Suas pesquisas caminham no sentido de explicitar a “hegemonia epistemológica da modernidade europeia” e as consequências sobre a produção de poder, saber e ser na constituição das sociedades colonizadas, sobretudo latino-americanas.

A partícula “de” pode denotar oposição na língua portuguesa e também no castelhano, e assim trazer também para o termo esse sentido de oposição, de tal maneira que trabalhar perspectivas decoloniais seja uma estratégia que põe em evidência “posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir” (WALSH, 2011, p. 25, tradução nossa) desses povos historicamente subalternizados pelo projeto de modernidade europeu.

Em sua contundente publicação “Pedagogia das encruzilhadas”, Luiz Rufino propõe ambos os termos “decolonialidade” e “descolonização” imbricados como parte de um mesmo processo e ação “que encarna força utópica, política e pedagógica para a transgressão das obras/efeitos/heranças coloniais [...] e a remontagem dos

⁴³ O grupo é formado por intelectuais de diferentes procedências e inserções e busca construir um projeto epistemológico, ético e político a partir de uma crítica à modernidade ocidental em seus postulados históricos, sociológicos e filosóficos. Suas atividades acontecem em diferentes países, em especial da América Latina, desde o início dos anos 2000. (CANDAU; OLIVEIRA, 2010, p. 3).

seres/saberes em prol de outro projeto de mundo” (RUFINO, 2019, p. 11). Para o autor carioca, portanto, não há uma distinção significativa entre os termos. Neste estudo, faço a opção pelo termo decolonialidade, por entender que a tradição da arte popular materializa um tipo especial de “pensamento-outro”, definida por Khatibi (*apud* CANDAU; OLIVEIRA, 2010, p. 24) como “a luta contra a não-existência, a existência dominada e a desumanização”, questionando a “negação histórica da existência dos não-europeus”, portanto uma prática decolonial por sua própria natureza, segundo as definições desses autores.

Figura 51 - Figuras que representam a realeza na Congada da Lapa/PR.



Fotografia retratando o rei do Congo e sua corte, em dezembro de 2018, durante encenação da congada no município da Lapa/PR, que mantém o festejo há 200 anos. Fonte: Click Paraná⁴⁴. Foto: Divulgação.

⁴⁴ A congada da Lapa. Disponível em <https://www.clickparana.com/noticia/20239/congada-da-lapa-se-apresenta-no-dia-de-sao-benedito.html>, acessado em setembro de 2020.

Todas as expressões das culturas populares – bumba bois, congadas, festa do Divino Espírito Santo, folias de reis, maracatus e tantas outras – trazem de forma mais ou menos explícita essas estratégias de re-existência elencadas por Walsh em sua caracterização da decolonialidade (WALSH, 2011, p. 25). Por exemplo, a congada se caracteriza pelo que conhecemos como coroação de reis negros (figura 51), assim como a marujada e a cavalhada, ou seja, elas dramatizam e expressam a realeza africana em toda a sua exuberância e força. Nada mais decolonial do que coroar um rei negro em terras brasileiras! A congada é uma forma de expressão e articulação de significados referenciados nas epistemologias dos povos africanos, atualizando e difundindo esse conhecimento ao longo de toda a história de nosso país (SOUZA, 2002).

Figura 52 - Festa do bumba meu boi em São Luís/MA.



Fotografia brincadeiras de boi, realizadas em São Luís, à esquerda boneco do boi, à direita, índia e brincante, em 2017 e 2019, respectivamente. Fonte: O imparcial (imagem da esquerda)⁴⁵; Estádio (imagem da direita)⁴⁶. Foto: Divulgação (esquerda); Marcelo Camargo/Agência Brasil (direita).

As festas de boi, outro exemplo muito característico da expressão da arte popular, acontecem em todo o território nacional, de norte a sul, e ganham facetas específicas em cada local onde se manifestam. No sul, a festa é chamada de boi de mamão e é realizada sempre na época do carnaval; em alguns estados do Nordeste, como Rio Grande do Norte e Paraíba, ela é feita no ciclo natalino e pode ser conhecida

⁴⁵ Imagem do boneco do boi com brincante, durante festejos do boi em São Luís/MA. Disponível em <https://oimparcial.com.br/noticias/2017/06/bumba-meu-boi-sera-patrimonio-da-humanidade>, acessado em setembro de 2020.

⁴⁶ Índia e brincante durante festejos do boi em São Luís/MA, disponível em <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2019/12/11/bumba-meu-boi-do-maranhao-e-eleito-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade.htm>, acessado em setembro de 2020.

como boi de reis; no Maranhão (figura 52) e no Amazonas, o boi acontece no ciclo junino e integra os festejos relacionados aos santos juninos, Santo Antônio, São João e São Pedro, com destaque para São João, para quem praticamente todos os bois do Maranhão são dedicados.

Em minhas vivências dos festejos juninos no Maranhão, pude observar toadas⁴⁷ que falam sobre a perda da mulher amada, ou homenageiam uma entidade religiosa (os encantados), mas também acompanhei toadas falando sobre a situação política do país, reclamando da política cultural do estado e até falando sobre a eleição de Donald Trump, nos EUA, e de Jair Messias Bolsonaro, no Brasil. Os momentos de apresentação dessas toadas são sempre marcados por muito sarcasmo e reações carregadas de ambivalência, tanto dos brincantes que estão no boi, quanto do público que brinca junto durante a apresentação. É a própria expressão do caráter universal do riso festivo, apontado por Bakhtin, onde o riso é de todos e se dirige também a todos, sem distinção, sendo também, e por isso mesmo, uma eficiente estratégia de resistência ao trazer para a roda, indistintamente, todos os sujeitos e agentes do cenário social, cultural e até político da atualidade, tornando-os objeto de riso. E como diz Itaercio, rir “ameaça a ordem instituída”.

Todas as expressões da cultura popular são núcleos sólidos de resistência e transgressão produzidas pelas camadas mais pobres do país e representam a herança dos povos originários e afrodescendentes, historicamente discriminados e marginalizados. O comentário de Itaercio sobre a importância do riso nas festas populares e o seu poder de resistência corrobora seu caráter decolonial intrínseco e de como acontece, efetivamente, o riso grotesco.

Itaercio fala ainda, em entrevista para esta pesquisa (informação verbal⁴⁸), sobre a importância do boi, no Maranhão, como um complexo cultural, que agrega e converge um imenso cabedal de manifestações e conhecimentos populares. Um “conjunto de conhecimentos”, para além da festa do boi, que congrega formas de fazer, de pensar e de se relacionar que são a própria expressão da resistência, em que o bordado aparece como um importante representante. Para além disso, todo grupamento de boi no Maranhão congrega também outras manifestações: tambor de

⁴⁷ Nome da música que se toca durante a brincadeira do boi, normalmente de autoria da própria pessoa que está cantando.

⁴⁸ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

crioula, reisado, terreiros de Tambor de mina e diversas outras manifestações da cultura popular maranhense concentram-se em torno da realização do boi, colocando-o no centro da tradição popular e, por sua vez, da decolonialidade.

Importante, neste estudo, fazer uma caracterização de arte popular, por entendermos suas peculiaridades no contexto geral da cultura. Ecléa Bosi vai recuperar a definição concebida por Gramsci: uma “cultura criada *pelo povo*, que articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais” (*apud* BOSI, 1986, p.63, grifos da autora). Ela chama atenção para o sentido dialético dessa abordagem, pois ao mesmo tempo que carrega estratos conservadores, traz “formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes”, e, principalmente, com essa definição, nos ajuda a referenciar a arte popular como uma estratégia decolonial ao se contrapor, por definição, à “moral dos estratos dirigentes”, historicamente colonialistas.

A autora recupera uma outra característica da Cultura Popular que é a sua reelaboração constante, pois há um processo contínuo de recriação e readaptação tanto do fazer em si, seus meios e métodos, quanto dos temas e contextos com os quais é elaborada. Neste sentido, Bosi também traz a ideia de Florestan Fernandes, para quem a arte popular “ou é atual, ou está em fase de reatualização” (*apud* BOSI, 1986, p. 65). O que se pode observar, por exemplo, na forma da narração mítica, como já apontado, um gênero que ganha sempre novas nuances a cada ano e para cada grupo.

A partir desses pontos de vista, a autora sugere que a cultura popular é uma forma de educação informal que acontece paralelamente à sistemática, “uma educação que orienta e revigora comportamentos, faz participar de crenças e valores, perpetua um universo simbólico” (BOSI, 1986, p. 65). Além disso, na tradição da arte popular, novo e arcaico caminham juntos, num constante revigoramento de sentidos que se atualizam a cada novo tempo. Característica intrínseca às pedagogias decoloniais, uma vez que são traçadas exatamente para proporcionar permanência. Neste sentido, as tradições ligadas às culturas populares são as próprias formas materializadas de “posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir” (WALSH, 2011, p. 25, tradução nossa), para garantir a vida, ou “outro projeto de mundo”, como propõe Rufino (2019).

Tradição é um princípio que define e configura a arte popular, sendo inclusive uma das maneiras de nomeá-la: tradição popular. Um princípio que se baseia em referências que vêm do passado em uma constante adaptação ao presente, com vistas à permanência. Ronilda Iyakemi Ribeiro, em seu livro sobre a cultura iorubá, discorre sobre a concepção africana de tradição, em que o “homem não é prisioneiro de um mecânico retorno cíclico”. Ela cita um poema Songhai⁴⁹:

Não é da minha boca.
 É da boca de A, que o deu a B, que o deu a C,
 que o deu a D, que o deu a E, que o deu a F, que o deu a mim
 Que esteja melhor na minha boca do que na dos ancestrais.
 (RIBEIRO, 1996, p. 31)

Segundo a autora, o poema é a própria expressão da importância que o passado tem para a cultura africana, sem que com isso permaneça imóvel ou congelada perante os valores do passado. Pelo contrário, a tradição é justamente a atualização.

Hampaté Bã também propõe a tradição como algo vivo, em constante adaptação ao presente, para gerar permanência. Segundo o autor, em África, a tradição está intimamente ligada à palavra falada e a oralidade é o valor supremo da sociedade. Assim, a tradição, revitalizada pela fala, torna-se “tradição viva”, pois se atualiza através dos mestres e representa o conhecimento total, que possibilita a continuação da vida (HAMPATÉ BÃ, 1982).

Essa noção de “conhecimento total” trazida pelo autor malinês traz um princípio muito importante dentro das culturas populares e que se materializa de forma intrínseca no fazer artesanal: a não separação entre saber vivido e saber sabido. Nessa perspectiva, a da tradição viva, ligada à ideia de conhecimento como aquilo que se constrói na própria dinâmica da vida, a fissura que foi operada na modernidade entre conhecer e fazer, entre prática e teoria, entre corpo e mente, dilui-se e até desaparece, pois esses passam a não mais ser vistos como termos opostos ou contraditórios, mas sim como dimensões de uma mesma relação e de uma mesma operação, a construção do conhecimento. A maneira como os jovens se aproximam

⁴⁹ Estado pré-colonial africano e grande civilização da África Ocidental, seu povo estabeleceu-se “nas duas margens do médio Níger, erigiram um poderoso Estado e unificaram grande parte do Sudão”, vivendo seu ápice entre os séculos XII e XVI (CISSOKO, 2010).

do conhecimento dentro da tradição popular é um ótimo exemplo da vivência da tradição viva que se sustenta no conhecimento total, pois é no jogo recorrente, no encontro significativo, que eles vão se apropriando dos códigos e desenvolvendo seus processos de ensino-aprendizagem. Opostos complementares que se manifestam na paridade do mundo e geram dinergia (DOCZI, 1990, p. 2), o princípio apresentado por Gavilán como fundamento do pensamento indígena (GAVILÁN, 2011, p. 23). Esta relação intrínseca entre saber vivido e saber sabido é também a expressão da “práxis em espiral”, tal qual defendida pelo autor chileno, por materializar a dinâmica descrita por ele, em que uma experiência leva a uma reflexão que fundamenta novas experiências, em um jogo cíclico e produtivo entre vida e pensamento, experiência e conhecimento.

Néstor Canclini propõe uma leitura do conceito de cultura a partir de laços com “os conceitos de produção, superestrutura, ideologia, hegemonia e classes sociais, conforme elaborados pelo marxismo”, para chegar a um lugar em que possa ser vista como um tipo “particular de atividade produtiva, cuja finalidade é compreender, reproduzir e transformar a estrutura social e brigar pela hegemonia” (CANCLINI, 1983, p. 18). Esse ponto de vista possibilita uma percepção mais apurada sobre as desigualdades e os conflitos entre os sistemas de cultura.

A proposta do autor possibilita o mergulho na ideia de que, assim como não existe uma cultura geral, tampouco existe uma cultura popular, a não ser como expressão dessa oposição, desse conflito que se estabelece com a cultura dominante, como propõe Gramsci e Bosi (BOSI, 1983). Canclini coloca como ponto de partida a negação do que seja cultura popular, propondo a superação de ideias como “um conjunto de tradições”, ou “a expressão autônoma do temperamento de um povo”, reconhecendo nessas ideias um princípio romantizado e até mesmo ingênuo, por não tratar das questões mais profundas dos conflitos perpetrados pelas diferenças de classes (CANCLINI, 1983, p. 12).

Essa caracterização, marcadamente política, da cultura popular interessa a esta pesquisa por diversos motivos. O primeiro tem a ver com o seu potencial revolucionário. Um campo da expressão cultural que propõe formas que se contrapõem à cultura oficial e luta por hegemonia como estratégia decolonial nos parece um campo onde a possibilidade de estabelecer outro tempo, no ato de bordar, é tonificada de maneira muito potente. Uma forma significativa de interferir na

sociedade de consumo, como propõe Marcela Carvalho em sua pesquisa de mestrado (CARVALHO, 2014, p. 71).

A caracterização de cultura proposta por Canclini, significando uma prática que se torna um tipo “particular de atividade produtiva, cuja finalidade é compreender, reproduzir e transformar a estrutura social e brigar pela hegemonia” (CANCLINI, 1983, p. 18), possibilita pensar na arte popular como expressão cultural que se contrapõe à cultura oficial e, ao mesmo tempo, supera a lógica racional, modernista, ocidental e masculina para fazer afluir significados afinados com uma nova ordem pautada nos princípios femininos, negros e indígenas.

Aliás, vem exatamente daí a importância de pensar o bordado como arte popular, para além da “expressão autônoma de um povo”, mas como um tipo “particular de atividade produtiva” que dialoga com a estrutura social e luta por hegemonia, como diz Canclini (1983, p. 12,18). Segundo essa posição materialista, o autor propõe uma definição em que

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p. 42, grifos do autor).

Assim, as culturas populares podem ser vistas como um campo de lutas e de resistências, tanto quanto de manutenção da ordem, na medida em que se encontram imersas na ideologia hegemônica e com ela mantêm laços de diálogo e de contraposição. Trata-se de um lugar de tensões, de disputa e atualização, de adequação e ruptura, de desenvolvimento de estratégias decoloniais na busca de re-existências.

Como tenho narrado, meus primeiros contatos com a arte de bordar se deram no contexto da arte popular, como forma plástica do boi bumbá e sua principal técnica de produção de adereços e figurinos no Maranhão. Ainda que a conexão entre bordado e cultura popular não seja automática, por ter sido a partir daí que minha experiência se deu, torna-se inerente tratar um pelo viés do outro. Desta forma, a caracterização proposta por Canclini traz referenciais que se tornam *riscos de bordado*, no contexto desta pesquisa, a partir dos quais posso traçar pontos de investigação das práticas das bordadeiras e dos grupos de bordado, inclusive, para

pensar quais bordadeiras e grupos seriam acompanhados por mim, visto que a arte de bordar pode se expressar de diversas formas e em diversos contextos para além da arte popular.

A proposta desta tese é impulsionar processos de formação docente em que o bordado vigore como prática e como forma de pensar alinhada aos princípios da espiral. É fundamental, desta forma, dedicar um rebordado especial à formação docente.

2.3. Formação docente – a dimensão autoral na práxis do ensino da arte

Na primeira volta da espiral desta tese, falei sobre como minha experiência no mestrado mexeu com minhas práticas como artista, educador e pesquisador. Naquela oportunidade, cursei inicialmente duas disciplinas que foram fundantes para eu pensar a questão da arte em sala de aula e nos processos de formação continuada. Uma delas era ministrada por Regina Machado e tratava sobre a arte de narrar histórias ligada à formação do educador artista⁵⁰. A outra, citada anteriormente, era ministrada por Sumaya Mattar e propunha meios e processos de formação do professor de arte. Em ambas as disciplinas, a arte estava intrinsecamente presente nos encontros, não apenas como conceito, teoria e campo de conhecimento, mas, principalmente, como experiência cotidiana, como vivência dos percursos propostos na disciplina.

Eu percebia um abismo entre o que essas docentes propunham como processo de formação para o educador em arte e a minha prática cotidiana como professor e como formador de outros professores⁵¹. Essa diferença referia-se à forma como a arte entrava no processo. Nos encontros de formação que eu promovia, ela era objeto de estudo, conceito, campo de conhecimento e a aproximação a ela se dava quase que exclusivamente pela via conceitual e racional, mesmo que repetisse continuamente que a arte trabalha muito além disso.

Nas disciplinas na Universidade de São Paulo (USP), se materializava no desenrolar das aulas como meio de construção de conhecimento, como

⁵⁰ A disciplina continua sendo regularmente oferecida no quadro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, com o título “Arte da palavra e aprendizagem artística”.

⁵¹ Vinha trabalhando com formação continuada de professores de arte desde 2002, quando assumi a coordenação da área de artes visuais do Programa de Criança Petrobras na Maré, no Rio de Janeiro.

experimentação de conceitos, como vivência dos processos. A forma como as disciplinas estavam organizadas era intrinsecamente baseada na arte, partindo de uma profunda convicção de que ela se ensina por meios e processos inerentes a este campo de conhecimento.

Na disciplina de Regina Machado, todo o curso se deu como preparação de uma história para contar. A meu ver, estivemos durante todo o trabalho da disciplina exercitando nossas qualidades internas e externas de narradores de histórias (MACHADO, 2005, p. 72-74), para refletirmos sobre os meandros e desdobramentos da arte, particularmente da arte de contar histórias, na formação de um educador. Uma experiência contundente e cotidiana com esta forma de conhecimento.

Nas aulas de Sumaya Mattar, que tratava da formação do professor e da professora de arte a partir do conceito de professor reflexivo de Schön e da ideia do professor como pesquisador de sua própria prática, de Stenhouse e Zeichner (*apud* MATTAR, 2007), todos os alunos receberam, logo no início das aulas, a incumbência de realizar uma síntese poética de uma das aulas, de forma que todas as aulas iniciavam com a apresentação da síntese poética da aula anterior. Além de representar um respeito ao conhecimento, entendendo que ele não se dá de forma linear e estanque, trazendo sempre conexões entre os encontros, esta forma de organizar o curso coloca a arte como o alicerce principal de todo o processo. Ao propor a realização da síntese pela poesia e, ao mesmo tempo, sugerir que a conexão entre os encontros será feita pela poesia, está-se construindo um entendimento tácito sobre a dinâmica, a importância e as peculiaridades do conhecimento no campo da arte, sem excluir a reflexão.

No desenrolar do curso, ativamos nossas memórias formativas mais significativas para revitalizar os propósitos que nos levaram à arte e à educação, que, por sua vez, trouxeram referências para nós, discentes da disciplina, para pensarmos em propostas formativas para os colegas, de maneira que o desdobramento da disciplina se deu por meio de aulas ministradas por duplas de alunos para os colegas e construídas a partir dessas experiências vividas na disciplina e referenciadas nos propósitos de cada um e cada uma. Nesse fluxo de experiências, a arte estava intrinsecamente vigorando, seja pelas sínteses poéticas que iniciavam cada encontro e as propostas semanais da docente, seja pelas oficinas propostas pelos colegas, sempre no campo da arte.

Nesse contexto de vivência cotidiana da arte, de exploração e prática de seus pressupostos como processo e produto de formação, foi que surgiu o bordado que inicia esta tese e a experiência de uma oficina de bordado para os colegas que cursavam a disciplina, na busca de conexões entre prática artística, reflexão teórica e conceitual e também de revigoramento das memórias significativas e de construção de um olhar para essas memórias que fortalecesse os propósitos dos professores e professoras que cursavam a disciplina, tanto quanto dos meus próprios.

A realização do bordado no contexto da disciplina foi uma experiência muito significativa para o processo da pesquisa e para a minha própria formação como professor, artista e pesquisador, ao condensar todas essas questões com as quais vinha me deparando, tanto no contexto da pós-graduação, quanto no contexto profissional. Ao olhar o avesso do bordado dessa experiência, percebo o quanto já estava materializada ali a minha busca de elementos inerentes ao bordado na construção da formação docente e também da minha própria formação. Ao bordar as minhas questões, naquele contexto, vivenciei efetivamente a força desse processo, experiência da qual só me dei conta neste estudo, um outro arco de aprendizado que só se completou plenamente agora, com esta tese. Porque é aqui que articulo os processos e elementos inerentes ao bordado com o trabalho de formação docente. É com esta pesquisa que aprofundo as características do bordado como linguagem da arte e suas peculiaridades, que podem contribuir para a construção do processo de formação. E juntando os dois arcos de aprendizado, penso o bordado na formação docente a partir do pensamento em espiral, o qual se iniciou com o curso de Itaercio, arco que também se completou com esta tese.

O bordar se faz no ponto a ponto, a cada passo repetido na construção das formas e das texturas. Essa repetição poderia ser encarada como uma armadilha para um fazer mecânico e automático, resultando em um material impessoal e vazio. É o que acontece nas linhas de montagem das grandes indústrias, assim como em diversas funções da atualidade, como o serviço de Telemarketing, por exemplo, em que um atendente é treinado a repetir um conjunto limitado de palavras e a seguir um roteiro rígido previamente determinado de ações e comandos. Algo que muitas vezes podemos observar nas próprias ações educacionais de determinadas escolas, as quais impõem o uso de materiais previamente elaborados, as chamadas apostilas, com as quais os professores não têm nenhuma identificação ou possibilidade de

criação, apenas repetem as práticas, os exercícios, os conceitos determinados, alheando-se de seu trabalho na maioria das vezes. O que acontece no ato de bordar é justamente o contrário, a repetição leva a bordadeira a prestar atenção em seu trabalho, a observar o detalhe e o todo ao mesmo tempo. É desta forma que podemos trabalhar o propósito de cada sujeito, vigorando em um fazer atento e cuidadoso. Foi desta forma que mergulhei no bordado, durante o curso de Itaercio, e foi desta forma que percebi o meu próprio projeto em relação ao bordado vigorando já naquela proposta realizada em 2009, ao retomar o trabalho realizado naquele contexto.

Apesar de já vir traçando uma longa trajetória com experiências que promovem processos de formação docente, foi no mestrado, com essas experiências, que encontrei o sentido mais significativo para mim, o qual passou a ser, desde então, a base de minha caminhada como educador. Ali, passei a assumir um ponto de vista em que a dimensão norteadora do caminho de formação e atuação docente é a noção de professor-autor, que se concretiza na medida em que o professor desenvolve a sua identidade, percebe seu trabalho numa perspectiva criadora e constitui um olhar poético para a sua realidade. Desenvolver identidade significa conhecer-se, saber de suas potencialidades e limitações, ter consciência de seus referenciais, nunca como algo fixo, mas como um substrato que ajude o docente a pensar em sua prática, pensar em si próprio, em seus alunos e alunas, em seu contexto de atuação e enfrentar desafios, sem deixar-se abater por eles. Um professor e uma professora fundamentados em suas identidades poderão criar condições e desenvolver possibilidades a partir de suas motivações, do entendimento mais amplo que se tornam capazes de captar, por estarem inteiros em suas ações. Mergulham no turbilhão de sua *autopoíesis*, em que “ser é permanecer constante nas suas próprias formas, na sua própria organização, na sua própria genericidade, isto é, na sua própria identidade” (MORIN, 1977, p. 178), realizar-se e especificar-se a si mesmo (MATURANA; VARELA, 2001).

O ato de bordar provoca uma atenção distendida, em que a bordadeira mergulha em um turbilhão, tal qual descrito por Morin. Ora aqui, ora acolá, ora na frente, ora no avesso, e assim vai gerando sua própria identidade, na medida em que se organiza por este turbilhão. E é nesta organização *autopoietica*, que, pelo bordado, o professor-autor desenvolve identidade, constrói uma especificação de si mesmo.

A perspectiva criadora vem exatamente das motivações, melhor dizendo, dos propósitos que o docente lança para si próprio como trajetórias e percursos substanciados em suas identidades. O propósito traz significados, materializa perspectivas e pode clarear a percepção, fortalecendo e focalizando a identidade, elemento fundamental para o sentido de autoria. Esse fortalecimento é ponto de partida para que o docente se liberte da fórmula certa, dos manuais prontos, para mergulhar com propriedade nas tramas possíveis da criação, atributo inerente ao ser humano (OSTROWER, 1978), mas que precisa de oportunidade, atenção e trabalho para ser desenvolvido.

O trabalho para desenvolver a criatividade precisa ter como elemento fundante o olhar poético. Aquele que circula pelas figuras de linguagem, produz imagens significativas a partir de percepções, trabalha com as relações entre forma e conteúdo, qualidades e expressões. O olhar poético não é exclusividade do poeta, pelo contrário, quem não tem olhar poético não consegue ler poemas, ou pelo menos ter uma experiência significativa com eles. O olhar poético é aquele que chora diante de um pôr-do-sol, arrepiando-se ao ouvir uma música, toca-se com a graciosidade do voo de um pássaro, mergulha em si ao ler um poema... É o princípio fundamental da arte! O princípio a partir do qual se vivencia e se produz arte. No qual o sujeito articula forma e conteúdo e cria coisas: uma música, uma história, um bordado, uma aula. O essencial da forma artística, segundo Fayga Ostrower: “condensação poética da experiência como via de conhecimento da realidade” (OSTROWER, 1978, p. 86). Não foi por acaso que a professora Sumaya Mattar propunha a síntese poética de suas aulas aos discentes, trata-se da proposição do exercício do olhar poético no contexto formativo, para o desenvolvimento de habilidades e percepções que convergem no sentido da construção desse professor-autor.

A dimensão autoral é aquela em que não há bulas, nem manuais de instrução, nem modelos fixos a serem seguidos, mas sim realidades, internas e externas, objetivas e subjetivas, que precisam ser compreendidas e trabalhadas, sejam quais forem as condições e as possibilidades, na construção de processos mediadores de produção de conhecimento. Esta dimensão significa, para nós, pensar nos contextos de atuação de forma livre, responsável e comprometida, mas ao mesmo tempo leve, porque se torna meio de autorrealização e autoconhecimento.

Ao pensar sobre as experiências vividas no mestrado e que ressignificaram minha relação com minha prática como professor, artista e pesquisador, é fundamental refletir sobre a arte como fundamento de conhecimento, quer dizer, precisamos levar em consideração seus elementos e procedimentos não apenas para produção e difusão de obras de arte, mas como referenciais para a produção de conhecimento. Esses elementos e procedimentos se relacionam com o olhar poético de que trato acima, mas vão além disso, circunscrevendo um “domínio, uma linguagem e uma história” (BARBOSA, 2009, p. 4), de forma a assumir um campo específico. Uma das caracterizações da arte é a relação entre seus elementos e procedimentos, quer dizer, a maneira como se lida com um determinado material, ou como se pensa um determinado conceito. O procedimento que se realiza na relação com materiais e conceitos é uma das caracterizações deste campo de conhecimento. É uma forma de pensar específica e especial.

Ana Mae Barbosa fala sobre três domínios da inteligência desenvolvidos no campo da arte: o pensamento divergente, o pensamento visual e o conhecimento presentacional (BARBOSA, 2009, p. 5). O pensamento divergente foi inicialmente caracterizado pelo pesquisador estadunidense J. P. Guilford, em um estudo sobre a natureza da inteligência. Neste estudo, ele propõe a organização do intelecto em duas classes, a memória e o pensamento, sendo este último subdividido em três categorias: as capacidades cognitivas, produtivas e avaliativas. Dentro da categoria produtiva do pensamento, existem duas espécies: o pensamento convergente e o divergente. O convergente é o que tem a capacidade de encontrar respostas certas e convencionais para problemas específicos ou gerais, onde se “pode garantir uma solução dentro de um número finito de passos” (GUILFORD *apud* KNELLER, 1978, p. 53). No tipo de produção divergente, o pensamento se move em várias direções em busca de respostas, parte de um problema para investigar possíveis soluções, não existindo uma única resposta à qual se deva chegar. O pensamento divergente caracteriza “o espírito de fantasia, de aventura, é o pensamento do artista, do sábio, do pioneiro, do inovador” (MACHADO *apud* BARBOSA, 1984, p. 92). Na produção divergente do pensamento, não é possível falar em certo ou errado, mas em adequação e significação. Se eu solicitar, por exemplo, a uma turma de jovens que escolham uma cor para expressar o momento que estão vivendo, cada resposta será única e mesmo que haja cores escolhidas pelos mesmos alunos, a motivação, quer dizer, a

adequação e a significação da cor para cada um será distinta. E eu, como professor, dificilmente poderei dizer que há uma escolha errada. Porém, conversando sobre as motivações para essas escolhas, podemos, juntamente com o aluno ou aluna, pensarmos em adequações ou não, em significações mais ou menos coerentes. A capacidade de pensar nessas adequações e significações é o que caracteriza o pensamento divergente, isso precisa ser desenvolvido como característica inerente à inteligência integral e é no campo de conhecimento da arte que essa competência se desenvolve de forma plena, sendo, por isso, uma das caracterizações deste campo.

Em minha experiência com o bordado, no mestrado, foi esta classe de pensamento, da produção divergente, que me possibilitou chegar à ideia central da pesquisa, refletindo sobre as relações entre ensinar e aprender e entre contar e ouvir histórias, indicando o caminho para o conceito de aprendizagem significativa, para propor que a importância de contar histórias no contexto escolar tem a ver com produção de subjetividade, muito mais do que incentivar a leitura, apesar de fazer isso também e muito bem. Aliás, contar histórias incentiva a leitura porque provoca a subjetividade, estimula a produção divergente do pensamento, faz o sujeito querer conhecer mais. De tal forma que, como experiência de arte, contar histórias produz uma forma específica e especial de pensar (AZEVEDO, 2011).

O pensamento visual, outra característica apontada por Ana Mae Barbosa como um dos atributos da arte como campo de conhecimento, é aquele em que trabalhamos com qualidades, intensidades, ritmos, realizando um jogo entre forma e conteúdo que nos possibilita um entendimento mais amplo do que o textual, ligado à leitura e escrita, onde o significado é unívoco e literal, características estas ligadas à produção convergente do pensamento (KNELLER, 1978, p. 53). No pensamento visual, usamos as relações entre percepção, memória, sensação para confluir significados, os quais não são literais, pois trabalham tanto com a forma quanto com o conteúdo. O pensamento visual trabalha com os elementos da linguagem visual e articula seus meandros, como as relações entre linha, forma, cor e textura; o espaço e o volume; sua sintaxe, tanto em relação à leitura quanto aos procedimentos para produzir formas visuais (HERNÁNDEZ, 2000, p. 95). Trata-se de uma forma de pensar cuja necessidade vai muito além da apreciação de obras de arte, pois traz possibilidades ao sujeito para desenvolver toda uma reflexão crítica sobre o turbilhão

de imagens que o rodeia, tanto quanto o torna capaz de produzi-las de forma significativa e autêntica.

O conhecimento presentacional, ou tácito, é aquele que está nas entrelinhas, que se apresenta à percepção e à intuição, mas não se explicita a não ser que o desvelemos. É o sentimento, a imagem, as sensações que se produzem, por exemplo, quando lemos uma história e não ficam exatamente claras, mas estão ali, sem nenhuma dúvida. A angústia da personagem que não pode ir ao baile, porque a madrasta lhe impôs uma série de obstáculos; a apreensão ao acompanhar a princesa que se perde na floresta; o encantamento com o vestido que cai de uma árvore⁵²... Tudo isso é o pensamento presentacional, que exercitamos quando entramos em contato com a arte, mas que não é uma capacidade inata, precisa ser desenvolvida.

Dessas faces da inteligência, o pensamento divergente e não-verbal e o conhecimento presentacional, depreendem-se procedimentos, formas de lidar com a realidade e com os diversos materiais que a compõem e a representam e que caracterizam um campo de conhecimento específico o qual chamamos arte. E esse campo de conhecimento também é válido para o desenvolvimento de processos de pesquisa e percursos de formação, não apenas na área da própria arte, mas em diversas outras, notadamente nas Ciências Sociais.

Jorge Albuquerque Vieira traz ainda um outro sentido para o campo de conhecimento da arte, precioso para esta pesquisa, que é a maneira como se origina e para o que ele se volta, em suas palavras, a “hipótese filosófica gnosiológica adotada” pela arte (VIEIRA, 2008, p.47, 48), ou mais precisamente pelos artistas, que se caracteriza pela construção de “possibilidades do real”, pela busca de outras realidades possíveis. Cada nova resposta, baseada no pensamento divergente e não-verbal e no conhecimento presentacional, inventa novas realidades ou pelo menos busca novas possibilidades para a realidade vivida. Para nós, essa perspectiva “gnosiológica” da arte converge perfeitamente no sentido de um trabalho que pretende promover “atividades lentas e reparadoras” que possam interferir no “contexto atual da sociedade de consumo” (CARVALHO, 2014, p. 71), ou seja, a busca concreta de novos mundos possíveis. Porque a busca de outras realidades possíveis introduz o

⁵² Refiro-me aos contos de fadas “Cinderela” e “Branca de neve e os sete anões”, tal qual a primeira compilação feita pelos Grimm, republicada em: CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

elemento utópico na reflexão sobre a realidade, o que redimensiona os atos e as relações que cada um, cada uma e os coletivos empreendem no percurso da vida.

Na medida em que a arte de bordar materializa-se na relação entre o risco e o ponto, no trabalho ponto a ponto e no contato entre agulha, linha e tecido, essas dimensões da arte como campo de conhecimento lhe são inerentes. Na pergunta “qual ponto uso para resolver esse risco?”, por exemplo, estão presentes essas dimensões: pensamento divergente e não-verbal, conhecimento presentacional. A resposta da bordadeira se dará por adequações e significações que lhes são particulares e cada uma terá a sua resposta, ainda que possam se aproximar; essa resposta será o fruto de uma pesquisa que terá como substratos principais o pensamento não-verbal, que trabalhará com ritmos, volumes, texturas, e o conhecimento presentacional, que empreenderá experimentações de fluxos, intensidades, sensações e sentidos na construção desse bordado.

A partir dessas reflexões, defendo que o bordado possa trazer um outro tempo para os sujeitos envolvidos, gerando processos “reparadores”, como diz Marcela (CARVALHO, 2014, p. 86), processos estes que tornem esses sujeitos capazes de reconhecer e expressar a sua subjetividade e retomar a autoria, não só de sua formação como também das proposições que poderá levar para seus alunos, graças ao autoconhecimento que o bordado pode provocar devido ao seu potencial prático-reflexivo e por revigorar os propósitos daqueles que o vivenciam.

As ligações entre a ideia de propósito, práxis e processos formativos docentes são construídas por Sumaya Mattar e desenvolvidas em sua tese de doutorado, em que estudou a relação entre a oficina artesanal e a sala de aula. A autora mergulhou no campo da aprendizagem da cerâmica, acompanhando a pedagogia e os processos de criação de duas mestras, para confluir os sentidos e o potencial da relação mestre/discípulo nos universos de ambas e refletir sobre a necessidade de revigoreamento da relação professor/aluno nas aulas de arte (MATTAR, 2007).

No estudo, a noção de propósito articula-se como fundamento da práxis, cujas conexões são feitas a partir de Paulo Freire (1987), para quem a finalidade proposta do ser humano para sua vida o distingue dos animais, alçando-o a uma condição que não é mais a de simples viver, mas a da existência e de uma existência histórica, porque carregada de relações com o mundo, com os outros e consigo mesmo, nas

quais atua em função de finalidades que propõe para si, sem perder de vista os outros e a sua atuação no mundo. Daí a síntese que Gavilán propõe para a noção de práxis, a partir de Paulo Freire: o sentido da educação, visto que para o educador brasileiro os processos educativos promovem e produzem processos de conscientização.

O conceito de práxis é trabalhado pela docente a partir de Karl Marx, para quem o valor do trabalho estava “justamente em seu envolvimento com o ser humano, que baseado nele transforma a realidade e constitui a si mesmo” (MATTAR, 2007, p. 128). A autora pondera:

Todavia, quando, nos objetos que produz, o ser humano não reconhece sua subjetividade, aliena-se. Ou seja, ainda que toda práxis seja ação – a prática propriamente dita -, há diferentes níveis de práxis, dependendo do envolvimento consciente do ser humano no processo prático e do alcance de humanização da matéria por ele transformada. (MATTAR, 2010, p. 129).

Segundo a autora, a verdadeira práxis “só pode ocorrer com o sujeito consciente de seus propósitos” (MATTAR, 2010, p. 130), que, por sua vez, ganham significado quando se voltam à sua atuação no mundo e na relação com os outros seres humanos, ou seja, a partir de sua existência histórica, como indica Paulo Freire. A autora diferencia, a partir da caracterização de Vásquez (2011), a práxis verdadeira da práxis reiterativa ou imitativa. Essa última “apresenta-se como prosseguimento irrefletido de preceitos antecipadamente delineados” (MATTAR, 2007, p. 129). Já a práxis “verdadeira” seria aquela definida pela

[...] não dissociação do subjetivo e do objetivo, pela singularidade do produto e pela indeterminação e não previsibilidade do processo e resultados, os atos [...] orientam-se pela intenção e só terminam com um resultado ou produto efetivo. (VÁSQUEZ *apud* MATTAR, 2007, p. 130).

Como já relatado, pude entrar em contato com esses conceitos e teorias durante o mestrado. Vivenciei na prática essa proposta⁵³ de delinear um propósito que

⁵³ A docente reflete e articula sobre sua proposta de trabalho em: MATTAR, Sumaya. Cartografias de si como processo (auto) formativo de educadores: apontamentos de viagem In: Cartografias da Formação e da Ação Docente nas artes: Reflexões Acerca da Experiência.01 ed. Londrina: PARFOR/UDEL, 2017, p. 43-56. ISBN: 9788578464721; MATTAR, Sumaya. O lugar do relato autobiográfico no sistema formativo Cartografias de si. In: Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 11, n. 2, p. 259 – 273 – mai./ago. 2018 ISSN 1983 – 7348 <http://dx.doi.org/10.5902/1983734832833913258>; MATTAR, Sumaya. O ato cartográfico na docência da arte: instaurando estados criativos de experimentação. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 26, **Anais...** Anpap: Campinas, 2017b. Disponível em: <http://www.anpap.org.br> acessado em fevereiro de 2019.

possibilitou o foco e o redimensionamento de minha práxis como pesquisador, tendo o bordado como “produto efetivo” deste processo, além, é claro, da dissertação. E ao refletir sobre as conexões entre o bordado e a arte como campo de conhecimento, também foi possível perceber o quanto, por meio dele, é possível alimentar, lembrar, atualizar, propor a vivência e a ligação entre propósito, práxis e formação docente.

Vimos que a práxis é o elemento-chave para entender e realizar o pensamento em espiral, proposto por Gavilán (2011), em que a experiência leva a percepções e reflexões que levam a um entendimento e a uma ação, que, por sua vez, levam a uma nova experiência. Trata-se também de um princípio fundamental das perspectivas decoloniais, uma vez que se baseiam no estudo, reconhecimento e atualização de estratégias e práticas de “luta, rebeldia, insurgência, organização e ação” dos povos originários e afrodescendentes (WALSH, 2011, p. 25, tradução nossa).

A práxis, na perspectiva do pensamento em espiral, é a própria maneira como esta tese está organizada: aprendi a bordar, trabalhei com formação de professores, fui pesquisar sobre o ensino-aprendizagem da arte no mestrado, onde pude bordar meu projeto como artista e educador, olhei para estas experiências e as reflexões sobre elas, tanto quanto os estudos teóricos, me possibilitam e impulsionam a realizar uma experiência de ensino-aprendizagem com o bordado na perspectiva da formação docente por meio de uma proposição, a Roda de bordar, a qual, após ser realizada, também me trouxe novas experiências, para as quais empreendi novas percepções, novas reflexões e novos estudos teóricos, configurando, desta maneira, a construção desta tese.

Antes de traçar um novo bordado com as linhas que fluem do avesso do bordado da primeira espiral, gostaria de realizar um novo rebordado no avesso dessa mesma espiral para refletir sobre meu contato com bordadeiras e com grupos de prática de bordado, encontros que ressignificaram o entendimento sobre o bordado e, conseqüentemente, a minha práxis.

2.4. Encontro com bordadeiras e grupos de bordados

Como vimos, minha história com o bordado ganha corpo e ação, principalmente, a partir de meu contato com a arte popular, particularmente com o Bumba meu boi do Maranhão, no curso de Itaercio Rocha. Ela se desdobra a partir do

curso ministrado por Marcela Carvalho e atinge novo patamar com as experiências de ensino-aprendizagem promovidas por mim. Como pesquisa de campo, durante o desenvolvimento deste estudo, procurei me aproximar de algumas bordadeiras e grupos que se reúnem para bordar, buscando aprofundar e ressignificar minha experiência com a prática do bordado, sobretudo no contexto da arte popular.

Para o desenvolvimento de critérios para a pesquisa de campo, utilizei uma referência que foi como um encontro que se deu ao longo da própria pesquisa, a partir da disciplina “Memória das testemunhas”, ministrada pela Prof^a Dr^a Ecléa Bosi (*in memorian*), cursada no primeiro semestre de 2017, na qual empreendemos estudos sobre diversas questões sociais, tendo como ponto de vista para cada uma delas uma “testemunha/militante”⁵⁴. A partir desta ideia, nem toda testemunha de uma situação ou acontecimento é militante, mas todo militante é testemunha da causa pela qual milita. Esta posição lhe dá um ponto de vista único e significativo por viver a causa de sua militância pelo lado de dentro, imerso em seu contexto, e trabalhar para que este contexto se modifique.

Esta concepção permitiu que eu refletisse sobre o perfil das pessoas que gostaria de acompanhar nos estudos de campo, pois comecei a pensar nas bordadeiras que, de alguma forma, são testemunhas/militantes do bordado como ação social e política, e não apenas aquelas que bordam para passar o tempo ou para “fazer o enxoval”. Aliás, mais do que isso, comecei a perceber o bordado como militância praticada por diversos grupos e pessoas como forma de intervir na realidade, não apenas como produto, mas também como ação, como atividade produtiva, política, social e cultural, materializando os sentidos propostos por Canclini em relação à cultura popular, como a “*compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida*” (CANCLINI, 1983, p. 42, grifos do autor).

A partir da ideia do militante como testemunha, pude definir os princípios do perfil de bordadeira que gostaria de acompanhar, assim como alguns elementos para orientar as minhas observações: relação com o ofício; estabelecimento ou não de vínculos comunitários e de que forma se davam; entendimento das pessoas sobre as

⁵⁴ A prof^a dr^a Ecléa Bosi, docente do Instituto de Psicologia da USP, ofereceu a disciplina “Memória das testemunhas” no Programa de Pós-Graduação daquele instituto, em que apresentou verbalmente o conceito de “testemunha militante”, a qual cursei no primeiro semestre de 2017.

conexões entre suas ações e o contexto em que se inseriram, são alguns elementos que comecei a pensar a partir do contato com Ecléa Bosi e sua disciplina.

Partindo desta linha de raciocínio, realizei estudos e entrevistas com Marcela Carvalho, a minha professora de bordado livre; Mariana Guimarães, bordadeira que integrou o grupo do qual fazíamos parte no Rio de Janeiro, o Fazendo roda do fio contado, e que, sem dúvida, assume o lugar de bordadeira/militante, como artista, professora e pesquisadora. Também entrevistei Tânia Santos, bordadeira de São Luís, reconhecida pelo bordado característico e excelência no trabalho, além do próprio Itaercio Rocha, que foi quem me iniciou na arte de bordar, efetivamente. Além disso, acompanhei quatro grupos que trabalham bordado: o Bumba meu boi de Pindaré, o Bumba meu boi Encanto da Ilha, ambos de São Luís; o coletivo Piradas no ponto, de São Paulo; e o coletivo Linhas do Rio, do Rio de Janeiro. Em relação aos bordados no Maranhão, obtive auxílio precioso de Jandir Gonçalves, pesquisador das culturas populares maranhenses, que não apenas me forneceu diversos materiais sobre o bordado, visuais, escritos e audiovisuais, como facilitou de maneira muito generosa o contato com os grupos com os quais conversei, sendo, portanto, uma testemunha/militante do bordado e da arte popular em São Luís/MA.

A seguir, apresento um panorama dessas entrevistas e relatos sobre o contato com os grupos.

2.4.1. Bordadeiras

2.4.1.1. Marcela Carvalho

Marcela é professora de desenho na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e trabalha com uma oficina de bordado e costura para crianças, a qual ministra em dois lugares, em seu atelier e em uma escola particular no período integral. A entrevista se deu em sua residência, no Rio de Janeiro, no dia 27 de abril de 2018 e acabou sendo um longo encontro recheado de diversas conversas, visto que nos tornamos amigos e fazia muito tempo que não nos víamos. Na entrevista, conversamos sobre os novos projetos, meu e dela, sobre sua dissertação e seus desdobramentos, sobre arte, filhos, casa, mas principalmente, sobre bordado.

Ela criou um curso propondo vivências e investigações integrando bordado e histórias tradicionais, a partir de alguns conceitos e reflexões desenvolvidas em sua dissertação. O curso teve duração inicial de 24 horas, organizado em oito encontros de três horas, mas em edições posteriores essa carga horária foi ampliada para 36, em doze encontros de três horas, por demanda das próprias participantes, que mergulharam de cabeça nas propostas, de tal maneira que formaram um grupo de estudos e, além das experiências propostas por Marcela, acabaram também realizando projetos de trabalhos, com publicações e exposições. O grupo se autodenominou “Açafrão” e realizou, dentre outras, uma publicação investigando histórias e bordado (figura 53).

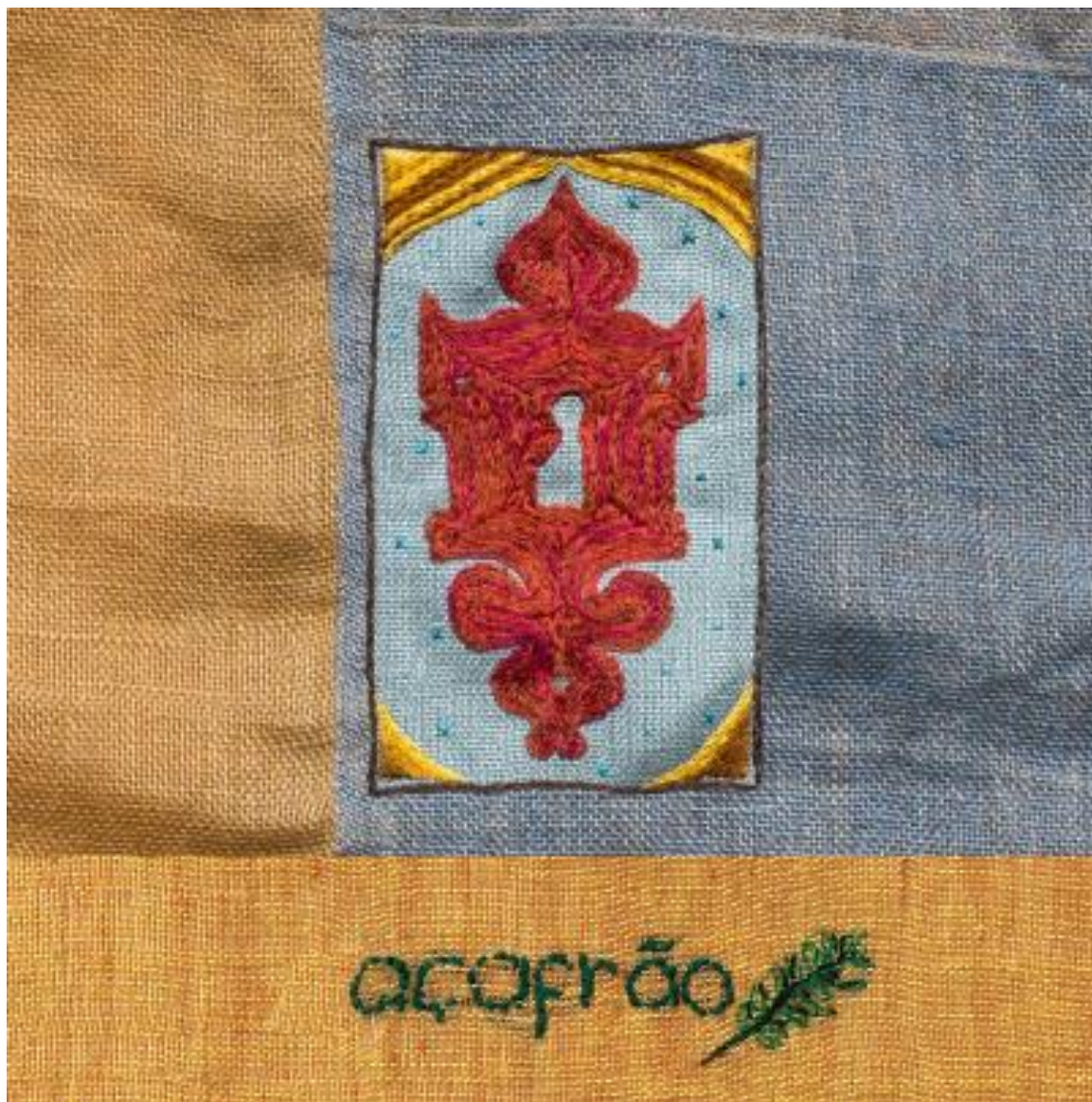
Ela falou bastante também sobre como vê a linguagem do bordado e de que maneira se apropriou dela como forma expressiva. Seus primeiros contatos aconteceram durante a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no curso de Design, concluído na PUC/RJ. Em seu projeto, produziu material pedagógico para uma professora de música que atuava com Educação infantil e decidiu utilizar o tecido para elaboração e construção desse material. O bordado surge como solução plástica, por se tratar do mais adequado no tratamento do tecido. Ao buscar bordadeiras para realizar o trabalho, acabou apaixonando-se pela linguagem, começou a fazer alguma coisa ainda para o projeto de TCC e nunca mais parou.

Para ela, o bordado casa-se perfeitamente com o desenho, proporcionando uma pesquisa muito profícua, exatamente nesta relação entre o desenho criado por ela e o bordado livre, as diversas possibilidades trazidas pelo contato entre agulha, linha e tecido na realização de pontos diversos. Nesta relação entre desenho e bordado, comenta o quanto enxerga um pelo outro:

Eu penso bordado... esses bordados de rosto, que eu claramente olhei, fazendo um desenho de observação, figura humana, né, desenho de modelo vivo, acontece um negócio, que dava uma tese psicanalítica sobre isso, que é muito doido, eu começo a ver o rosto das pessoas com ponto de bordado. (informação verbal⁵⁵).

⁵⁵ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

Figura 53 - Capa do livro do grupo Açafrão.



Grupo Açafrão; sem título; 2018; bordado livre sobre linho colorido; 0,20x0,20m. Fonte: ISSUU⁵⁶. Foto: Grupo Açafrão.

⁵⁶ ISSUU é uma empresa de mídia digital que oferece a possibilidade de carregar e distribuir publicações online em diversos formatos. Disponível em <https://issuu.com/celinakuschnir/docs/geb-livro-4>, acessado em julho de 2020.

Trata-se de um exercício que ela gosta de fazer, ver as pessoas com pontos de bordado, um ótimo exemplo para observarmos como ambas as linguagens estão conectadas em sua prática e pensamento. De forma geral, trabalha o processo criativo a partir do desenho, visualizando na própria dinâmica da forma as possibilidades de realização do bordado. Nesta relação criativa, realizou alguns projetos de ilustração de livros, inclusive, o livro em que me enveredei pela primeira vez com o bordado livre, a história de Mãe Wu, foi concebido por ela. Na época da entrevista, havia acabado de lançar o livro “Lampião e o Vovô da Vovó na cidade de Mossoró!” (CARVALHO, 2017), escrito e ilustrado por ela (figuras 54 e 55).

O bordado proporciona o contato com o pano, algo que é muito primordial na vida de qualquer pessoa, pois “não há nada mais antigo na vida de uma pessoa do que o contato com tecidos” e por isso mesmo é que se conecta com a possibilidade de novos mundos possíveis, baseados na imagem amorosa.

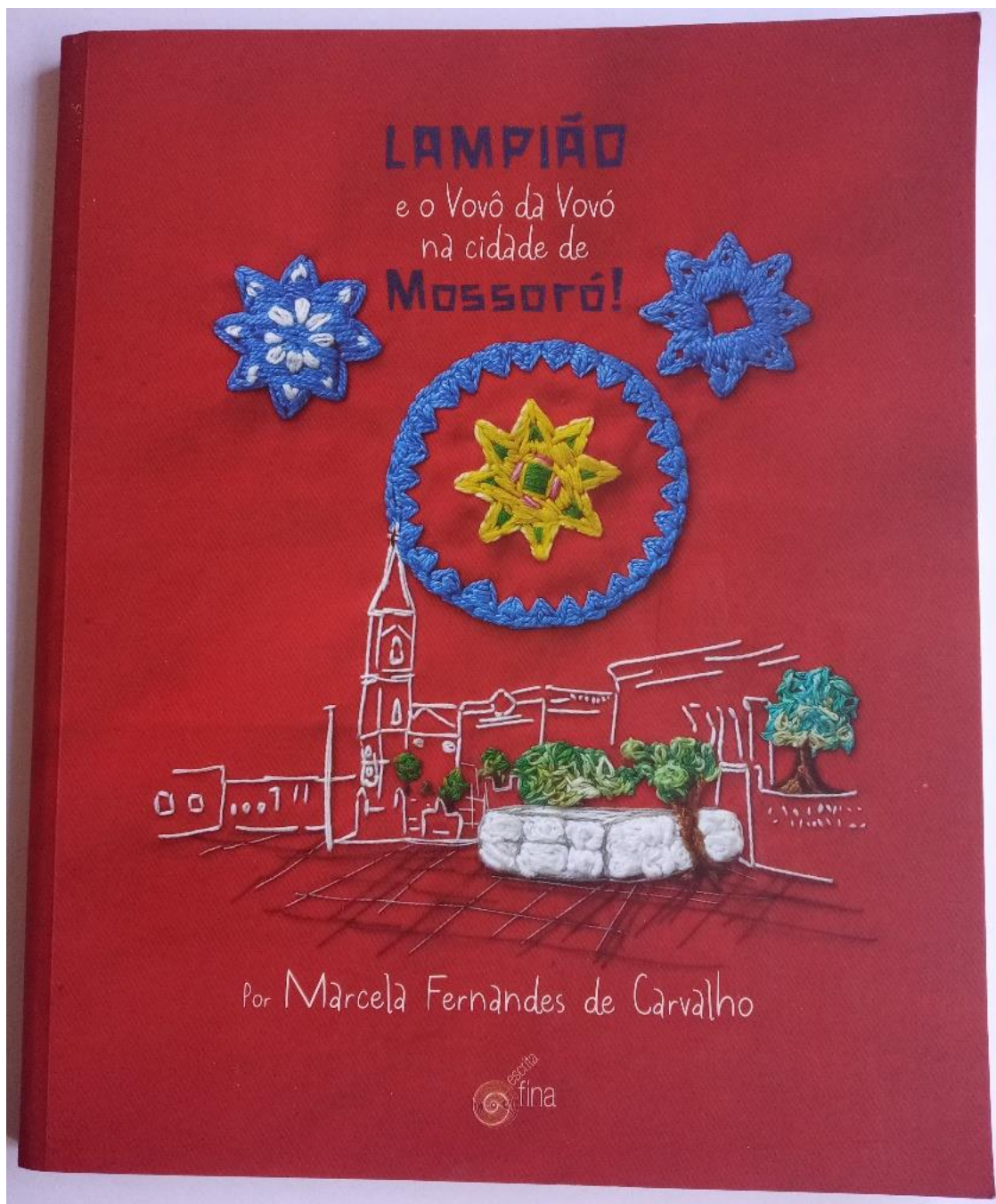
Então é isso, é o primeiro paninho, aquela coisa... bebezinho nasce e é enrolado no paninho. Isso daí já é uma defesa enorme, do bordado como material de construção de uma imagem amorosa, por um mundo melhor! Tipo assim, bandeira hasteada! Isso aqui fala de paz! (informação verbal⁵⁷).

A relação com o bordado se dá nessa sintonia com algo muito primordial e se traduz em imagens amorosas. Nossa conversa fluiu no sentido de refletirmos sobre como o bordado é enfeite, um capricho no detalhe do pano, mas também é funcional, na medida em que precisa cumprir uma determinada demanda. O próprio caráter de repetição do bordado agrega um sentido de funcionalidade, quando ele precisa “cumprir o risco”, como disse Marcela, quando precisa preencher a forma, muitas vezes, em um trabalho cansativo e demoradamente demorado. Neste momento, há que se ter perseverança, pois, muitas vezes, a bordadeira chega a questionar a própria forma que o bordado está tomando. Uma trajetória que se consome quando o trabalho se completa, quando “você completa o risco e aí transborda o bordado” (informação verbal⁵⁸), fechando um ciclo iniciado com o risco e concluído com o bordado pronto.

⁵⁷ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

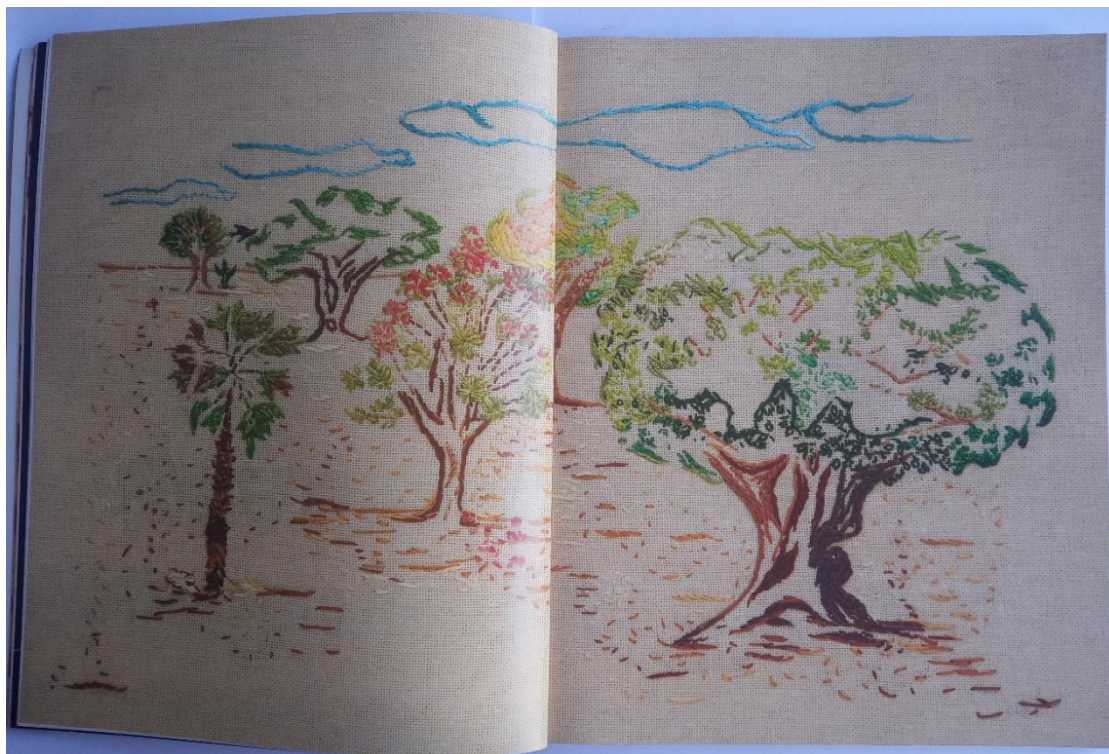
⁵⁸ Ibidem.

Figura 54 – Capa do livro de Marcela.



Marcela Carvalho; capa do livro “Lampião e o Vovô da Vovó na cidade de Mossoró”; 2017; bordado livre sobre algodão fotografado e impresso; 0,27x0,22m. Fonte: CARVALHO, 2017. Foto: Lucas Zappa.

Figura 55 – Ilustrações do livro, bordadas por Marcela.



Marcela Carvalho; ilustrações do livro “Lampião e o Vovô da Vovó na cidade de Mossoró”; 2017; bordado livre sobre linho fotografado e impresso; 0,27x0,22m. Fonte: CARVALHO, 2017. Foto: Lucas Zappa.

Esse fluxo do bordar, cheio de atravessamentos e que nem sempre é agradável, baseia-se na repetição e naquilo que fica no limiar entre o mecânico e o criativo, a alienação e a atenção. Em sua dissertação, relacionou essa reflexão com a história cantada “A velha a fiar”, em que uma mulher idosa permanece trabalhando em sua fiadeira, ainda que o mundo em volta esteja a perturbá-la.

Estava a velha em seu lugar. Veio a mosca lhe perturbar. A mosca na velha e a velha a fiar

Estava a mosca em seu lugar. Veio a aranha lhe perturbar. A aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava a aranha em seu lugar. Veio o rato lhe perturbar. O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o rato em seu lugar. Veio o gato lhe perturbar. O gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o gato em seu lugar. Veio o cachorro lhe perturbar. O cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o cachorro em seu lugar. Veio o pau lhe perturbar. O pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o pau em seu lugar. Veio o fogo lhe perturbar. O fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o fogo em seu lugar. Veio a água lhe perturbar. A água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava a água em seu lugar. Veio o boi lhe perturbar. O boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o boi em seu lugar. Veio o homem lhe perturbar. O homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava o homem em seu lugar. Veio a mulher lhe perturbar. A mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar

Estava a mulher em seu lugar. Veio a morte lhe perturbar. A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar (CARVALHO, 2014, p. 76, 77).

Essas são conexões muito importantes para minha pesquisa, por tratarem exatamente do cerne desta tese, qual seja, o limiar que surge no trabalho repetitivo, entre o fazer mecânico e a atenção distendida. Marcela reafirma o quanto as artes têxteis, particularmente o bordado, instauram uma relação muito profunda da pessoa consigo própria, a partir desta roda que vai e volta, em um ciclo que a projeta para si e, ao mesmo tempo para seu contexto. O próprio corpo mergulha nesse ciclo “porque

é incrível como, nessa repetição, [...] a agulha vira dedo e vai e vira e vira, e você, depois, nem lembra mais que está ali fazendo aquilo, mas se você esquece, você espeta” (informação verbal⁵⁹). Quando o ato se mecaniza, a bordadeira espeta o dedo na agulha, para lembrar que precisa distender sua atenção e não se alhear dela. Essa relação entre a mecanização e a agulha que espeta o dedo foi também desenvolvida em sua dissertação (CARVALHO, 2014).

Conversamos também sobre seu trabalho com crianças, tanto na escola quanto no atelier e do quanto tem sido uma vivência de criação para ela e para os participantes, que incluem meninos e meninas. Aliás, ela comenta que as trocas em sala de aula, seja com as crianças, seja com suas alunas adultas que participam daquele grupo de estudos já mencionado, são sua maior fonte de pesquisa para seus bordados.

Falamos também sobre a dinâmica de ensinar pontos durante as aulas de bordado. Ela comentou sobre um momento em que se aproximou da avó de seu marido, exímia bordadeira, que lhe ensinou alguns pontos que costuma usar. Conversamos sobre um específico, o rococó (figura 56), o qual levou muito tempo para aprender. Dentre memórias e reflexões, comenta as voltas que precisou dar para aprender a fazer e que essa síntese, vivida no encontro com uma grande bordadeira, possibilitou a capacidade de ensinar outras pessoas. Nossas conversas envolveram detalhes sobre como realizar o ponto e acabamos conversando também sobre esse saber técnico que possibilita uma linguagem.

Eu aprendi muita coisa da minha vida no rococó! Eram 12 voltas na agulha, mas por que 12? Não, 12 é número que está legal. 12, não é 16, 16 fica gordinho demais, se botar 10, vai ficar frouxo, aprendi muita coisa com o rococó, demorei muito para aprender o rococó, eu dava volta na linha e a linha de baixo ficava solta, eu vejo as minhas alunas fazendo isso. Depois eu aprendi a ensinar a elas que, a quantidade de voltas na agulha (posso falar disso com você, porque você está vendo o que eu estou falando) tem a ver com o tamanho da agulha que está atravessando o ponto (informação verbal⁶⁰).

Neste trecho, sintetiza as relações entre a prática do bordado e a vida (“aprendi muita coisa da minha vida no rococó”) e o quanto esse saber técnico pode ser também subjetivo, alinhando o comentário com uma observação de que podíamos conversar

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

sobre isso porque ambos dominávamos a linguagem (“você está vendo o que eu estou falando”).

Esta conversa nos levou a pensar no princípio da tradição viva (HAMPATÊ BÁ, 2010), ao nos remeter à forma como o aprendizado dela se deu no contato com uma bordadeira tradicional, em que a aproximação e a repetição foram lhe ensinando mais do que instruções verbais concretas. Foi na convivência e na observação que sintetizou a dinâmica do ponto e não só encontrou a forma de realizá-lo, como desenvolveu uma técnica para ensinar como fazer. Hoje, ela não ensina que são 12 voltas na agulha, mas sim que a quantidade de voltas tem a ver com o espaço do ponto no tecido.

Figura 56 - Ponto rococó.

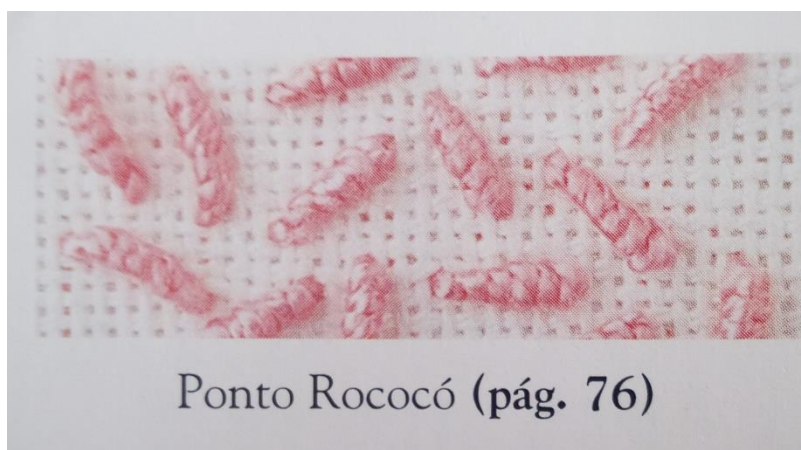


Imagem digitalizada do original. Foto de pontos do bordado livre sobre etamine. 0,5x0,2m Fonte: GANDERTON, 2008, p. 28.

Suas experiências com o bordado certamente imprimem uma outra relação com a linguagem, o que promove outras relações também para quem ela ensina. A entrevista com Marcela foi um lindo reencontro. Agradeço pela longa conversa que empreendemos, por tudo que me ensinou e continua a ensinar e por revitalizar os sentidos desta tese.

2.4.1.2. Mariana Guimarães

Mariana é professora no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAP/UFRJ), onde leciona a disciplina artes visuais para turmas da Educação Básica e orientação de estágio e ministra a disciplina de metodologia de

ensino em artes visuais para estudantes do curso de licenciatura em artes visuais e desenho na mesma Universidade. Ela também é artista e na época de nossa entrevista cursava o doutorado na linha de pesquisa Poéticas interdisciplinares, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV- EBA UFRJ), tendo sua pesquisa e trabalho plástico e conceitual como objeto de estudo. A entrevista se deu em sua residência no Rio de Janeiro, no mesmo dia de Marcela, 27 de abril de 2018. Também somos amigos e a entrevista também assumiu esse caráter de reencontro e de conversa sobre nossas vidas e projetos. Falou bastante sobre suas investigações em relação ao bordado e em como relaciona os princípios da linguagem com aspectos artísticos, filosóficos e políticos da vida e do mundo.

Uma das questões sobre a qual conversamos tratou sobre essa profusão de bordados que tem surgido ultimamente, mas que em sua maioria, senão todos, mantêm-se em um campo da arte que poderíamos considerar clássico, pela relação que estabelecem com a imagem representativa e o rigor da técnica. Ainda é uma tradição muito forte, no campo do bordado, a figura bem definida, tecnicamente bem trabalhada, com raras exceções que se dão principalmente no campo da arte contemporânea, de artistas que estabelecem outras relações com a imagem e com a técnica.

Uma de suas investigações relacionou-se com o princípio do bordado como repetição. Ela se questiona: “mas se o bordado tiver um ponto só, ainda assim será bordado?” (informação verbal⁶¹) e, desse questionamento, realizou alguns exercícios pensando no que chamou de “bordado mínimo”, quase como uma suprematista, inspirada em Malévitch⁶² e seu branco sobre branco (figuras 57 e 58).

Uma outra investigação, que tem sido o foco em sua pesquisa de doutorado, relaciona-se com o fio em si, pensando-o como elemento fundamental do bordado. Este fio solta-se do pano e atravessa o próprio espaço, como organizador e aglutinador desse espaço, em proposições que abarcam a casa, a rua, o jardim, as

⁶¹ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

⁶² Pintor russo, fundador e principal pensador do movimento suprematista, atuante na primeira metade do século XX, na Europa.

árvores, enfim, o espaço circundante, em um movimento de bordar o próprio lugar (figuras 59 e 60).

Figura 57 – Bordado de Mariana.



Mariana Guimarães; geométrico nº 5; 2017; bordado livre sobre guardanapo de linho; 0,40x0,40m. Fonte: Site da artista⁶³. Foto: Acervo da artista.

Figura 58 – Bordado de Mariana.



Mariana Guimarães; branco nº 2; 2016; bordado livre sobre papel artesanal; 0,23x0,51m. Fonte: Site da artista⁶⁴. Foto: Acervo da artista.

⁶³ Imagens dos bordados de Mariana Guimarães, disponível em <http://www.marianaguimaraes.art.br/geometricos/>, acessado em julho de 2020.

⁶⁴ Imagens dos bordados de Mariana Guimarães, disponível em <http://www.marianaguimaraes.art.br/brancos/>, acessado em julho de 2020.

Figura 59 – Instalação de Mariana.



Mariana Guimarães; bordado expandido nº5; 2017; *site specific* (moirões de madeira, orquídeas, lã e cristal); dimensões variáveis. Fonte: Site da artista⁶⁵. Foto: Acervo da artista.

Figura 60 - Instalação de Mariana.



Mariana Guimarães; passiflora incarnata; 2017; *site specific* (pé de maracujá e fios de malha); dimensões variáveis. Fonte: Site da artista⁶⁶. Foto: Acervo da artista.

⁶⁵ Imagens dos bordados de Mariana Guimarães, disponível em <http://www.marianaguimaraes.art.br/bordado-expandido/>, acessado em julho de 2020.

⁶⁶ Imagens dos bordados de Mariana Guimarães, disponível em <http://www.marianaguimaraes.art.br/passiflora-incarnata/>, acessado em julho de 2020.

Mariana “não ensina ninguém a bordar”, pois quando “a gente borda, entra dentro da gente, acessa um lugar de silêncio e fala” e conecta-se com essa forma de expressão. Como ensinar alguém a fazer isso? Ela apenas propõe o fazer: oferece o pano, a agulha e a linha e pede que bordem seus nomes, pois “quem nunca bordou, para mim, tem que começar pelo nome”, porque

[...] o nome é a origem, a gente vai da origem e expande. É como você se chama... e o nome é muito incrível. E aí, as pessoas ficam em silêncio e começam a bordar o nome. Daqui a pouco começa assim: “que a minha mãe fazia isso”, “que a minha avó...”, aí pronto... aí a missão foi cumprida, porque foi no germinal da minha vida. (informação verbal⁶⁷).

E completa seu raciocínio, comentando que vê o bordado como uma entidade,

[...] não no sentido religioso, mas uma coisa que você incorpora e é uma linguagem muito poderosa, porque eu acho que ela está na estruturação biológica. Então, quando eu digo assim, eu brinco e falo que é quase uma entidade, é porque ela incorpora alguma coisa, naquele momento ali, que está dentro de nós mesmos. (informação verbal⁶⁸).

Ao tratar o bordado como uma entidade, propõe o resgate de uma relação primordial com este fazer, que se relaciona com o pano, com o fio e com a própria história de vida de cada um. É dessa relação primordial que surge a capacidade do sujeito para bordar. Segundo Mariana, esta capacidade é encontrada, não ensinada. Esta ideia da relação primordial com o pano também é defendida por Marcela, como algo que instaura uma outra relação do sujeito com sua própria história e que abre a possibilidade de pensar novos mundos possíveis.

Dessa relação primordial, surgem também as conexões com a resistência que o bordado pode operar como ação no mundo, como possibilidade do encontro e elaboração de imagens muito fortes e delicadas ao mesmo tempo. Mariana chama atenção para nosso papel, como militantes do bordado, de não deixarmos que isso seja cooptado pelo sistema, como mais uma técnica para distrair e fazer coisas “bonitinhas”, que aliás, estão presentes na própria história do bordado. Nossa militância precisa manter vivo seu caráter primordial e sua ação reparadora e revolucionária que conecta coletividades.

⁶⁷ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

⁶⁸ Ibidem.

Agradeço à Mariana por trazer significados tão profundos para o bordar e manter acesa a chama da militância, lembrando-me de meus compromissos com esta chama também.

2.4.1.3. Itaercio Rocha

Itaercio é um artista que circula por diversas formas de expressão, criando no campo da música, da dança, do teatro e das artes visuais. Atualmente, tem se dedicado mais ao campo da música, tendo lançado dois álbuns autorais⁶⁹ e participado de diversos eventos ligados a esta linguagem. É também um pesquisador das culturas populares, lugar que surge em sua história a partir da infância, em São José de Ribamar/MA, e adolescência, em São Luís/MA, quando acompanhava os bois e participava de inúmeras manifestações culturais. Origem também que indica essa relação integrada com as diversas linguagens da arte, já que nas expressões das culturas populares não há distinção entre elas.

A conversa se deu em sua residência no dia 22 de março de 2020, quando tratamos de suas primeiras relações com o bordado e a arte, por meio do contato com os grupos de bumba-boi; sobre as relações entre as diversas manifestações artísticas do Maranhão e o contexto cultural e político; da maneira como cria e pensa o bordado; os meandros da técnica do bordado com miçangas e canutilhos; dentre diversos outros assuntos ligados à sua história e ao bordado.

Suas primeiras experiências se deram no boi de Pindaré, por volta dos 18 anos, quando desejava dançar com o grupo. Naquela época, cada brincante deveria providenciar suas próprias indumentárias e o grupo apenas ajudava a conseguir materiais e dava dicas técnicas sobre como fazer. Mas, segundo ele

[...] eu nem me lembro direito, porque eu não tinha material nenhum, então botei os brilhos que podia colocar. E eu acho que bordei de qualquer jeito, porque eu não estava interessado nisso, eu estava interessado em dançar, mas para dançar tinha que ter o cocar. (informação verbal⁷⁰).

⁶⁹ Os álbuns de Itaercio Rocha são “Chegadim” e “Caboclo”, o primeiro em produção independente e o segundo com apoio de Lei de Incentivo Municipal de Curitiba/PR. Ambos os trabalhos passeiam pelo rico universo dos ritmos populares, em composições próprias, que falam de natureza, espiritualidade e principalmente de amor.

⁷⁰ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

Foi só mais tarde, morando no Rio de Janeiro, quando começou a desenvolver um trabalho com um grupo de teatro amador que se voltou para o bordado com maior interesse, realizando, junto com o grupo, investigações sobre esse fazer. Nesse momento, iniciou o trabalho de confecção de uma indumentária que mantém até hoje, um peitoral, um saiote e um chapéu (figura 61), os quais passou então a utilizar em suas performances na cidade do Rio de Janeiro. O grupo de teatro logo se desfez, mas Itaercio continuou bordando a indumentária e usava todas as vezes que realizava uma roda de cacuriá⁷¹.

A condição de ter que bordar sua própria indumentária traz ao brincante, segundo Itaercio, uma relação inteira com esse fazer artístico, pois não há a figura de um especialista, que vai cuidar disso ou daquilo especificamente, o brincante borda, dança, toca, muitas vezes também compõe e canta, mergulhando inteiramente na construção da festa como um todo e, por isso mesmo, vivenciando-a na sua complexidade.

Uma complexidade que também se expressa na relação que os grupos de boi mantêm com a própria cultura geral no Maranhão, pois todos eles são complexos culturais que têm o boi na centralidade e operam com diversas outras formas de ação cultural e produção artística. Trata-se de um

[...] conjunto de conhecimentos, porque não é só o boi, o boi agrega, todo agrupamento de boi tem um tambor de crioula, [...] tem um reisado, uma festa do Divino, um tambor de mina. Tem sempre isso... tem tudo, é um conjunto de conhecimentos. Então, a festa do boi, não é o boi... A festa do boi, que integra a morte, que tem as rezas, [...] integra todas essas vertentes, tem a coisa da comida, da cozinha, tudo isso faz parte desse conjunto (informação verbal⁷²).

O boi congrega as ações culturais no Maranhão, assumindo um lugar de difusão e salvaguarda desses saberes e dessas práticas. Em 2019, o boi foi tombado como patrimônio da humanidade⁷³, exatamente como um complexo cultural que sedia e integra esse conjunto de conhecimentos como Itaercio apresenta.

⁷¹ Cacuriá, manifestação artística maranhense, que inclui música e dança, derivado do bambaê de caixas e do carimbó de caixas, ambos realizados ao final da festa do Divino Espírito Santo naquela região (ROCHA, 2007).

⁷² Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

⁷³ Notícia sobre o tombamento do Complexo cultural Bumba meu boi. Disponível em <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2019/12/11/bumba-meu-boi-e-eleito-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade.ghtml>, acessado em julho de 2020.

Figura 61 - Indumentária bordada por Itaercio: chapéu, peitoral e saiote.



Itaercio Rocha; sem título; ano indefinido (início aproximadamente em 1984); bordado em miçanga e canutilho sobre veludo sintético; dimensões: chapéu 0,31 (diâmetro) x 0,15 (altura) m; peitoral 1,50x0,38m; saiote 0,75x0,36m. Fonte: Acervo de Itaercio Rocha. Foto: Vinícius de Azevedo.

Especificamente em relação ao bordado, ele fala que desde o momento em que iniciou a pesquisa com aquele grupo de teatro, nunca mais parou de bordar e reflete que o bordado se tornou a forma de organização de seu pensamento artístico, comentando que pensa e constrói seus espetáculos a partir de uma ideia visual, a qual articula e exercita através do bordado. Ele costuma bordar com um caderninho do lado, onde possa anotar ideias para músicas, cenários, figurinos, dramaturgias. Mantém quatro, cinco projetos de bordado simultâneos que o ajudam a suprir sua necessidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo, o que também se manifesta no ato em si, pois enquanto borda pode cantar, pensar e criar outras coisas.

Na prática do bordado, Itaercio refletiu em nossa conversa sobre como o aprendizado do desenho lhe trouxe autonomia, ajudando-o a pensar melhor sobre seu trabalho, na medida em que pôde trazer seu processo criativo também para a construção do risco do bordado.

Em sua concepção, construída nas vivências da tradição do boi no Maranhão, o bordado está intrinsecamente ligado à ideia de brilho, requinte e sofisticação. Essa relação com o brilho se expressa muito bem nos bordados dos bois em São Luís/MA, a qual ele comenta:

[...] tem uma fala, que é bem séria, lá (no Maranhão), que é assim 'ah, o boi de fulano tá pelado...'. Não existe coisa pior do que você falar isso de um boi, entendeu?! 'ô boizinho pelado...'. Ao mesmo tempo, não é tão xingamento assim, mas um boizinho pelado não é um boizinho que tenha brilho, um bordado caprichado, que tenha bordados. Um boi, para ser boi, ele tem que ter bordado, senão ele é um 'boizinho pelado'. Acho que aí você vê bem qual é a importância do bordado dentro da festa! Ele tem que ter brilho e tem que ser miçanga e canutilho, quanto mais for com miçanga e canutilho, mais primoroso ele é. Tem gente que chega e fala 'ah, agora os bois de orquestra⁷⁴ botam qualquer coisa'. Botar qualquer coisa significa colocar lantejola, gorgorão, fita prateada, sabe, botar essas coisas assim. Porque o fino é canutilho e miçanga. (informação verbal⁷⁵).

Itaercio vai ao Maranhão todos os anos para participar dos festejos juninos, "alimentar-se", como ele costuma dizer. Sobre esse requinte dos bordados, ele comenta que tem sido uma grande experiência acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos, pois é possível ver, a cada ano, o quanto este ou aquele bordado foi se

⁷⁴ Os grupos de boi no Maranhão possuem diferentes sotaques, os quais determinam uma série de diferenças entre eles, de ritmo, instrumentação, dança, personagens. Os sotaques são: orquestra, matraca, baixada, zabumba e costa de mão. (COSTA; CARVALHO, 2002).

⁷⁵ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2020.

aprimorando. Por se tratar de um trabalho demorado e relativamente caro, muitos grupos vão bordando ao longo do tempo, ampliando e desdobrando a cada ano, principalmente as indumentárias, que, na maioria das vezes, são confeccionadas pelo próprio brincante. Ele pode assistir, a cada ano, como os trabalhos das indumentárias vão avançando. Assim como o movimento do próprio bordado, que em São Luís/MA tem crescido e se tornado cada vez mais complexo, pois a cada dia aparecem novos bordadores e bordadeiras que vão trazendo sentidos estéticos, tendências em relação a temas, estilos e formas, imprimindo uma cena artística característica. Dona Tânia, uma de minhas entrevistadas é uma responsável direta por esse movimento do bordado no Maranhão atualmente.

Antes de “conversar” com Dona Tânia, compartilho um trecho de um texto de autoria de Itaercio, escrito para uma exposição de bordados realizada em novembro de 2019, em um espaço cultural de Curitiba/PR. O texto na íntegra encontra-se em anexo e trata, de forma poética, sobre origens, olhares, afetos, desejos na relação com o bordar.

[...] Hoje carrego com respeito e amor nas minhas mãos, as mãos que me seguraram, cuidaram, benzeram, puxaram as orelhas, acarinharam e me habilitaram para o que sou.

Minhas brincantes mãos bonequeiras, batuqueiras e dançarinas, com o tempo, deram para bordar e aos poucos, também, tocar violão!

O bordar surge da saudade das paramentas dos bumba bois, para os quais me carregava meu pai desde pequeno e depois, já com vinte e poucos, me aventurei a ser índio no Bumba Boi de Pindaré do tempo de Coxinho. Lá, fiquei dançando com Santana e Compadre Chico, onde eu era, como diziam, o índio mais peladinho da tribo, poucas penas e quase que brilho nenhum, sem bordados, fiquei pouco tempo por ali, em 83 saí da Ilha do Amor e fui me aventurar pelo mundo de novo. Um dia, em 1990 no Rio de Janeiro, inventei de usar os tais bordados em um dos meus teatros e com a equipe fomos pesquisando e inventando maneiras de fixar miçangas e canutilhos no veludo. Desde lá, nunca mais parei.

Agora, o bordar cerze o tecido da vida e eterniza os afetos, o olhar nos limites do bordado se aprofunda para dentro da visão que tenho de mim e do mundo e assim vou criando tramas em cor, luz, formas, desejos e histórias ali fixados ou libertados. O bordar cerze o tempo e a alma como que estruturando o pano, ao mesmo tempo que o perfura, o esgarça, o fortalece e o transforma como em um *richelieu*, em que o tecido parece deixar de existir e vira teia de beleza e luxo, chuliado de significados.

Sei que entre miçangas, canutilhos e vidrilhos vou me afogando em imagens e esquecendo o tempo do relógio, para ficar por eternidades pendurado nas agulhas e gestos que o brilho obriga e abriga e, quando me dou conta, o coração ali grudado no pano se expande nos espaços do lembrar e do esquecer, do pensar e do sentir, do gesto repetido, na duração das manhãs, tardes e noites que se vão, deixando pássaros, barcos, corações, flores, estrelas, paisagens e emoções pelos cômodos da casa, nos figurinos e cenários dos shows e, assim, a voz e a cena se emprenham em agulhadas de paixões ocultas e ou reveladas, nos movimentos das mãos e olhares

devotos do ato de bordar. (texto da exposição “Devoto do bordar”, realizada em novembro de 2019).

Figura 62 - Corações bordados por Itaercio.



Itaercio Rocha; Corações; anos variados (2018 a 2020); bordado em miçanga e canutilhos sobre veludo sintético; dimensões variadas (0,07x0,05m o menor e 0,26x0,20m o maior). Fonte: Acervo do artista. Fotos: Itaercio Rocha.

Desejo a Itaercio todo o amor do mundo e que os “corações grudados no pano” envolvam todo o seu fazer e pensar e que sua trajetória seja sempre ricamente bordada em cores e brilhos, na construção de novos e mais belos mundos.

2.4.1.4. Jandir Gonçalves

Jandir não é bordador, ou pelo menos não trabalha com linhas e agulhas, mas realiza um trabalho muito fino e delicado que podemos associar ao requinte do bordado, pois acompanha muito de perto a produção artística e cultural não só da cidade de São Luís, mas de todo o estado do Maranhão. Acompanha e registra, por meio de vídeos e fotografias, as mais diversas manifestações culturais maranhenses e participa de vários projetos onde promove a divulgação do que registra.

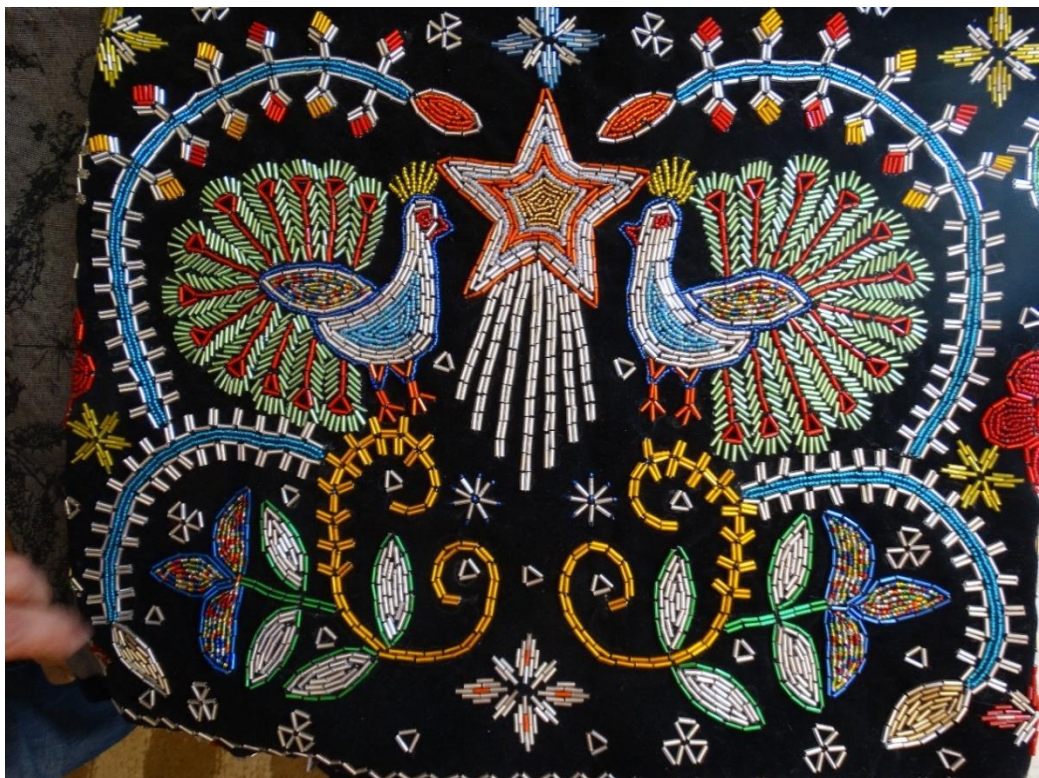
Antes mesmo de estar na cidade para iniciar minha pesquisa, entrei em contato com ele por *whatsapp* e já nesse contato ele foi me passando uma série de imagens para que eu entendesse o universo do bordado e pudesse pensar o caminho que gostaria de traçar na pesquisa (figuras 63 e 64).

Nosso encontro presencial aconteceu no Museu Casa de Nhozinho⁷⁶, no dia 29 de março de 2018. Apresentei a ele minha ideia de que gostaria de acompanhar grupos e pessoas para entender o processo de confecção dos bordados, mais do que

⁷⁶ Mais informações sobre o museu Casa de Nhozinho em <http://museus.cultura.gov.br/espaco/8104/>, acessado em julho de 2020.

os produtos em si, tanto quanto perceber a forma como suas práticas militavam pela defesa da cultura popular e da própria linguagem do bordado. Na mesma oportunidade, outra pesquisadora, Carolina Martins, também visitava o espaço e acabou participando da conversa com Jandir. Ela realizava uma pesquisa junto ao grupo Bumba meu boi de Pindaré e comentou que via uma relação muito grande entre as práticas do grupo e minha expectativa, por se tratar de um dos mais antigos grupos de boi em São Luís e manter ainda viva a prática do bordado coletivo no barracão. Diversos grupos têm optado por deixar a confecção dos bordados sob responsabilidade de um pequeno grupo, para garantir a qualidade no trabalho. Apesar de haver um grupo de bordadeiras no Pindaré, a prática acontece de maneira muito aberta a todos os brincantes e isso poderia ser uma investigação importante.

Figura 63 – Imagem de bordado compartilhada por Jandir.



Maria Aragão; sem título; 2018; bordado em miçanga e canutilho sobre veludo sintético; dimensões desconhecidas (peitoral). Fonte: acervo Jandir. Foto: Jandir Gonçalves.

Figura 64 - Imagem de bordado compartilhada por Jandir.



Djalma Marques; sem título; 2018; bordado em miçanga e canutilho sobre veludo sintético; dimensões desconhecidas (couro de boi). Fonte: acervo Jandir. Foto: Jandir Gonçalves.

Depois de mais algumas conversas e de apreciar diversas fotos e vídeos (passei uma tarde inteira em sua companhia, vendo e falando sobre bordado), Jandir comentou sobre o grupo Bumba meu boi Encanto da Ilha, que também mantém uma prática de trazer toda a comunidade para bordar junto.

Desta conversa, decidimos acompanhar esses dois grupos e também uma visita à Dona Tânia, indicada por Jandir como uma pessoa importante no contexto do bordado em São Luís. Para as visitas aos grupos, ele se dispôs a me acompanhar pessoalmente, garantindo o contato e a recepção pelos grupos. Sem dúvida, sua presença foi fundamental para que eu fosse recebido nos barracões de ambos os grupos, Pindaré e Encanto da Ilha. São espaços abertos à visita e estar lá não seria um problema, porém, a presença de Jandir possibilitou uma aproximação maior às pessoas, que se disponibilizaram mais e com maior rapidez a falar sobre o trabalho e a mostrar os bordados dos grupos.

Desejo ao Jandir toda a luz desse mundo, para iluminar seus diversificados caminhos pela arte e cultura maranhenses.

2.4.1.5. Tânia Santos

Dona Tânia, como é conhecida em São Luís, é uma das mais famosas bordadeiras da cidade. Diversos grupos de bois contratam seus serviços para a elaboração do couro do boi, uma grande responsabilidade, visto que se trata da principal personagem da festa, cuja imagem carrega grande simbolismo e adoração.

Visitamos sua casa, eu e Itaercio, em maio de 2019. Itaercio mostrou-se muito interessado em conhecer a bordadeira, por isso me acompanhou na entrevista, o que acabou sendo muito produtivo, pois foram suas memórias acerca do bairro onde Dona Tânia mora, Codozinho, que abriu uma enorme possibilidade para nossa conversa. Ela nos recebeu, juntamente com seu marido, o Seu Carlos, ambos bordando em grandes bastidores. Depois de nos acomodarmos, ela perguntou “sobre o que querem que eu fale?” (Informação verbal⁷⁷). E, logo depois, narrou como se deu o seu contato com o bordado e a vontade de fazer: toda a família do marido sempre foi muito envolvida com o boi, e a filha, ainda criança, sempre pedia para que a levassem às festas. Foi aí que Dona Tânia começou a frequentar as brincadeiras e observar os bordados que enfeitam o boi e os brincantes, foi quando sentiu como “um chamado” que a provocou a investigar o bordado em miçangas e canutilhos e a desenvolver técnicas e formas de fazer. E lá se foram 20 anos!

Seu bordado, sem dúvida alcançou grande notoriedade, de tal maneira que é reconhecida pela autoria em meio aos festejos. Esse estilo foi desenvolvido na “base da tentativa e erro”, segundo ela, pois realizou suas pesquisas sozinha, alcançando uma excelência ímpar, excelência que a colocou em um lugar muito especial no cenário da cidade, tornando-a uma referência na tradição do bordado.

Ela costuma receber encomendas das mais diversas, couro de boi, chapéu, indumentárias, peças decorativas, encomendas que vêm de várias pessoas, brincantes, cantadores, donos de boi. Chegou a comentar com orgulho que já bordou para “muita gente famosa em São Luís” (informação verbal⁷⁸).

⁷⁷ Entrevista concedida ao pesquisador em maio de 2019.

⁷⁸ Ibidem.

Figura 65 – Couro de boi bordado por D. Tânia.



Tânia Santos; sem título; 2018; bordado em miçanga e canutilho sobre veludo sintético; 1,80x0,50 m. Fonte: acervo pessoal da artista. Foto: Jandir Gonçalves.

Como vimos, a partir das reflexões sobre arte popular, a tradição é exatamente a adaptação constante ao presente, referenciada no passado, indicando possibilidades para o futuro. Dona Tânia reinventa a tradição do bordado em São Luís ao propor uma estética que destaca o bordado como visualidade do boi, produzindo um atrativo peculiar para a festa. Seus bordados são lindos e essa beleza agrega-se às indumentárias e às diversas peças que compõem a festa do boi em São Luís, trazendo um brilho a mais para todo o conjunto. Não foi ela quem inventou o bordado na festa, nem tampouco criou sua técnica do nada, ambos vieram de sua imersão na tradição da cultura popular na região. E é desta imersão que ela articula os elementos fundamentais de sua forma de fazer, gerando algo que é peculiar, mas está intrinsecamente relacionada com o todo.

A técnica que Dona Tânia desenvolveu envolve a realização de um contorno que define a forma, antes dela ser preenchida, a partir do qual é estruturada a imagem. Isso garante que o risco, o desenho inicial seja mantido e, assim, valorizado, pela profusão de texturas, cores e formas que o bordado agrega a ele. O resultado é uma forma destacada e definida, que segue o risco original, mas o transborda em brilho e cor (figura 66). Geralmente, os desenhos são encomendados a desenhistas profissionais, garantindo mais requinte, principalmente aos couros de boi, mas também a todos trabalhos.

Figura 66 – Bordado realizado por uma aluna de D. Tânia, seguindo sua técnica.



Autoria desconhecida; sem título; 2020; bordado em miçanga sobre veludo sintético; 0,25x0,17m. Fonte: Acervo de Tânia Santos. Foto: Tânia Santos.

A bordadeira realiza várias oficinas na cidade (figura 67), demonstrando sua importância não apenas como artista, que propõe uma estética, uma forma de lidar com a linguagem, mas também como educadora, promovendo e ressignificando a relação das pessoas em geral com o bordado. Em nossa conversa, a bordadeira demonstrou certa preocupação com a disseminação e permanência da tradição do bordado em São Luís e até no Maranhão, sendo uma das motivações para promover essas oficinas.

Figura 67 – Oficinas de bordado de D. Tânia, realizadas em São Luís.





Fotografias tiradas durante realização de oficinas de bordado, promovidas por D. Tânia em São Luís/MA. Data indefinida. Fonte: acervo da artista. Fotos: Jandir Gonçalves.

Quando perguntei se ela trabalhava apenas com bordado, ela abriu um sorriso, olhou em volta e disse “tudo nesta casa é em função do bordado” (informação verbal⁷⁹), completando que sua filha havia feito faculdade com o fruto desse trabalho, ao qual ela dá muito valor, tanto quanto a tudo que conquistou com seu suor, porque o trabalho com o bordado “é árduo, mas muito gratificante”.

A maneira como prepara os materiais para bordar se aproxima muito de outros grupos de bordado de São Luís/MA, que consiste em esticar um pano em um enorme bastidor e nele prender um papel com o desenho a ser bordado. Esse papel pode ser de seda ou de arroz, mas precisa ser fino, para poder ser retirado com facilidade. Depois do papel preso, utiliza-se uma técnica em que se prende a linha no veludo, coloca-se uma determinada quantidade de material nela, canutilho ou miçanga, de acordo com o que será bordado, prende-se essa linha na outra extremidade da figura e depois volta-se, dando um ponto em cada uma das peças (miçanga ou canutilho), de forma a prendê-la no tecido⁸⁰.

Enquanto conversávamos, Seu Carlos, seu marido, bordava na sala ao lado, demonstrando todo o envolvimento que o casal mantém com o ofício. Ele a ajuda nas

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Explicarei melhor o desenvolvimento da técnica quando apresentar o acompanhamento que realizei junto ao boi de Pindaré.

encomendas e também na preparação dos materiais. O bastidor, por exemplo, usado para realizar os bordados, precisa ser construído, pois demanda certa engenharia e Seu Carlos é quem os faz para Dona Tânia.

Depois de permanecermos observando Seu Carlos realizar esse trabalho durante um tempo, deixamos o casal, pois eles precisariam sair logo depois. Itaercio retornou à casa de Dona Tânia ainda em 2020, por ocasião do carnaval, quando estive na ilha de São Luís para acompanhar a folia. Nessa outra oportunidade, Dona Tânia mostrou imagens da última oficina que ministrou e falou um pouco mais sobre seu trabalho.

O encontro com Dona Tânia e Seu Carlos foi muito especial. Desejo a eles muito sucesso em seus projetos e que eu possa, em algum momento, aprender um pouco mais sobre sua técnica.

2.4.2. Grupos de bordado

2.4.2.1. Bumba meu boi de Pindaré

O acompanhamento ao Boi de Pindaré foi o que se deu de forma mais continuada e por um tempo mais longo. A primeira visita à quadra foi em 31 de março de 2018 e, neste mesmo ano, retornei várias vezes, tendo estado em São Luís nos períodos de março, maio e junho. Em 2019, retornei à quadra mais duas vezes, de forma a estreitar os laços e aprofundar as reflexões.

Os primeiros contatos foram feitos com Dona Benedita Arouche, a Bitá, presidenta do boi. Em 02 de maio de 2018, encontrei com algumas pessoas e conversamos sobre o processo de confecção das indumentárias. Bitá comentou que os brincantes do Pindaré bordam as indumentárias das índias, dos índios e dos cazumbás, um personagem característico dos bois de Baixada. As outras peças bordadas, que demandam um cuidado maior, como o couro do boi, os chapéus dos caboclos de fita, por exemplo, são designadas para bordadeiras profissionais, pois além de mais trabalhosas essas peças também demandam mais tempo para serem confeccionadas. Dona Tânia, inclusive, é uma das bordadeiras normalmente contratada para este trabalho.

Estavam presentes, neste dia, Marli Arouca e Célia Gomes, porém apenas Marli “colocou a mão na massa”, pois Célia cuida mais da parte administrativa, segundo ela. Acabei passando o dia com elas, conversando sobre o boi, as dificuldades e a resistência que o grupo representa dentro da tradição popular em São Luís. Segundo Célia, Pindaré é o boi mais antigo do sotaque de Baixada e muitos brincantes da cidade já passaram por ali, de forma que “quase todos os bois de Baixada saíram do Pindaré” (informação verbal⁸¹), mas por ser um grupo que trabalha muito mais por devoção do que pelo espetáculo, ele continua a ser um boi simples, que faz a festa pela obrigação.

Aproveitei a conversa para fazer algumas perguntas sobre como iniciaram o bordado, como se relacionavam com isso dentro e fora do boi. Célia não borda, apenas auxilia. Marli comentou que não lembra como iniciou, seu pai foi quem lhe ensinou, começou a levá-la para o boi e ia ensinando-a à medida em que ela ia conseguindo fazer as coisas e que eles precisavam de alguém que as fizesse. E assim, um dia, ela se percebeu com a agulha na mão ajudando a fazer os bordados. Marli só borda para o boi, e também prepara as indumentárias, além de ser uma das “bailantes”, cantando e dançando na linha de frente. No mês de junho, ela costuma tirar férias do trabalho para poder dedicar-se inteiramente ao boi de Pindaré. Deixou claro que é sua grande paixão.

Enquanto conversávamos, Marli ia preparando uma gola de “índia”⁸², pois não havia encontrado o material para fazer o bordado e então, “para não ficar parada”, começou a fazer a gola (figura 68). Foi muito produtivo estar do lado dela enquanto fazia, pois pude acompanhar desde o início a produção da indumentária. Trata-se de uma gola feita com penas de ema e um pequeno peitoral que receberá um bordado.

Enquanto ela fazia, conversávamos sobre o Pindaré, sobre as pessoas que frequentam o boi, sobre quem foi e quem veio. As conversas eram atravessadas pelas falas ligadas ao fazer em si, deixando bem marcada a forma como se produz no barracão. A conversa passa por todos os lugares, sendo atravessada pelo fazer, quando se trocam impressões sobre o resultado do trabalho, sobre necessidades técnicas e sobre decisões acerca da continuação. Por exemplo, enquanto

⁸¹ Entrevista concedida ao pesquisador em maio de 2018.

⁸² Uma das personagens da festa do boi, normalmente, muito enfeitadas, as índias compõem o círculo interno da roda durante a brincadeira.

conversávamos sobre o último ensaio, em que Célia contava situações engraçadas que aconteceram, ela própria dizia que as penas estavam ficando tortas e que era preciso que Marli refizesse uma parte.

O silêncio também acompanhava o trabalho, havendo diversas situações em que nenhum de nós falava nada, apenas realizava o trabalho com as mãos e observava.

Neste dia, não bordamos, marcamos de nos encontrar novamente dois dias depois, quando se reuniriam para bordar e me convidaram para participar.

Figura 68 – Marli preparando a gola de índia.



Fotografia feita durante acompanhamento dos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. À esquerda, o pesquisador; à direita, Marli Arouca. Fonte: acervo pessoal. Foto: Célia Gomes.

No dia marcado, cheguei no barracão e lá já estavam Marli e Tereza, preparando os bastidores para esticar o veludo e iniciar os bordados, fiquei conversando com elas e observando o que e como faziam. Fiz algumas perguntas,

principalmente para Tereza, pois já havia conversado com a Marli. Tereza também aprendeu com o pai, o qual, depois, Marli comentou ser a mesma pessoa que ensinara a ela, já que o pai de Tereza era o pai de criação de Marli. Mas Tereza comentou que além de ter aprendido com o pai, houve uma oficina de bordado no barracão muito tempo atrás e seu pai a havia colocado como supervisora da oficina, de modo que ali acabou aprendendo muito do que sabe até hoje.

Marli então me perguntou se eu desenhava. Diante da afirmativa, ela me pediu para fazer os motivos da gola. Era a mesma gola feita anteriormente, e agora estava sendo preparada para receber o bordado, que é feito separadamente, sobre um veludo esticado em um bastidor. Comecei então a fazer alguns esboços de flores, o motivo escolhido para a índia. Toda a indumentária é feita com o mesmo motivo, bordado na gola, na saia, nos braceletes e nas tornozeleiras, tudo em veludo aplicado em um suporte feito de jornal e penas de ema.

Figura 69 – Desenhando o risco para o bordado da indumentária.



Fotografia feita durante acompanhamento dos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. O pesquisador desenha os motivos a serem bordados. Fonte: acervo pessoal. Foto: Marli Arouca.

Depois de alguns esboços, chegamos a um desenho satisfatório. Passei então para o papel que seria usado como molde. Elas gostaram muito da possibilidade de ter um “desenhista” com elas, pois tinham mais liberdade para preparar a indumentária. Desenhei diretamente em um papel de arroz previamente aplicado sobre o veludo (figura 69). Elas bordam em cima do papel e depois retiram as partes que ficam aparecendo. Esse papel também ajuda a dar firmeza para a gola, pois ele cria mais uma camada, além do bordado e dos materiais usados na confecção.

Figura 70 – Marli preparando o bastidor para iniciar o bordado.



Fotografia feita durante acompanhamento dos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. Marli, em primeiro plano, prepara o bastidor para iniciar o trabalho de bordar. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Desenhei então os motivos em todas as partes da indumentária, enquanto conversávamos, novamente, sobre o boi, sobre as pessoas, sobre a dinâmica do fazer em si, sobre assuntos em geral. Em um determinado momento, parei de desenhar para observar o bordar propriamente dito. Tereza estava começando a bordar a gola que eu já havia desenhado. Elas usam duas linhas e duas agulhas: enquanto uma segura e sustenta os canutilhos, a outra perpassa cada peça, prendendo no tecido. Para realizar o bordado desta maneira, elas utilizam um enorme bastidor que se assemelha a uma mesa, onde prendem o veludo e vão fazendo os bordados (figura 70).

Figura 71 – Tereza realizando o bordado.



Fotografia feita durante acompanhamento dos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. Primeiros pontos realizados sobre papel de arroz. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Enquanto as observava bordar, experimentei fazer a técnica, mas o resultado ficou muito ruim e teve de ser desfeito, pois as miçangas ficaram muito separadas e o fio ficou exposto. Elas me mostraram onde eu havia errado: não segurei as miçangas com firmeza na hora de perpassar o fio e Marli pegou para fazer (a meu pedido, pois preferi observar mais). Fiquei então olhando mais um pouco como elas faziam. Depois, peguei novamente as partes que ainda faltavam desenhar e preferi ficar assim, fazendo os desenhos e observando.

Depois do almoço, terminei os desenhos e resolvi pegar novamente um bordado. Dessa vez, peguei uma tira que seria utilizada para fazer a saia e, ao invés de iniciar pelas miçangas, que são menores e demandam mais cuidado na feitura, preferi iniciar por outra parte do motivo, na qual são utilizados canutilhos, mais fáceis de manipular. Aí, sim, consegui seguir a dinâmica das duas agulhas, acompanhando o desenho, sem deixar furos e espaços (figura 72).

Figura 72 – O pesquisador experimentando a técnica de bordado com duas agulhas.



Fotografia feita durante acompanhamento dos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. O pesquisador borda sobre papel de arroz, experimentando a técnica de duas agulhas. Fonte: acervo pessoal. Foto: Marli Arouca.

Depois de terminar de bordar uma das flores da saia que eu estava fazendo, desenhei uma estrela a pedido de uma das meninas que dança. Enquanto bordava, pude observar como elas vão trabalhando uma série de elementos enquanto fazem, pois vão perguntando o tempo todo uma para outra como está ficando. As cores são decididas coletivamente também. Pelo que Marli comentou, normalmente, as índias escolhem os motivos e as cores de suas indumentárias, mas a pessoa para quem aquela peça estava sendo feita não apareceu nem respondeu às mensagens, então elas próprias decidiram as cores e os motivos. E era uma decisão que ia sendo revisada, retificada ou confirmada, conforme o próprio bordado ia sendo feito. Após fazer uma parte, elas olhavam juntas e pensavam se estava bom e quais eram as possibilidades de continuidade. E assim iam decidindo como fazer (figura 73).

O tempo de produção de uma indumentária pode variar bastante, dependendo do número de pessoas que se envolve nesta produção e o tempo que cada uma pode dedicar ao trabalho. A variação também tem a ver com o tipo de indumentária, pois cada tipo tem uma complexidade distinta e modos diferentes de serem feitas. A indumentária da Índia, a qual acompanhei nessas visitas que fiz ao Pindaré, constitui-se de um capacete, um peitoral, uma saia, braceletes e tornozeleiras, todas as peças levam bordado e aplicação de penas. Sua confecção levou aproximadamente uma semana, desde a produção das peças com as penas, do bordado e sua aplicação nas diversas partes. Não pude acompanhar a finalização do trabalho, mas no ritmo em que a produção caminhava, foi mais ou menos este o tempo que o grupo levou para realizar a indumentária, levando em consideração que havia três bordadeiras experientes dedicando dias inteiros a isso.

As bordadeiras do Pindaré me receberam muito bem e me senti honrado em ter um desenho meu como motivo de uma das índias. Reencontrei Marli nos festejos juninos, durante os quais pude participar do batizado do boi de Pindaré, um dos momentos mais importantes da festa, pois é quando se iniciam, oficialmente, as brincadeiras daquele ano. Trata-se de uma festa com muita pompa e cheia de rituais e solenidades. Não falamos sobre bordado neste dia, pois era momento de comemorar São João (o batizado é realizado na véspera do dia de São João e os festejos costumam durar até de manhã) e a brincadeira do boi. Neste mesmo ano, ainda acompanhei o boi de Pindaré pela brincadas nos arraiais algumas vezes, sempre comemorando e brincando com eles.

Figura 73 – Tereza, Marli e Raimunda bordando e decidindo sobre as cores do bordado.



Fotografia feita durante acompanhamento aos trabalhos de confecção da indumentária do Grupo Boi de Pindaré, em São Luís/MA, maio de 2018. Bordadeiras preparando a indumentária. Da esquerda para a direita, Teresa, Marli e Raimunda. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 74 - Índia dançando na festa do boi, com indumentárias bordadas a partir de desenho feito pelo pesquisador.



Fotografia feita durante os festejos juninos em São Luís/MA, da apresentação do Bumba-meu-boi de Pindaré no Arraial de Santo Antônio em junho de 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Em 2019, retornei ao barracão, desta vez na companhia de Itaercio, que decidiu realizar a visita para relembrar os tempos em que foi índio no boi de Pindaré, sua primeira experiência com o boi, quando tinha cerca de 18 anos.

Após reestabelecer contato com a presidenta, Bitá, conseguimos marcar um dia em que estaríamos bordando por lá. Chegamos na sede e encontramos Seu Chico e Bigode sentados em volta do bastidor no qual Domingos bordava. Eu conhecia apenas Seu Chico, pai de Tereza, que imediatamente me reconheceu pelas minhas visitas e nos convidou a sentar.

Domingos nos convidou a aproximarmos e bordar. Ele estava fazendo um capacete, o adorno de cabeça das índias, uma faixa parecida com um cocar, com penas e o bordado. Raimunda chegou logo depois, pegou outro bastidor, colocou ao lado de Domingos e começou a bordar também. Enquanto bordávamos, Itaercio comentou sobre sua história como índio no Pindaré no início da década de 80, o que provocou uma conversa sobre as pessoas que atuavam no Pindaré naquela época. Seu Chico e Bigode, sentados em volta dos bastidores, tentavam lembrar quem comandava, quem cantava, como era. Itaercio ia lembrando e cantando as toadas

também, conforme eles iam trazendo memórias, e a conversa virou um grande lembrar sobre os percursos do Pindaré, as toadas, os mestres e a relação das pessoas com o boi, hoje e antigamente.

Mais tarde, chegou Elisângela, conhecida como “Frango”, também bordadeira do Pindaré. Ela, porém, não pegou nada para bordar, ficou feliz com nossa presença e ficou acompanhando nosso trabalho. Frango é quem aparece na foto usando as indumentárias bordadas com o meu desenho no ano anterior.

Bordamos com eles até anoitecer e foi uma conversa muito intensa, que tratou sobre a história do Pindaré, as relações dos brincantes, os mestres que enlevaram o boi, as toadas mais marcantes e, claro, falamos muito sobre o bordado. Mais do que isso, bordamos muito. Uma percepção que tive do grupo é que eles são bem maleáveis em relação à técnica. Pacientemente, mostravam-me o que estava errado e o que precisava ser feito para consertar. Viam a necessidade de consertar porque o boi precisa ficar bonito, precisa brilhar nas brincadas que realiza. Mas a relação que estabeleciam comigo era generosa e respeitosa, sempre apontando os caminhos de forma delicada.

Voltei a encontrá-los durante os festejos juninos, em momentos rápidos e marcados pela festa, muita alegria e movimentação. Agradeço enormemente aos momentos de aprendizado e encontros vividos com eles. Em 2020, o boi de Pindaré completou 60 anos de existência. Salve Pindaré!

2.4.2.2. Bumba meu boi Encanto da Ilha

A visita foi realizada em março de 2018 por mim, Itaercio e Jandir, que foi quem fez a indicação de realizarmos essa visita e conhecia algumas pessoas do grupo, o que facilitaria o acesso e o desenrolar do encontro. Fomos recebidos por Mariana, identificamo-nos e ela logo reconheceu Jandir, demonstrando, assim, mais disponibilidade ainda para nos receber. Expliquei-lhe, então, o motivo de nossa visita: estava interessado em conhecer a forma como eles faziam os bordados. Ela imediatamente nos convidou a conhecer o barracão, onde estavam materiais e equipamentos para a confecção dos bordados. Ele fica no piso superior da quadra do boi, em uma sala ampla, ventilada e arejada, com pé direito alto e muito espaço.

Logo na entrada, uma galeria com fotos coladas na parede, com as saídas do grupo, situações de encontros, imagens do boi, antigas e recentes. Ficamos ali um bom tempo, observando as imagens e ouvindo as histórias de Mariana. Ela nos contou que o boi foi criado por D. Justina (*in memoriam*), a partir de uma promessa, e que, desde então, vinte anos atrás, eles se mobilizavam de todas as formas possíveis para fazer o boi acontecer. Ela expressou sua alegria por fazer parte do grupo e em como se empenhava pessoalmente para que a festa fosse a mais bonita possível. Mostrou-nos fotos de si mesma vestida com as mais diversas indumentárias, ao longo dos anos, e também de Carla, a presidenta do boi e filha de D. Justina, que a cada ano integra uma ala diferente.

Mariana nos conta que no Encanto da Ilha as cores do couro do boi determinam as cores predominantes de todas as indumentárias do ano, o que faz com que, a cada doze meses, tudo tenha de ser refeito. Durante a visita, ela abriu o bordado do couro do boi daquele ano, que é, normalmente, segredo absoluto por se tratar da própria essência daquele grupo e representar o significado maior da festa. Naquele ano (2018), as cores predominantes seriam o branco e o dourado, cores escolhidas por um encantado, dono do boi, e que as escolhe a cada ano. Encantados são entidades espirituais normalmente ligadas a religiões de matrizes afro-indígenas. No Maranhão, o Tambor de Mina é uma expressão dessas religiões, com fortes características indígenas, mas também ligada a algumas tradições africanas, religião em que os encantados ocupam o lugar central. Os bois costumam ter uma ligação religiosa muito forte com a encantaria. Uma das características dessas religiões é o sincretismo, base cultural marcante da religiosidade brasileira e muito presente também naquele estado. Assim, o boi normalmente é dedicado a São João, o santo católico das fogueiras juninas, mas, muitas vezes, ele é construído por encomenda ou determinação de um encantado quase sempre devoto daquele santo (LIMA, 2008).

Fiquei muito lisonjeado com esse gesto dela, de abrir o couro daquele ano, pois, como disse, o couro é segredo e raramente se mostra a pessoas de fora antes do momento da saída oficial do grupo. E ela não só nos mostrou como nos convidou a fotografar para que pudéssemos ter o registro do processo deles. Não tenho dúvidas de que a confiança tem origem na figura do Jandir, conhecedor de vários integrantes do grupo e a quem Mariana fez referências diversas vezes como uma pessoa que valoriza e respeita a cultura e a arte.

Figura 75 – Couro do boi (visão geral e detalhe).



Fotografias do couro do boi do Encanto da Ilha. Autoria coletiva; sem título; ano 2018; bordado em miçangas e canutilhos sobre veludo. 1,10x0,55x0,45m (dimensões aproximadas do boi). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

O couro traz São João menino ao lado de São Pedro, outra figura muito importante nos festejos juninos por lá (figura 75). Ela aproveitou enquanto apreciávamos o couro para nos mostrar a técnica que utilizam para a realização do bordado. Eles trabalham com um enorme bastidor, na verdade uma espécie de mesa, sem tampo, apenas com a estrutura, onde esticam o pano a ser bordado. Bem parecido com a técnica usada no boi de Pindaré.

Ela, juntamente com outras integrantes, concebe os bordados e toda a indumentária, e ao mesmo tempo em que criam, pensam como vão ensinar outras pessoas a fazer as peças. Assim, as pessoas vão frequentando o barracão na medida de suas possibilidades, para fazer as suas próprias indumentárias, que incluem bordados, costuras e outras produções. Naquele ano, as índias tiveram uma peça elaborada a partir de fita de cetim, costurada de um jeito que toma a forma de uma flor, enfeitada com contas que imitam pérolas. Cada índia tinha cinco flores produzidas desta forma por elas próprias, a partir das orientações de Mariana e outras bordadeiras mais experientes.

Mariana também nos contou que aprendeu a bordar no próprio barracão e faz um movimento para possibilitar o bordado para as outras pessoas, de forma que todas as pessoas que fazem parte do boi sintam-se à vontade para aprender a fazer suas próprias indumentárias. Ela nos mostrou diversas peças realizadas em anos anteriores, apontando a diferença entre uma peça feita por alguém que borda há algum tempo e outra feita por quem havia começado naquele ano, demonstrando abertura e disponibilidade para que todos fizessem, deixando claro que percebe a diferença, mas que esta diferença não exclui nem classifica, apenas serve para estimular mais ainda que todos melhorem a cada ano.

No barracão, eles dispõem de bastidores, máquinas de costura, araras, prateleiras, bases e apoios para as indumentárias, espelhos, além de muitos materiais para a confecção das indumentárias. Sobre os materiais utilizados por eles, surgiu uma situação bem interessante de intercâmbio, quando percebemos o tipo de linha que eles usam para bordar, feita de poliamida, um material sintético que se aproxima muito do algodão. Eu e Itaercio vínhamos usando o fio de nylon, mas no contato com Mariana e o grupo, percebemos que o fio de poliamida traz a resistência do nylon e a maleabilidade do algodão. A partir de então, adotamos este material em nossos trabalhos.

Ela nos contou também que as indumentárias dos anos anteriores, normalmente, são vendidas para grupos menores que não possuem pessoal para confeccionar. Ou então são desfeitas e o material é reaproveitado. Aliás, ela também comentou que os materiais são conseguidos com doações de dinheiro ou dos próprios materiais.

Infelizmente, não consegui estabelecer mais contato com Mariana nem outra pessoa do boi, apesar de termos aprendido bastante sobre o bordado maranhense apenas nesta visita e termos ficado com muito interesse em retornar e acompanhar a dinâmica do trabalho.

De qualquer forma, desejo todo o sucesso e vida longa ao Bumba meu boi Encanto da Ilha!

2.4.2.3. Piradas no ponto

O encontro com o coletivo Piradas no ponto aconteceu no dia 14 de janeiro de 2018, no Parque Trianon, no centro de São Paulo, local onde elas realizam, regularmente, o encontro para bordar. Eu já vinha acompanhando as atividades do grupo pelo Facebook, onde elas mantêm uma página e compartilham regularmente as imagens dos encontros e outros materiais de interesse geral.

Ao chegar, identifiquei rapidamente o grupo no espaço da praça, falei quem eu era, que vinha acompanhando o movimento pelo Facebook e há muito tempo queria bordar com elas. Fui muito bem recebido por todas as participantes e logo comecei a bordar. Conversamos sobre a dinâmica do grupo e, na maior parte do tempo, falamos sobre vários assuntos diferentes, de forma bem dinâmica e fluida.

Adriana Gragnani, uma das piradas, comentou sobre como começou aquela iniciativa: ela e mais três amigas se reuniam em casa para bordar. As amigas foram desistindo e ela ficou com muita vontade de continuar. Resolveu então fazer uma reunião em sua casa, para a qual convidou onze bordadeiras para participar, dentre elas, Milu Rodrigues, da Confraria Bordadeiras de Brusque/SC, que mencionou que bordavam em praça pública em sua cidade. Proposta cativante, mobilizou a todas, que resolveram adotar essa prática, a intervenção em espaço público. O Parque Trianon foi escolhido em razão do acesso facilitado ao metrô.

Figura 76 - Adriana posando ao lado da sombrinha preparada para marcar o ponto de encontro.



Fotografia feita no Parque Trianon, São Paulo/SP, durante encontro do grupo Piradas no Ponto, em janeiro de 2018. Fonte: Página do grupo no Facebook⁸³. Foto: Coletivo Piradas no ponto.

No primeiro encontro, houve aproximadamente quinze mulheres, chegando a ter, por diversas vezes, vinte e cinco participantes reunidos para bordar. Depois de vinte e seis meses (tempo transcorrido entre o primeiro encontro e aquele em que participei), o grupo “não tem tamanho”, porque elas não dão conta da quantidade de pessoas que aparecem para bordar (informação verbal⁸⁴). Apesar de terem uma lista de presença, o que demonstra certa organização acerca da participação das pessoas, elas deixam essa participação bem livre, inclusive, não obrigando todas as pessoas a preencherem a lista se não quiserem.

⁸³ Imagem do encontro mensal das Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=730114330507761&set=a.730113443841183>, acessado em maio de 2020.

⁸⁴ Entrevista concedida ao pesquisador durante o encontro na praça, em janeiro de 2018.

No encontro, aprendi um ponto novo, vi diversos materiais e técnicas diferentes, conheci pessoas e fiquei muito feliz de estar com elas. Uma coisa que me chamou atenção foi a sensação de intimidade que mantive com quase todas as participantes. Era como se eu já as conhecesse, mantendo um canal de conversa bem fluido e agradável.

O momento do aprendizado do ponto foi muito especial. Retomei uma situação que não vivia há algum tempo e que muito me interessa na pesquisa: a passagem de conhecimento técnico no momento da roda.

Meu interesse pelo ponto novo foi imediato, assim que percebi que a bordadeira/pirada Graça Nacarato estava ensinando à outra pessoa. Pedi então que me ensinasse também e me aproximei, para poder observar os seus movimentos (figura 77). Foi preciso que ela repetisse várias vezes o que era para ser feito e realizasse o movimento mais vezes ainda, antes que eu mesmo iniciasse a tentativa de realizar. Como temos refletido nesta tese, não importa quantas vezes ela repete, o meu aprendizado só acontecerá no momento em que experimentar fazer, que eu “escutar” internamente os seus movimentos, como indicaram as pesquisadoras colombianas no contato com bordadeiras tradicionais (PEREZ-BUSTOS; TOBARROA; GUTIÉRREZ, 2015, p. 56).

Fiz uma primeira tentativa que deu em nada. Pedi que ela repetisse mais uma vez, Graça repetiu verbalmente as indicações, ao que respondi que preferia que ela fizesse de novo, com as mãos. Ela então repetiu os movimentos, bem devagar desta vez, e eu fui imitando o que ela fazia com as mãos. O ponto saiu, todo torto, nada parecendo com o ponto da Graça, mas o princípio estava ali. Ela comentou o que eu poderia ter feito de errado e tentei mais uma vez. Nas duas últimas tentativas, Graça pegou na minha mão, na linha e também na minha agulha, consertando o movimento que eu fazia e dando dicas sobre onde e como segurar e a quantidade de força e pressão que eu deveria fazer em cada momento dos movimentos.

Trata-se de um ponto caseado, normalmente utilizado para fazer bainhas e acabamentos. Para realizar o ponto, é necessário cingir o tecido a cerca de um centímetro de distância da borda, fazendo a agulha sair e puxando o fio para fora, em linha reta, mas ao puxar o fio, é preciso fazer com que a agulha passe por cima da linha, de maneira que se forma uma laçada no fio que sai da borda. O próximo ponto

vai realizar o mesmo movimento, deixando uma textura quadriculada na borda do tecido. Algumas bordadeiras no Rio de Janeiro chamam este ponto, carinhosamente, de ponto “cerquinha”, por lembrar uma cerca daquelas que ficam na frente das casas do interior. O ponto novo que eu aprendi trazia uma variação: ao invés de uma laçada comum, deve-se fazer a laçada utilizada na técnica do tricô para colocar a linha na agulha ao iniciar um trabalho. Essa variante foi o que me chamou atenção, não só por misturar uma técnica com a outra, mas porque o resultado é muito interessante (figura 78).

Figura 77 - Graça ensinando a fazer o ponto.



Fotografia feita no Parque Trianon, São Paulo/SP, durante encontro do grupo Piradas no Ponto, em janeiro de 2018. Fonte: Página do grupo no Facebook⁸⁵. Foto: Coletivo Piradas no ponto.

⁸⁵ Imagem do encontro mensal das Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=730114810507713&set=a.730113443841183>, acessado em maio de 2020.

Figura 78 - Primeiras tentativas de fazer o ponto.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2018; bordado livre sobre tecido misto (linho e étamine); 0,28x0,22m (detalhe). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Quando Graça viu que eu já estava fazendo o movimento de maneira certa, disse-me que eu só conseguiria chegar ao resultado que ela chegou depois de muitas experimentações e de fazer e fazer e fazer, corroborando nossas reflexões, sobre a relação corporal com a técnica do bordado. Mas não precisei de muitas tentativas. Após alguns pontos, já estava conseguindo deixá-lo bem parecido com o de Graça. Aproveitei o ponto para dar acabamento a um trabalho que havia começado no dia anterior.

A troca de materiais, técnicas e produtos realizados durante o encontro do grupo é intensa. O tempo todo as pessoas mostram o que fizeram ou estão fazendo, livros que acharam, uma linha, uma agulha, um bastidor novo, enfim, é um momento de intensa troca. Mas principalmente parece ser um momento de encontro, conversa, estar junto. Inclusive, há algumas pessoas que não bordam (ou pelo menos não o fizeram neste dia) e ficam apenas em torno do grupo, conversando e participando do encontro. Alguns são acompanhantes (namorados e maridos) ou as próprias bordadeiras, que não estão querendo bordar naquele momento. O intercâmbio entre gerações também é um ponto forte dos encontros, quando filhas, mães e netas se conectam em torno do bordado (figura 79).

Figura 79 - Participantes do coletivo Piradas no ponto.



Fotografia feita no Parque Trianon, São Paulo/SP, durante encontro do grupo Piradas no Ponto, em janeiro de 2018. Fonte: página do grupo no Facebook⁸⁶. Foto: Coletivo Piradas no ponto.

⁸⁶ Imagem do encontro mensal das Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=730114827174378&set=a.730113443841183> acessado em maio de 2020.

No encontro, provoquei uma conversa sobre os trabalhos que eu havia visto pelo Facebook, onde o bordado aparecia como forma de luta e mobilização. Comentaram, então, sobre uma campanha da qual participaram, chamada “Bordando Folhas”, pela preservação da área de mananciais, em que bordaram enormes folhas de bananeira (figura 81). Durante todo o projeto, era distribuído um texto explicativo sobre a importância da folha. O projeto foi realizado, mas a exposição, que seria feita no município de Poços de Caldas/MG, não chegou a acontecer. No dia em que se deu o encontro, não havia nenhum trabalho coletivo vigorando, mas ao longo de 2018, surgiram alguns que mobilizaram o fazer do grupo.

Figura 80 - Todos juntos para a foto “final” do encontro, em janeiro de 2018.



Fotografia feita no Parque Trianon, São Paulo/SP, durante encontro do grupo Piradas no Ponto, em janeiro de 2018. Fonte: página do grupo no Facebook⁸⁷. Foto: autoria desconhecida.

⁸⁷ Imagem do encontro mensal das Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=730114867174374&set=a.730113443841183> acessado em maio de 2020.

Figura 81 - Folhas bordadas pelas Piradas no ponto, para projeto em Belo Horizonte.



Fotografia feita no Parque Trianon, São Paulo/SP, durante encontro do grupo Piradas no Ponto, data desconhecida. Fonte: página do grupo no Facebook⁸⁸. Foto: Coletivo Piradas no ponto.

Um dos projetos de 2018 foi sobre o Parque Trianon, mobilizado inclusive por atritos com agentes da prefeitura, que, segundo elas, “vigiam, mas não cuidam”, pois o parque estava em visível estado de degradação, sem nenhum cuidado do poder público⁸⁹. Como reação, resolveram bordar o Trianon, em uma ação na qual cada uma poderia escolher um motivo ligado ao parque e transformá-lo em bordado. Este projeto se desdobrou e acabou virando um livro digital, compartilhado entre as participantes do coletivo (figura 82).

⁸⁸ Imagem dos trabalhos realizados pelo Coletivo Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=712459602273234&set=a.712458648939996> acessado em maio de 2020.

⁸⁹ No dia desta primeira visita, o grupo foi abordado por uma agente da prefeitura que colocou empecilhos para a realização do encontro de bordado naquele espaço.

Figura 82 - Projeto do livro “Trianon”, das Piradas no ponto.



Fotografia de capa e conteúdo de projeto gráfico⁹⁰ de livro digital produzido a partir de bordados elaborados pelo grupo Piradas no Ponto, inspirados no Parque Trianon, São Paulo/SP. Fonte: página do grupo no Facebook⁹¹.

Um outro projeto do grupo, no ano seguinte, foi uma homenagem às vítimas da tragédia de Brumadinho/MG, ocorrida em janeiro de 2019. A proposta era que se bordasse a tragédia, de forma a produzir algum tipo de imagem que mantivesse viva a sua memória e, ao mesmo tempo, denunciasse o crime (figura 83).

O contato com este grupo permanece até hoje, virtualmente, pela página no Facebook. Em abril de 2020, as Piradas realizaram o primeiro encontro totalmente virtual, por conta da pandemia do Covid-19, que obrigou todo o país a permanecer em isolamento. Pude voltar a bordar com o grupo, pois a proposta era que cada uma

⁹⁰ O projeto gráfico não foi executado. O livro foi editado em versão digital e distribuído entre as participantes do Coletivo.

⁹¹ Imagem dos trabalhos realizados pelo Coletivo Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=1018160168369841&set=a.366152126903985> acessado em maio 2020.

bordasse em sua casa, fazendo postagens sobre o andamento do trabalho e trocando ideias pelo grupo de Whatsapp. Ao final, elas reuniram todos os bordados realizados neste dia e postaram na página do Facebook, revitalizando o sentido do grupo, ainda que remotamente (figura 84).

Figura 83 – Bordado de Adriana Gagnani, sobre Brumadinho.



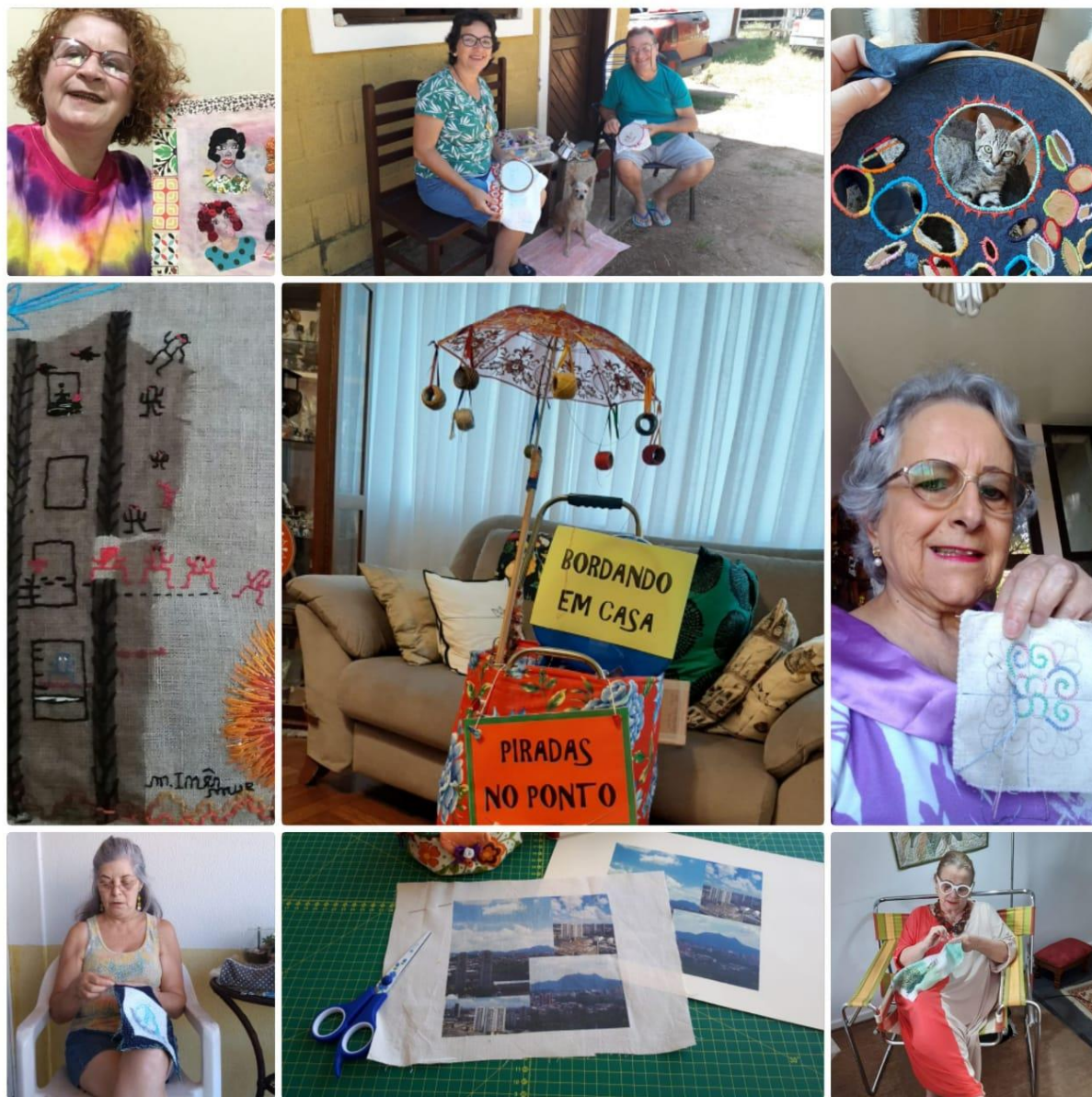
Adriana Gagnani; Brumadinho; ano 2019; bordado sobre linho tingido, em técnica mista (bordado livre e em canutilhos); 0,54x0,22m. Fonte: página do grupo no Facebook⁹². Foto: Adriana Gagnani.

Elas chamaram o encontro de “Bordando em casa”, como alusão ao nome que normalmente utilizam no Parque Trianon “Bordando na praça” e mantiveram a prática dos encontros virtuais em outras oportunidades ao longo do ano.

Tenho admirado muito toda a movimentação das Piradas no ponto, por sua militância através do bordado e, principalmente, pela incrível produção de beleza que realizam sempre. Agradeço a elas pela acolhida e pelas realizações.

⁹² Imagem dos trabalhos realizados pelo Coletivo Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=976595942526264&set=a.301098403409358> acessado em maio de 2020.

Figura 84 – Montagem com fotos feitas pelas participantes do grupo bordando durante o isolamento social.



Montagem fotográfica a partir de fotografias produzidas pelas bordadeiras do coletivo Piradas no Ponto, durante isolamento social devido à pandemia do COVID-19, abril de 2020. Fonte: página do grupo no Facebook.⁹³ Fotos: autorias diversas.

⁹³ Imagem dos encontros virtuais realizados pelas Piradas no ponto. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=1270567063129149&set=a.366152126903985> acessado em maio de 2020.

2.4.2.4. Linhas do Rio

No Rio de Janeiro, algumas mulheres que atuam há muito tempo como militantes dos movimentos de esquerda (algumas desde a época da ditadura militar), vinham reunindo-se em uma praça na cidade para mobilizações, realização de palestras e diversas outras ações com o objetivo de manter um debate político acerca do cenário que se configurava nos anos de 2014/2015, que culminou com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016 e a prisão do ex-presidente Lula, em 2018. Este grupo começou a realizar ações tendo o bordado como materialização, a partir da inspiração do Linhas do Horizonte, um grupo de bordadeiras sediado em Belo Horizonte/MG, que realiza diversas propostas de ação política tendo o bordado como linguagem e forma de expressão.

A primeira ação do Linhas do Rio envolvendo o bordado foi a elaboração do que chamaram panfletos bordados, em que bordavam palavras de ordem e expressões políticas para distribuir aos transeuntes da praça, panfletos que assumiam um outro lugar, visto que não eram descartáveis como aqueles feitos de papel e traziam uma outra mensagem intrínseca ao próprio bordado, que é o cuidado inerente à linguagem (figura 85).

Desde então, foram muitos projetos, alguns em conexão com o grupo mineiro, mas a maioria elaborados pelo próprio coletivo, que alcançou completa autonomia, mas mantém-se conectado com o Linhas do Horizonte e outros grupos que surgiram em cidades por todo o país. Esses grupos mantêm uma conexão por meio das redes sociais e se autodenominam “Novelo”, por integrarem as diversas Linhas de diversas localidades, ainda que nem todos os coletivos utilizem o termo “linhas” no título de identificação. Os grupos vêm de cidades como: Rio de Janeiro, Santos, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, São Paulo e outras e realizam, regularmente, ações envolvendo o bordado. A mais significativa delas foi a confecção do “tapete infinito”, um enorme pano com aplicação de milhares de bordados feitos por mãos do Brasil inteiro, que seria utilizado para recepcionar o ex-presidente Lula quando fosse libertado da prisão em Curitiba.

O coletivo Linhas do Rio encontra-se todos os domingos em uma praça na Zona Sul do Rio de Janeiro, “à esquerda da praça”, como elas gostam sempre de indicar, onde também acontece uma feira de artesanato. Nesses encontros, suas integrantes

de acordo com demandas internas e externas, as quais são discutidas e decisões são tomadas a partir daí. O viés político do grupo é inerente; inclusive, a grande maioria das participantes, primeiro, foi militante, depois, tornou-se bordadeira, convergindo ambas as ações no desenvolvimento do grupo.

Figura 86 - Linhas do Rio bordando na praça.



Fotografia feita durante encontro de bordado realizado pelo grupo Linhas do Rio, na Praça Senador Correa, Rio de Janeiro/RJ, em dezembro de 2018. Em primeiro plano, de costas, Gláucia, a seu lado, o pesquisador, e atrás dele, outras participantes da roda. Fonte: acervo pessoal. Foto: Rogério Duarte.

Figura 87 – Participação do coletivo Linhas do Rio na passeata pelos direitos da mulher.



Fotografia feita durante passeata no Dia Internacional da Mulher, no centro do Rio de Janeiro/RJ, em março de 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Gláucia Garcia.

Glaucia refletiu, durante a entrevista, sobre o quanto ela percebe que o bordado estabelece uma outra relação das pessoas com os conteúdos e pautas do grupo. Ela comenta, por exemplo, que, em 2019, elas bordaram uma imensa faixa escrita “Ditadura nunca mais”, na época das manifestações para lembrar do dia de instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), realizadas no Rio de Janeiro, e o quanto as pessoas ficavam tocadas ao verem a faixa (informação verbal⁹⁴). Havia várias faixas, trazendo diversos dizeres e palavras de ordem, mas a faixa bordada, sem dúvida, foi a que causou maior mobilização. Segundo ela, esta mobilização que o bordado provoca contribui de forma ímpar para a instauração de uma reflexão crítica sobre o cenário político, atual e histórico, havendo, por isso, uma ótima convergência entre a ação política e esta linguagem.

Na época em que elaborei esta tese, por conta do isolamento social, o grupo não estava bordando na praça, mas continuava intensamente as suas atividades. A principal ação que realizavam era a produção de máscaras de tecido para serem distribuídas em comunidades das periferias da cidade. Segundo Glaucia, é um jeito de manter a ação política, focar em algo produtivo e ainda ajudar quem está precisando.

Vida longa e muita força ao Linhas do Rio! Que levem beleza e justiça social aos recantos do Rio de Janeiro, quiçá do Brasil!

⁹⁴ Entrevista concedida via Whatsapp ao pesquisador em maio de 2020.

Nesta primeira parte da tese, acompanhamos minha trajetória na arte de bordar e os encontros promovidos antes e durante o contexto da pesquisa. A partir da dinâmica da espiral e da oposição complementar entre avesso e frente, narrei minhas experiências em um primeiro momento, para, depois, elaborar percepções, traçar alguns conceitos e aprofundar reflexões, as quais circularam no campo da arte de bordar, da arte popular e da formação docente, eixos estruturantes da minha relação com o bordado e também da tese, que propõe relacionar os meandros e especificidades da linguagem do bordado com processos de formação de professores em arte.

Tanto o bordado, que expressa minha trajetória, quanto seu avesso, que representa um olhar para os percursos empreendidos nesta trajetória, trazem elementos diversos para pensar na proposição da Roda de bordar: fundamentos teórico-conceituais, estratégias metodológicas, significados, memórias, vivências.

A partir daqui, dedicaremos um olhar para a proposição em si, descrevendo sua construção e percursos, tanto quanto acompanhando e observando bem de perto as produções realizadas pelas professoras/bordadeiras nos encontros.

3. Turbilhão – a Roda de bordar

Figura 88 – Bordado/sumário – segunda espiral (visão geral e detalhe)



Vinícius de Azevedo; sem título; Bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m; ano 2020 (visão geral e detalhe). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Como já venho anunciando desde o início, este estudo gira em torno da Roda de bordar, uma proposta prático-reflexiva que teve como objeto central o trabalho com o bordado com o objetivo de contribuir para a formação continuada de professoras de arte. Já na elaboração do título da proposição está a ideia de movimento, pois, no contexto deste estudo, o bordado entra como ação, tendo sido feita a opção pelo verbo “bordar”, na formulação do título da oficina, para marcar a característica da proposição como atividade criadora e reflexiva no processo de formação docente.

A ideia de se trabalhar com o verbo “bordar” surgiu no contexto da disciplina “Comunidades de aprendizagem em território negro”, cursada no doutorado, no segundo semestre de 2017, no Instituto de Psicologia da USP, sob orientação da Prof^a Dr^a Ronilda Iyakemi Ribeiro e do Prof^o Dr^o Alessandro de Oliveira dos Santos. Na apresentação da disciplina, a docente propôs que nossa participação se desse por meio de uma contribuição específica para os encontros. “O que vocês têm para esta disciplina?” (informação verbal), perguntou a docente no primeiro encontro. Diante da questão, propus uma oficina de bordado, em que cada um bordaria uma palavra que expressasse o que estava trazendo para a disciplina, seguindo a própria ideia da docente. Eu também realizei um trabalho e a minha palavra foi “bordar” (figura 89), que me fez pensar sobre os significados do fazer e de como na ação estava intrínseca a reflexão, desde que houvesse disparadores para isso.

Durante a realização do bordado, pensei em como a escolha das cores e dos pontos, por exemplo, se relacionavam com minha pesquisa e em como poderia desdobrar o trabalho (tanto do bordado quando da pesquisa) a partir daí. Isso tudo me fez pensar na necessidade de marcar o verbo “bordar”, a ação, muito mais do que o substantivo “bordado”, o produto fruto dessa ação.

Ao buscar os significados e as analogias das palavras “bordado” e “bordar”, percebi o quanto os sentidos do verbo também contribuem de forma significativa com o empreendimento da pesquisa. O verbo carrega significações que convergem e coadunam os sentidos do estudo: guarnecer a borda; fazer em roda; riscar; delinear; entretecer; inventar; plasmar; aprimorar. Todos esses verbos ampliam e aprofundam a proposta da tese e formam uma “nuvem de palavras” (AZEVEDO, 2016, p. IX), que enriquecem o percurso da pesquisa.

Ao refletirmos sobre os processos e entendimentos que envolvem a arte como área de conhecimento podemos pensar também na importância de verbos como “entretecer” e “plasmar”, quando falamos sobre as articulações em torno do pensamento divergente e visual e do conhecimento presentacional. Tanto quanto na perspectiva do desenvolvimento de uma postura autoral pelo docente em sua trajetória profissional. “Aprimorar”, neste caso, passa diretamente pelo ato de “jazer em roda”, por “delinear” e “inventar” caminhos e entendimentos sobre as realidades objetivas e subjetivas com a qual cada uma se confronta no contato com o bordar.

Figura 89 – Bordado realizado no contexto da disciplina “Comunidades de aprendizagem em território negro”.



Vinícius de Azevedo. Sem título; ano 2017; bordado livre sobre tricoline estampada; 0,21x0,18m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

A experiência com a Roda de bordar que será aqui analisada foi realizada no primeiro semestre de 2018, em parceria com um grupo que vem se reunindo para a revitalização da Associação do Professorado de Arte do Paraná (APROAP), e que propôs uma oficina como forma de articular professores para a constituição da

Associação. A partir dessa parceria, realizamos uma oficina com nove encontros, da qual participaram dezesseis⁹⁵ professoras de diversas áreas de conhecimento, dos níveis fundamental, médio e superior, além de alunas do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), local de realização da oficina também.

Para convidar as pessoas, realizamos, eu e os membros da APROAP, uma série de estratégias de divulgação, que incluíram a criação de uma página no Facebook, um folder virtual e um cartaz impresso (figura 90), além de lançarmos mão das redes de contatos de todos os envolvidos. Aliás, a ideia de realizar uma oficina era justamente poder confluir e acionar esses contatos e trazer a atenção das pessoas para a associação por meio de uma atividade artística⁹⁶. A diversidade dos campos de atuação dos membros da associação se expressou um pouco nessa variação de áreas e níveis de atuação das participantes, possibilitando uma rica troca de experiências e percepções.

Figura 90 – Folder de divulgação da oficina.



Arquivo digital, a partir de fotografias de tecidos e linhas. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Vinicius de Azevedo.

⁹⁵ O primeiro encontro contou com 25 participantes, porém, ao longo dos encontros, algumas pessoas foram desistindo, tendo sido finalizada com 16 participantes.

⁹⁶ A confluência da proposição às ações da APROAP se fundamentam em uma intersecção com os propósitos da associação, que busca, por meio de sua revitalização, o fortalecimento do potencial da ação coletiva nos campos político e educacional na área do ensino da arte no estado do Paraná.

O planejamento da proposta levou em consideração o cabedal de experiências e percepções que fluíram da primeira espiral desta tese, em que pudemos observar e refletir o avesso e a frente de minhas experiências com a arte de bordar, a arte popular e a formação docente, ainda que a síntese dessas percepções tenha sido realizada em momento posterior à realização da oficina, quando me debrucei sobre o que foi produzido ali, ao mesmo tempo que mergulhava nos percursos de construção da tese, ideias, conceitos, imagens, vivendo o turbilhão que aparece no início desta seção de forma efetiva e concreta.

Os encontros da oficina caracterizavam-se por quatro momentos distintos: a chegada, em que acontecia um aquecimento corporal e uma atividade de canto e dança; momentos de debate, em que cada uma falava e todas escutavam; momentos de conversa coletiva, em que se formavam pequenas rodas de conversas aleatórias e todas falavam ao mesmo tempo com pessoas diferentes; um momento de silêncio compartilhado, em que o grupo mergulhava em seus bordados. Esses momentos aconteciam de formas diversificadas, não seguindo uma sequência rígida, com exceção da chegada, que iniciava todos os encontros.

A chegada tinha como objetivo aproximar as participantes e ritualizar o encontro cotidiano, marcando aquele tempo e aquele espaço de forma significativa e especial para cada uma e para todas, além, é claro, de promover uma experiência corporal que ativasse a presença para a oficina. Um momento em que era possível, também, fazer vigorar algumas vivências da arte popular, porque eu me inspirava nas oficinas de Itaercio Rocha e as experiências que empreendi ali.

Iniciava sempre com um pequeno alongamento (figura 91), seguido do jogo do olhar (figura 92), aquele mesmo jogo que Itaercio usou na oficina em que comecei a bordar. Nos encontros da Roda de bordar, cantávamos cantigas de roda e/ou músicas da cultura popular, revigorando a cada novo encontro os sentidos da roda, a dinâmica da brincadeira, o jogo da troca de lugares, alegre e vivo, que atualiza o respeito ao lugar de cada um. Mesmo que não cantássemos a toada de Humberto Maracanã (Pelo bem de todos), a vivência da roda, no jogo do olhar, trazia, por si só, esses sentidos para nossos encontros. Uma música que cantávamos muito era:

Quem me ensinou a nadar / Foi, foi, marinheiro, foi os peixinhos do mar
Ei nós, que viemos de outras terras, de outro mar
Temos pólvora, chumbo e bala / Nós queremos é guerrear (Domínio público).

Figura 91 - Momento de alongamento, na oficina Roda de bordar.



Fotografia feita durante oficina Roda de bordar, retratando o momento do alongamento, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Figura 92 - Jogo do olhar.



Fotografias feitas durante oficina Roda de bordar, retratando o jogo do olhar, 2018. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Dayana Luiza.

A proposta de iniciar o encontro com uma atividade corporal tinha um sentido prático também muito importante, de nos preparar para permanecer um período relativamente longo em uma mesma posição, pois bordar, como uma atividade corporal, demanda uma concentração que pode gerar muitas tensões musculares, sendo muito importante a realização de movimentos que dinamizem o tempo e o corpo.

Nos primeiros encontros, fizemos também o que tenho chamado de “toré dos nomes”. Inspirado na dança-ritual indígena do toré, nesta proposta cada participante fala seu nome e todas repetem de forma rítmica e cadenciada. A experiência se dá da seguinte forma: todas em roda, ombro a ombro, com a marcação rítmica feita por um maracá, uma espécie de chocalho indígena, todas marcam o passo, batendo com o pé no chão na batida mais forte. Neste ritmo, uma pessoa fala seu nome, todas repetem, depois a mesma pessoa fala só as vogais, todas repetem, e, por fim, a mesma pessoa inventa uma melodia com as suas vogais, e novamente todas repetem (figura 93).

Figura 93 – Roda e toré dos nomes.



Fotografia feita durante oficina Roda de bordar, retratando o toré dos nomes, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Tanto o jogo do olhar quanto o toré dos nomes garantiam um aquecimento para as participantes que ia muito além de uma preparação corporal. Eram momentos em que os sentidos e experiências intrínsecos às tradições populares entravam em vigor de forma contundente, convidando todas a novas relações umas com as outras e consigo mesmas. Além disso, era onde estabelecia-se inicialmente o sentido da roda, aquela roda/espiral defendida no início desta tese, movimento de todos os corpos no universo, *autopoiética*, (MORIN, 1977, p. 183) expressão dos circuitos que representam a vida.

Os sentidos do riso, da festa, da troca tanto de lugares, quanto de saberes, expressavam-se neste momento do jogo do olhar, quando o “*princípio material e corporal*”, tal como defende Bakhtin como aquele que opõe-se a “*todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato*” (BAKHTIN, 2002, p. 17, grifos do autor), instaurava-se como vivência concreta no início de cada encontro, ativando e ritualizando a presença de cada uma consigo mesma e com o grupo.

Os momentos de debate eram necessários para que se direcionasse a dinâmica de um ou outro encontro especificamente, para as atividades que seriam feitas, bem como para realizar reflexões coletivas, em que o grupo se tornasse um só, com cada uma contribuindo para o todo de forma significativa, o lado coletivo da dinâmica das conversas que acontecem em uma roda de bordado e, por isso mesmo, a revitalização do sentido comunitário, indicado por Gavilán como um dos princípios do pensamento em espiral (GAVILÁN, 2011, p. 24). Os momentos de debate aconteceram também em situações específicas, quando debatemos um texto ou quando refletimos sobre os significados de cada um dos bordados, por exemplo (figura 94).

Nos momentos de debate já acontecia a dinâmica da atenção distendida, na medida em que, conectando-se com o debate, a professora/bordadeira também podia manter-se atenta ao seu bordado, mergulhando naquele fluxo do jogo da roda, vivenciando movimento/estado estacionário, perto/longe, avesso/frente. De maneira nenhuma esta conexão significa alheamento ou distração, pois como temos defendido, a maneira como a conexão com o bordado acontece, por seu caráter produtivo relacionado com o tempo alongado, propicia uma outra qualidade de atenção, inclusive possibilitando o fluxo da roda de bordar. Esta era a minha principal hipótese, confirmada com a realização da pesquisa, a de que o bordado, por meio do

fazer repetitivo, insere a professora/bordadeira em fluxos especiais de atenção, que proporcionam conexões ímpares, dela com ela mesma, com as outras, com o contexto.

Figura 94 – Momentos de debate.





Fotografias feitas durante oficina Roda de bordar, retratando momentos de debate, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Os momentos de conversa coletiva eram muito importantes, pois é neste movimento que a dinâmica da atenção distendida acontece de forma mais contundente, por haver uma liberdade maior da professora/bordadeira em relação ao fluxo da atenção. Em todo o tempo em que está bordando, a bordadeira vivencia a dinâmica da atenção distendida, mas nos momentos de conversa coletiva, em que parece que todas estão falando ao mesmo tempo, essa dinâmica ganha sentidos mais amplos, na medida em que as conversas se tornam mais fluidas também e os assuntos circulam também de forma muito dinâmica. Por serem assuntos variados que surgem das demandas das próprias participantes, a liberdade é inerente. É um momento em que surgem questões, necessidades, incômodos, aprendizados, dificuldades de cada uma, questões que não surgiriam no grupo maior e que, por aparecerem nos pequenos grupos, possibilitam uma partilha mais significativa de saberes, tanto quanto um fluxo mais significativo em relação à atenção. Aquele momento comentado por Mariana Guimarães, em que “chegamos ao germinal” (informação verbal)⁹⁷, porque afluem relações muito primordiais de cada uma com o pano, com o fio, com a roda.

⁹⁷ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

Trata-se também de um momento em que, como orientador do trabalho, posso dar atenção especial a cada professora/bordadeira, ensinando pontos, trocando ideias sobre suas criações, esclarecendo questões. É nesses pequenos grupos que surgem também as ricas conversas sobre o bordado, troca de conhecimentos e partilha de impressões, momentos muito importantes de um encontro de bordado. Nesses momentos de conversa coletiva, surgem, principalmente, aquelas situações descritas anteriormente, de desenvolvimento de habilidades motoras, visuais e cognitivas, no aprendizado de um ponto. Quando a bordadeira se utiliza de uma linguagem verbo-visual, tanto quanto corporal, para explicar como realizar determinado ponto (figura 95).

Figura 95 – Professoras/bordadeiras trocando ideias sobre pontos.







Fotografias feitas durante oficina Roda de bordar, retratando o momento de conversa coletiva, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Em todos esses momentos, com exceção do momento de atividades corporais, o bordado estava acontecendo. A atenção distendida se estabelece em todo o tempo em que a bordadeira está trabalhando, porém, sem dúvida, é no momento das conversas coletivas, que acontecem de forma livre e dinâmica, que a atenção parece entrar de forma mais direta naquele ciclo descrito, em que a concentração ganha muitos contornos e o pensamento divaga entre o movimento da agulha e da linha entre avesso e frente e as memórias, sensações, reflexões de cada professora/bordadeira.

Havia ainda um quarto momento, que aconteceu algumas vezes no cotidiano da oficina, de silêncio coletivo, quando todas, ou quase todas, submergiam em seus fazeres e dialogavam com seus bordados, cada uma com o seu. Esses momentos, sem dúvida, estão entre os mais significativos da oficina, por se tratar da vivência mais profunda, a meu ver, da “atividade lenta e reparadora”, defendida por Marcela

Carvalho como inerente ao trabalho com bordado (CARVALHO, 2014, p. 71). O fluxo que possibilita a atenção distendida, ganha outra qualidade de força no momento do silêncio, por voltar a distensão para si própria, em que a professora/bordadeira mergulha e flutua ao mesmo tempo, vivenciando os processos da arte, de criação, de construção de conhecimento, que vão, ponto a ponto, promovendo esses processos reparadores e possibilitando a retomada da autoria dos sujeitos sobre seus próprios processos. É um dar-se conta, que vai acontecendo a partir do pensamento presentacional (BARBOSA, 2009), mas que vai se desvelando à medida em que o bordado vai tomando forma.

Nos contatos com bordadeiras e grupos de bordado que realizei durante a pesquisa, esse silêncio aconteceu algumas vezes, com as bordadeiras do Pindaré, as Piradas no ponto e o Linhas do Rio. Com maior ou menor intensidade, provocando mergulhos diferenciados e relações, também diferenciadas, de cada uma com ele. No Pindaré, por exemplo, elas costumam ligar um som, para ter uma música tocando e o silêncio ficar encoberto, ainda que ele aconteça da mesma forma, visto que se trata de um não-movimento, uma pausa nos fluxos internos que levam à fala e à conversa. Porque quando me refiro ao silêncio, não estou falando da ausência de ruídos, mas de uma atitude silenciosa, em que não importam os barulhos do entorno, pois a alma está silenciosa. Trata-se da “*calma natural*”, de nossa própria natureza, a “*anima*” que Bachelard reaviva ao refletir sobre o devaneio, “princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranquilo” (BACHELARD, 1988, p. 66, grifos do autor). O silêncio que se instaura durante a roda de bordado é a expressão máxima desse “feminino tranquilo”, que traz uma característica muito especial por ser coletivo, pois se o bordado provoca a “calma natural” a qual proporciona o silêncio restaurador, bordar em grupo, formando roda, proporciona esta mesma calma, a mesma tranquilidade, que passam a ser compartilhadas, em uma sintonia de cumplicidade e respeito. Tornamo-nos mais próximos em uma roda de bordado, por alcançarmos a possibilidade de nos abirmos a essa sintonia e acessarmos, pelo silêncio compartilhado, um fluxo muito mais profundo de interação e *autopoiésis* (figura 96).

Figura 96 - Professoras bordando.



Fotografias feitas durante a oficina Roda de bordar, retratando momentos de silêncio compartilhado, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Como ação central da oficina, refletimos sobre o significado de ser professora de arte no contexto atual. Para dar início a essas reflexões, propus que escrevessem uma frase que sintetizasse esse significado. No primeiro encontro, além de escrever sobre isso, pedi também que cada uma falasse porque se interessou pela oficina e quais seriam os desafios atuais para o ensino da arte.

A necessidade de trazer à tona os significados de ser professora tem origem na minha própria história com os processos de formação docente e o bordado, como vimos no início desta tese e no avesso de minha experiência com a formação docente. Ao refletir sobre meus propósitos e plasmar um bordado com esses sentidos, vivi um processo que não apenas revitalizou esses propósitos, como me trouxe uma série de novos aprendizados e experiências. Por isso, a importância de instaurar, na Roda de bordar, essas reflexões desde o início e ao longo de toda a experiência.

Iniciamos, então, um bordado com o nome de cada uma, de forma que expressassem também, de alguma forma, a conversa que empreendemos sobre o significado de ser professora de arte no contexto atual. Como disse Mariana Guimarães, quem nunca bordou deve iniciar pelo nome, porque “o nome é como você se chama” (informação verbal⁹⁸).

Seguindo minhas experiências anteriores com o bordado, vividas com Marcela, Itaercio, a Roda de bordado de Curitiba e os encontros com as bordadeiras e grupos, a proposta para bordar trazia apenas uma ideia, bordar o nome, de maneira que expressasse os sentidos e as questões trazidas pelas participantes, mas não impunha nenhuma técnica, nenhuma forma *à priori* de como deveria ser feito. Foram oferecidos os materiais (tecido de algodão cru, agulhas e linhas), papel e lápis para quem quisesse experimentar o desenho e todas iniciaram seus trabalhos (figura 97).

Nenhum princípio técnico foi colocado como ponto de partida. Para aquelas que não tinham experiência com o bordado, direcionei uma atenção especial, decidindo com cada uma como poderia começar, a partir de suas ideias. Utilizei referências visuais para mostrar alguns pontos (figura 98) e, depois, ensinei como fazê-los, para que elas pudessem iniciar seus trabalhos. Várias professoras/bordadeiras, que já bordavam ou conheciam alguns pontos, iniciaram imediatamente.

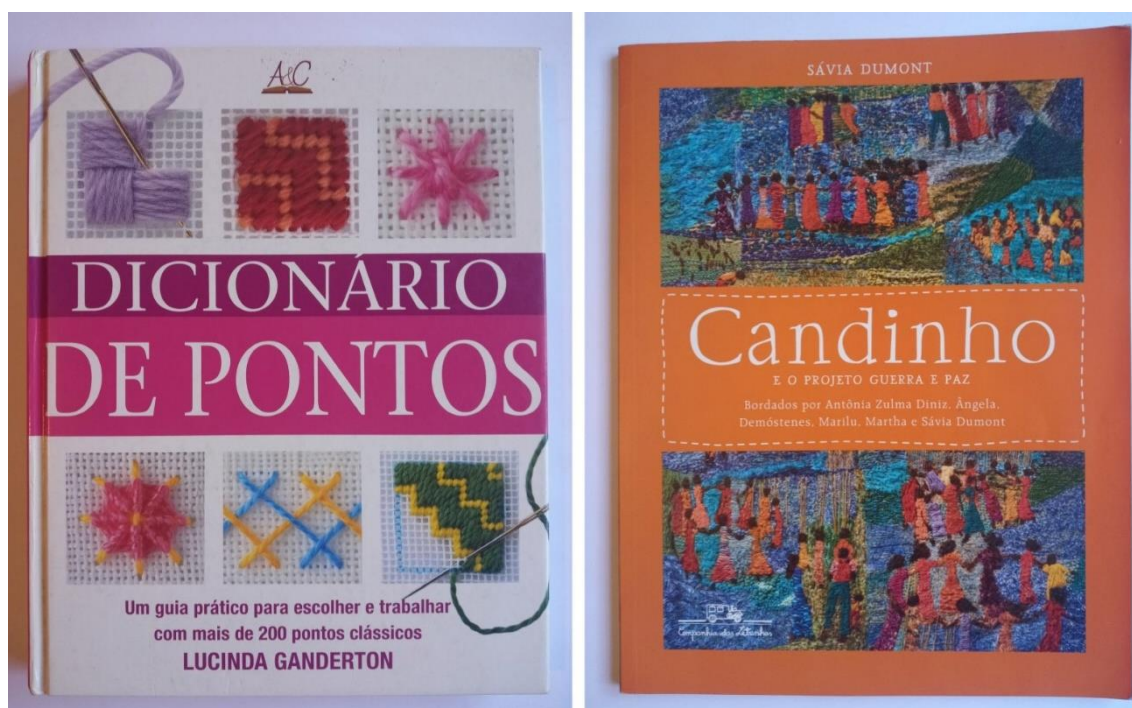
⁹⁸ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

Figura 97 – Professoras/bordadeiras selecionando material para iniciar o bordado.



Fotografia feita durante a oficina Roda de bordar, retratando as professoras/bordadeiras selecionando materiais para iniciar o trabalho, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

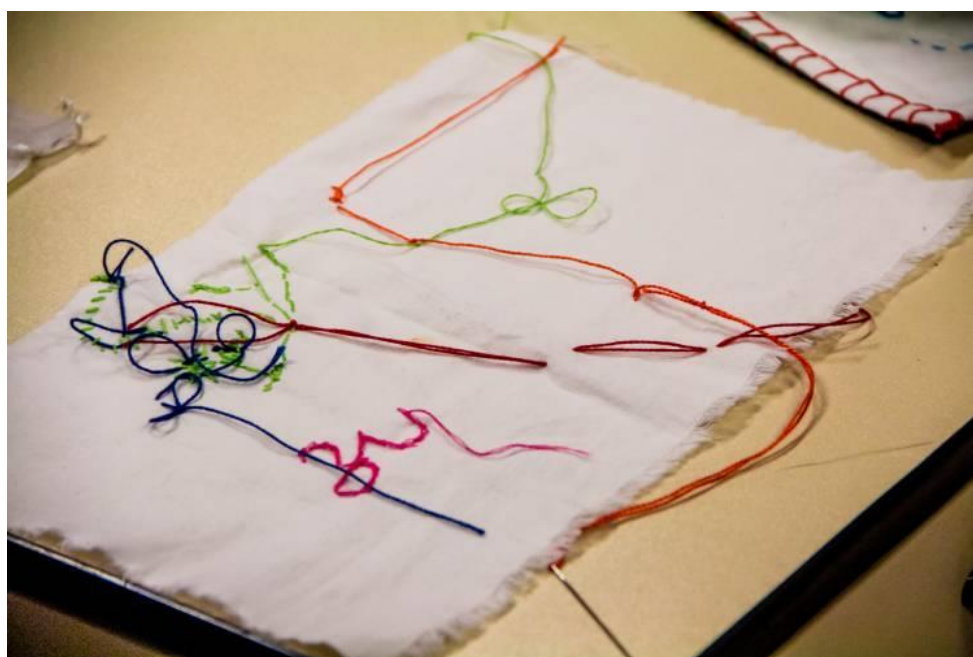
Figura 98 – Algumas referências utilizadas na oficina.



À esquerda, Dicionário de pontos; à direita, livro do grupo Matizes Dumont, com bordados feitos a partir da obra de Portinari. Fonte: GANDERTON, 2008; DUMONT, 2012. Foto: Vinícius de Azevedo.

O que ficou muito marcado em cada trabalho foi um processo reflexivo que se materializava em forma de bordado. A maioria das professoras/bordadeiras realizou o bordado do nome de modo a expressar os conteúdos que havíamos conversado. De forma geral, os bordados apresentaram formas bastante expressivas das reflexões e questões colocadas pelas participantes (figura 99).

Figura 99 - Nomes bordados pelas professoras.



Fotografia feita durante oficina Roda de bordar, retratando momento de apresentação do primeiro bordado, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

A segunda proposta de bordado seria um trabalho coletivo. Ao levar a questão para o grupo, surgiu a ideia de fazermos um livro, em que cada pessoa contribuiria com seu bordado e cada bordado seria uma página do livro. Na sequência, para disparar a criação dos bordados que comporiam o livro, apresentei a história “O bordado encantado”, conto tradicional chinês, que fala sobre uma bordadeira que teve muito trabalho para realizar um bordado, o qual acabou se perdendo. Depois de muita luta para recuperar o trabalho perdido, ele se tornou realidade. O conto será apresentado na íntegra antes da apresentação dos bordados das professoras/bordadeiras, pois trata-se de uma história com um significado muito especial para mim, como bordador, como narrador de histórias, como professor, como pesquisador, por plasmar todos esses sentidos ao longo da narrativa, conectando-os de forma significativa e pulsante, atualizando o conceito de utopia que, para mim, é a própria essência da história, ao falar sobre o encontro de uma mulher com seus propósitos e de como ele se torna realidade a partir do encantamento e depois de muita luta.

Após a apresentação da história e de refletir sobre seus meandros, propus que criassem um bordado que materializasse aquela frase escrita inicialmente, sobre o significado de ser professora de arte: o que, na frase escrita precisa ou pode se tornar realidade? Foi a pergunta feita às professoras/bordadeiras, num movimento de provocar uma reflexão sobre seus propósitos em suas práticas cotidianas. Após retomarem suas frases, cada professora mergulhou em um processo criativo que resultou em bordados.

Neste momento, a oficina ganhou um corpo totalmente novo, trazendo para o cotidiano dos encontros aqueles sentidos que foram apresentados na seção anterior desta tese, quando falamos sobre a importância dos propósitos na construção de uma práxis docente em uma perspectiva autoral e criadora: a dimensão do autoconhecimento; o propósito como fundamento da práxis e a ligação entre esses e a formação docente. Iniciando, desta forma, uma trajetória com o bordar que promoveu processos reparadores para as professoras/bordadeiras.

Figura 100 - Pesquisador e Miriam Piquione conversando sobre a composição do bordado.



Figura 101 - Risco do bordado de Giulia De Cecco Gambim.



Figura 102 - Esboço e risco para o bordado de Maria Carolina Ravazzani.

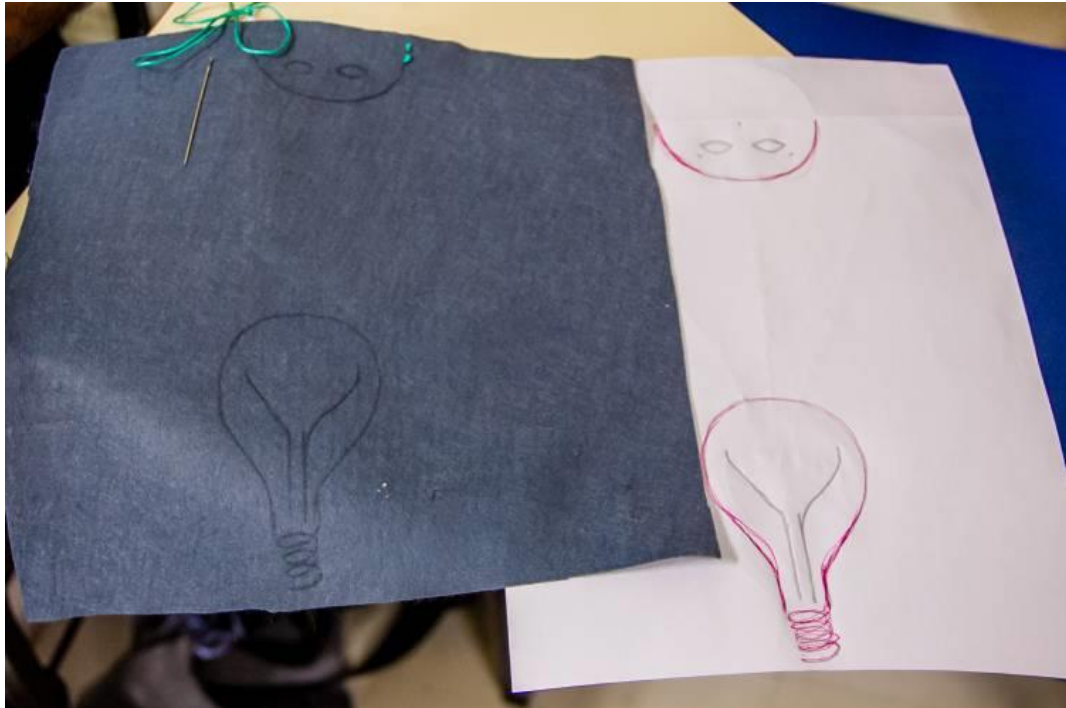


Figura 103 - Primeiros pontos no bordado de Maria Alice Loretta.



Figura 104 - Primeiros pontos no bordado de Miriam Piquione.



Figura 105 – Primeiros pontos no bordado de Lucinéa Dobrychlop.



Fotografias feitas durante oficina Roda de bordar, retratando o início do processo de criação dos bordados que integram o Livro das utopias, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Cada um desses bordados integra o que chamamos “Livro das utopias”, construído como uma proposta coletiva ligada ao desejo de cada uma como professora de arte. Para a organização do livro, cada bordado é acompanhado pela frase que impulsionou sua criação, trazendo uma ampliação e um aprofundamento dos significados dos bordados. Decidimos utilizar o feltro para a confecção dos bordados, por ser um material de fácil acabamento e possibilitar algumas experimentações para as professoras/bordadeiras, tanto no contexto da oficina, quanto com seus alunos e alunas. Uma das decisões que o grupo tomou, entretanto, foi a de não fazer o livro com os bordados, mas sim com as imagens (fotos) deles, de forma a preservar os originais. Fotografamos os bordados e criamos um documento em PDF, o qual foi compartilhado com todas as participantes da oficina. Os originais permaneceram comigo durante todo o processo de estudo e suas imagens foram incorporadas à própria tese, integrando estas páginas como parte significativa do conteúdo da pesquisa. Após o estudo, todos foram devolvidos às suas autoras.

Ao final, observamos as produções e conversamos sobre os percursos da oficina, sobre o que vivenciamos e as relações que puderam acontecer com suas práticas (figura 106).

Se os bordados realizados no primeiro encontro foram promissores, estes feitos para o Livro das utopias transbordaram minha pesquisa e materializaram, de forma poética, delicada e, ao mesmo tempo, potente, todos os conteúdos e reflexões com os quais vinha trabalhando desde o início do doutorado. No volume 2, nos debruçaremos sobre cada um deles.

Figura 106 - Grupo em volta dos bordados no chão.



Fotografia feita durante a oficina Roda de bordar, retratando o debate sobre os trabalhos e a finalização dos encontros, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Figura 107 – Professoras/bordadeiras segurando seus bordados.



Fotografia feita durante a oficina Roda de bordar, retratando a finalização dos encontros, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

Vinícius Souza de Azevedo

Roda de bordar:

Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte

Volume 2

**São Paulo
2021**

Vinícius Souza de Azevedo

Roda de bordar:

atenção distendida em espirais na formação de professores de arte

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Sumaya Mattar

São Paulo

2021

Sumário

Volume 1

Introdução	15
Risco do bordado - uma introdução ao pensamento em espiral no trabalho com o bordado.....	20
“O pensamento em espiral”	26
1. Uma espiral/bordado.....	48
1.1. Minha história com o bordado.....	50
2. Averso da espiral rebordado.....	69
2.1. Arte de bordar – atenção distendida no trabalho ponto a ponto	70
2.1.1. Roda de bordado em Curitiba.....	98
2.2. Arte popular – tradição e perspectivas decoloniais.....	103
2.3. Formação docente – a dimensão autoral na práxis do ensino da arte	125
2.4. Encontro com bordadeiras e grupos de bordados	135
2.4.1. Bordadeiras.....	137
2.4.2. Grupos de bordado.....	162
3. Turbilhão – a Roda de bordar	192

Volume 2

4. Fluxo de espirais no turbilhão	219
4.1. O bordado encantado.....	222
4.2. Bordados das professoras/bordadeiras	232
Considerações finais – Novas espirais	391
Referências	407
ANEXO 1	417

4. Fluxo de espirais no turbilhão

Figura 108 – Bordado sumário com o fluxo das espirais.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 109 – Averso do bordado sumário com o fluxo das espirais.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

No 1º volume desta tese, refletimos sobre o pensamento em espiral e suas contribuições para a construção deste trabalho, articulando-o com os fundamentos da linguagem do bordado. Vimos a minha trajetória de encontros significativos e aprendizados com esta linguagem e, ao nos debruçar sobre o avesso desta trajetória, refletimos sobre os meandros da arte de bordar, na constituição da atenção distendida; as características da arte popular fundadas na tradição e na elaboração constante de estratégias de decolonialidade; e articulações do processo de formação docente, calcadas na autoria da práxis docente. Este bordado, avesso e frente, proporcionou o turbilhão, a confluência de todas essas linhas para gerar a Roda de bordar, uma proposta prático-reflexiva fundamentada na arte de bordar e na trajetória vivida, a qual inclui elementos, conceitos, práticas, vivências, ressignificadas pela reflexão. Acompanhamos a estruturação da proposição e como ela foi construída e pensada a partir daquelas vivências. Como narrei, o foco central da proposta foi o revigoramento dos propósitos das participantes, a partir da elaboração de frases-sínteses e bordados que materializassem e lembrassem, tanto quanto revitalizassem esses propósitos. O processo criador de cada professora/bordadeira gerou um bordado que conflui imagens, ideias e memórias relacionadas com suas frases e com suas vivências no campo do ensino da arte. Este 2º volume é dedicado a um mergulho em cada um desses bordados.

Um mergulho que foi como um encontro com cada um dos bordados das participantes da Roda de bordar, um encontro de silêncio e contemplação, o mesmo da “calma natural” do devaneio (BACHELARD, 1988, p. 66) e que possibilitou um olhar significativo para cada um deles, buscando uma relação especial com as imagens, em que “a obra de arte deve atravessar uma zona de silêncio e esperar a hora da contemplação solitária” (BACHELARD, 1986, p. 78), de forma que pudesse se instaurar um processo de imaginação em que “as imagens cantam a realidade”, sem juízo, sem causalidade, apenas o mergulho nesta contemplação devaneante, que trabalha com a imagem como um fenômeno. Uma concepção de fenômeno trabalhada pelo próprio Bachelard, “enquanto invenção, enquanto fruto do artesanato científico”, baseada na imaginação criadora, a partir da qual o filósofo francês cunha o conceito de fenomenotécnica.

Sobre isso, escreve José Américo Motta Pessanha, na introdução da 2ª edição brasileira de “O direito de sonhar”, de 1986:

A fenomenotécnica é mais que desocultação realizada por um olhar fenomenológico atentíssimo: porque *tecné* é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo. É demiurgia científica. (PESSANHA, 1986, p. VIII).

O mergulho nos bordados representa uma nova fase desta tese, em que voltaremos ao turbilhão que representa a Roda de bordar, do qual fluem pequenas novas espirais, representando o fluxo vivido pela professora/bordadeira na experiência da oficina, o qual gerou a frase, o bordado e as diversas imagens advindas daí.

Como na história cantada “A velha a fiar”, cada novo bordado nos remete ao todo, em um jogo de ida e vinda, de repetição e avanço muito similar ao próprio ato de bordar.

Para disparar a criação dos bordados das professoras que comporiam o Livro das utopias, foi narrada a história “O bordado encantado”, para provocar memórias e produzir imagens significativas que pudessem estimular seus processos. Por isso, antes de mergulharmos na Roda de bordar e acompanhar o fluxo das diversas espirais que dela partem, é importante conhecermos essa história na íntegra, percebendo suas nuances e trazendo, também para a composição da tese, imagens significativas.

4.1. O bordado encantado⁹⁹

Era uma vez, uma viúva que morava em um país longínquo e montanhoso. Ela vivia com seus três filhos e, para sustentá-los, fazia lindos bordados que vendia em uma aldeia perto de sua casa.

Como recebia muito pouco pelos bordados que fazia, era obrigada a bordar desde o alvorecer até o último raio de sol, todos os dias, sem descanso. Assim, ela saía muito pouco de casa para ouvir as histórias que contavam, saber das notícias, conversar com as pessoas.

⁹⁹ Conto tradicional chinês, recontado por Vinícius de Azevedo a partir de PERROTI, Edmir. *O bordado encantado*. São Paulo: Paulinas, 1996, e BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?*. São Paulo: Paulus, 1992, p. 26-37.

Dos três filhos, apenas o mais novo ajudava em casa. Cuidava da horta, limpava a casa, pegava água no poço... Os dois mais velhos, além de não fazerem nada em casa, eram movidos por desejos de fama e riqueza fáceis.

Mas um dia um bordado mudaria tudo...

Em uma bela manhã de sol, a bordadeira foi até a aldeia vender seus bordados e comprar um pouco de arroz para cozinhar para os filhos. Procurando um lugar mais barato para comprar comida, ela acabou passando por lugares da aldeia que quase nunca passava, e foi assim que ela viu... Pendurado em um varal, em frente a uma loja de ricos tecidos e toalhas: um bordado! O mais lindo que ela já havia visto! Todo feito em linhas de seda, ouro e prata! Era uma paisagem, com montanhas, muitas árvores, pequenas casas, estradas e um rio. Que beleza!

Ali, apreciando aquele belo bordado, a viúva se lembrou de todos os bordados que ela sempre quis fazer, e nunca tivera tempo, pois precisava se dedicar aos trabalhos que vendia para sustentar sua família. E ali mesmo, ela tomou uma decisão: a partir daquele dia, além dos bordados costumeiros, dedicaria tempo também para os seus próprios desejos.

Comprou a comida, voltou para casa e naquele dia mesmo iniciou o preparo do seu bordado. Escolheu o tecido, o melhor corte de seda que tinha, separou as linhas, bem coloridas, em vários tons e espessuras diferentes e organizou as agulhas, de acordo com as linhas.

Então, iniciou o risco do desenho no tecido. Seria uma paisagem também, com montanhas, árvores, casas, e além do rio, faria um lago, bem ao lado de uma casinha, aconchegante e confortável, junto com algumas outras casas e também pessoas. Para coroar toda a cena, um lindo pôr do sol no horizonte. Tratava-se de um longo e trabalhoso bordado, que levaria muito tempo para ser feito. Mas não importava, pois era o que a bordadeira sempre quisera fazer.

Como ela precisava ainda fazer os bordados que vendia na aldeia, só tinha o período da noite para se dedicar ao seu desejo. Em sua aldeia, e na época em que acontece esta história, não havia luz artificial, a não ser aquela produzida pelo fogo. Então, todas as noites, após o trabalho, a viúva acendia tochas para iluminar sua casa e, assim, poder trabalhar no bordado que estava criando. Entretanto, as tochas

soltavam uma fumacinha que irritava seus olhos e, cada vez mais, a bordadeira ficava com as vistas irritadas ao trabalhar no seu bordado à noite.

Ao final do primeiro ano de trabalho, ela não conseguia bordar sem soltar lágrimas, devido à irritação que a fumaça produzia. O trabalho seguia lindamente e a bordadeira não desistia. Ela, então, resolveu aproveitar aquelas lágrimas para experimentar um toque diferente nas águas do lago da paisagem que bordava.

E o trabalho prosseguia...

Depois de dois anos de trabalho em seu bordado, a irritação dos olhos produzida pela fumaça chegou a um ponto em que as lágrimas se tingiram de sangue. A bordadeira estava muito feliz com sua realização e resolveu aproveitar as lágrimas vermelhas para experimentar um efeito inusitado nas flores à beira do lago e na luz do pôr do sol no horizonte.

Na última noite de trabalho, como percebeu que faltava pouco, dedicou-se a noite toda ao bordado, quando terminou, já era de manhã. O bordado que havia feito era tão lindo, mas tão lindo que ela própria suspirava com a beleza que havia realizado. Seus filhos vieram apreciar o trabalho da mãe e ficaram impressionados, nunca haviam imaginado que ela fosse capaz de produzir tanta beleza assim.

Resolveram sair para o quintal, a fim de apreciar o bordado à luz do sol, onde as cores ficariam mais vivas e o desenho seria mais visível. Os vizinhos, observando a família reunida logo cedo, se aproximaram para saber o que estava acontecendo. E cada um que chegava ficava mais impressionado ainda com a beleza daquele bordado. Só se ouviam suspiros de admiração: Oh!... Ah!... Uh!...

De repente, surgindo ninguém sabe de onde, correu um vento muito forte, que arrancou o bordado das mãos da viúva e carregou-o para o alto do céu, como se fosse uma pipa, voando para trás das montanhas. Todos ficaram muito tristes, inclusive os filhos da viúva. Mas a viúva ficou inconsolável. Naquele mesmo dia, trancou-se em seu quarto e não quis fazer mais nada. Ficava apenas repetindo:

- Tanto trabalho, meu deus... Tanto trabalho para nada...

Recolheu-se então e não bordou mais nada a partir daquele dia.

Os filhos ficaram muito preocupados com ela. Na verdade, os dois filhos mais velhos ficaram muito preocupados com quem iria sustentá-los agora, já que a mãe não bordava mais. O filho mais novo ficou realmente preocupado com a saúde da mãe, pois além de não bordar, ela também não comia nada, permanecendo apenas deitada, se lamentando o tempo todo.

Passados alguns dias, o filho mais velho resolveu que sairia atrás do bordado, pois aquela situação não poderia ficar assim.

Passou-se uma semana, e nenhuma notícia dele...

O filho do meio resolveu, então, que iria atrás do irmão e do bordado.

Mais uma semana, e nenhuma notícia, nem do bordado, nem dos rapazes.

O filho mais novo pensou que precisava fazer alguma coisa. Mas a viúva não deixou que ele saísse. Imagina... Ela já estava sem o bordado e sem os dois filhos mais velhos, não poderia perder o filho mais novo também. Mas o rapaz convenceu a mãe, quando disse que ele era jovem sim, conhecia pouco da vida, mas ele era forte e corajoso e o amor o ajudaria a enfrentar os caminhos do mundo.

Saiu bem cedinho. Andou, andou, andou, por dois dias e duas noites. Ao final da segunda noite, ele já estava tão longe de casa que nem sabia onde estava.

Foi então que ele viu, no canto da estrada, um casebre, rodeado de flores e bem na frente dele, uma estátua feita de pedra, representando um lindo cavalo. Ele resolveu bater naquela casa, para pedir informações sobre o caminho. Quem sabe, as pessoas que viviam ali não saberiam algo sobre seus irmãos? Talvez até sobre o bordado...

Quem atendeu a porta foi uma velhinha, bem velhinha. Ela foi muito simpática com o rapaz e disse que tinha notícias dos irmãos dele sim e também poderia ajudá-lo a chegar até o bordado de sua mãe. Mas antes, era melhor ele entrar e comer alguma coisa, pois devia estar com muita fome.

O rapaz não negou a comida, pois realmente, havia dois dias que não comia nada direito. E, enquanto ele se alimentava em uma mesa farta de comida e bebida, a velha contou para ele que seus irmãos haviam passado por ali sim, e que ela havia

contado para eles como chegar ao bordado da viúva, mas eles preferiram ir embora, levando um saco de moedas de ouro que estava na estante da sala.

O rapaz ficou com muita raiva! Ele sabia que os irmãos não prestavam para nada, mas isso?! Fugir com o dinheiro de uma senhora tão boa, e ainda sabendo que a mãe estava doente em casa. O rapaz ficou realmente muito bravo! Ele não sabia se chorava, se esbravejava...

A velha perguntou se ele não queria saber como chegar ao bordado da mãe. Na mesma hora, ele parou de chorar:

- A senhora sabe como chegar ao bordado de minha mãe?

- Para chegar ao bordado de sua mãe, meu filho, você deve deixar que eu arranque dez dentes de sua boca. Eu colocarei os dentes no cavalo que dorme encantado no jardim de minha casa. Ele se desencantará e deverá comer dez morangos, bem vermelhos, e estará pronto para levá-lo ao bordado de sua mãe.

- Dez dentes?!

- Sim.

- Da minha boca?!

- Sim.

A velhinha disse ao rapaz que se tratava de uma decisão muito difícil e que ele poderia descansar um pouco e pensar com calma no que gostaria de fazer. Para ajudá-lo, ela disse que na estante da sala, havia um saquinho com moedas de ouro e que, se ele quisesse, poderia ir embora com o dinheiro.

Só então ele entendeu o que os irmãos haviam feito. Mas sua raiva voltou, se eles foram embora com o dinheiro, por que não voltaram para casa? Por que esqueceram com tanta rapidez de sua família? Ele foi olhar o tal saquinho de ouro, e teve uma surpresa: a quantidade de moedas era tão grande que sua mãe poderia ficar sem trabalhar por muito tempo!

Mas se lembrou do bordado, da beleza que sua mãe havia criado e da felicidade que ela estava sentindo naquela manhã. Fazia muito tempo que ele não via a mãe tão feliz...

E foi neste momento que a velha apareceu novamente, perguntando ao rapaz qual era a sua decisão.

- Eu irei atrás do bordado de minha mãe! Pode me arrancar os dentes!

A velhinha foi até a estante, abriu uma gaveta e pegou um embrulho. Ao desembulhar o pacote, o rapaz percebeu que se tratava de uma pedra, e foi esta pedra que a velha usou para arrancar os dentes do rapaz. Por motivos que o rapaz ignora, não sentiu nenhuma dor enquanto os dentes eram retirados. E o sangue parou de escorrer no momento em que o cavalo comeu os morangos.

Ele subiu no cavalo, mas antes de sair, a velhinha ainda disse:

- Tome cuidado meu filho! No caminho, você enfrentará a força do fogo e do gelo e a fúria dos mares profundos...

Ela falou isso e o cavalo saiu em disparada... E correu muito, sacudindo-se vigorosamente, para impulsionar seu volumoso corpo. O rapaz quase caiu, mas agarrou-se à crina do bicho e se acomodou sobre seu enorme dorso.

Quando ele já estava se acostumando com os solavancos que o cavalo dava, de repente, em um salto, eles caíram dentro de um vulcão em erupção. E era um vapor fervente, larvas incandescentes, uma fumaça grossa que fustigava seus corpos com tanta força, que o rapaz achou que não sobreviveria. Mas em novo salto do cavalo, o vulcão desapareceu.

E eles caíram em uma montanha carregada de gelo e neve por todos os lados. O calor deu lugar a um frio paralisante, com ventos cortantes, avalanches colossais e lâminas afiadas de gelo atravessando o caminho. Em outro grande salto, o gelo e o frio sumiram.

O rapaz, em cima do cavalo correndo em alta velocidade, se viu em uma enorme praia, que era bombardeada com enormes ondas vindas de um grande e profundo mar. Dessa vez, o rapaz achou que era seu fim... Mas o cavalo, em um derradeiro e poderoso salto, superou as enormes ondas e chegou a uma planície verdejante e calma.

Ali, o cavalo finalmente parou e o rapaz achou que eles estavam próximos, pois no alto da colina havia um lindo castelo. Ele resolveu descansar um pouco da

extenuante viagem e percebeu que estava todo sujo e machucado, pela impressionante travessia que haviam feito. Viu um pequeno riacho, que ladeava a trilha onde estavam e resolveu, pelo menos, limpar a sujeira de seu corpo e roupas, para poder se apresentar minimamente bem àquelas pessoas que viviam no castelo.

Quando entrou no riacho, todas as feridas de seu corpo sararam na mesma hora e ele se preencheu de uma nova e vigorosa força de vontade para vencer tudo o que fosse preciso. Foi então que se deu conta de que se encontravam em um lugar diferente, encantado, onde a magia tinha um lugar especial.

Esperou um pouco para suas roupas secarem e dirigiu-se ao castelo. Ao se aproximar, percebeu que não se tratava de um castelo comum, pois era todo feito de cristal. Ao chegar mais perto ainda, começou a ouvir vozes. Pareciam vozes de mulheres e elas cantavam uma linda canção. Quando chegou bem perto, viu que as mulheres estavam no jardim do castelo, em roda e enquanto cantavam, bordavam com muita alegria e festa.

O rapaz achou lindas as donzelas e, só depois de um tempo, reparou que não eram mulheres... eram fadas! Dentre as fadas, havia uma, que usava um vestido de seda vermelha... Hummm... A pessoa mais linda que ele já tinha visto!

Ele permaneceu atrás de uma moita, apenas observando as fadas bordando e cantando, afinal de contas, ele estava sem dentes e não saberia o que dizer a uma fada. Mas o cavalo, que estava atrás dele, deu uma relinchada e anunciou a presença deles no castelo.

As fadas, imediatamente, largaram seus trabalhos e foram ver do que se tratava. Quando viram o rapaz, ficaram muito felizes, e foram logo perguntando quem era, de onde tinha vindo e o que estava fazendo ali. Falavam todas ao mesmo tempo e o rapaz não conseguia responder a todas as perguntas que todas elas faziam. Mas uma coisa o deixou muito feliz: a fada de vermelho não parava de olhar para ele!

De repente, de uma das portas do castelo, apareceu a fada-rainha. Ela se aproximou e, na mesma hora, todas se calaram e fizeram uma grande reverência. A fada-rainha olhou para o rapaz e perguntou, de forma direta e solene, quem era ele e o que desejava no reino das fadas.

Só então o rapaz teve oportunidade de explicar que ele vinha de um lugar bem distante, com o objetivo de encontrar o bordado perdido de sua mãe, que havia sido levado pelo vento, logo após ela o ter terminado.

A fada-rainha deu um profundo suspiro e um iluminado sorriso e explicou ao rapaz que o bordado de sua mãe estava ali, no castelo das fadas. Toda vez que uma bordadeira realiza um lindo trabalho, inventando uma nova técnica, elas, as fadas, precisam aprender, para poder inspirar as outras bordadeiras. Como elas não podem sair do castelo, ela sempre pede ao vento para trazer para elas. Mas ela também avisou que elas apenas pegavam emprestado, e que o trabalho seria devolvido, bastando apenas que a dona fosse até lá buscá-lo.

- Mas é quase impossível chegar aqui! – disse o rapaz.

- É verdade... Ninguém nunca veio buscar... Você foi o primeiro que apareceu...
– respondeu a fada-rainha.

E completou:

- Bem, estamos quase terminando com o bordado de sua mãe. Falta apenas descobrirmos como ela fez aquele toque diferente nas águas do lago e o efeito inusitado nas flores na beira do lago e na luz do pôr do sol no horizonte. A fada de vermelho está trabalhando incansavelmente para chegar a este resultado. Enquanto isso, você poderá aproveitar à vontade, as delícias e prazeres do mundo das fadas. Você é nosso convidado!

Mas antes que o rapaz pudesse imaginar qualquer coisa, ela também foi avisando:

- Mas lembre-se: do mundo das fadas, você não poderá levar nada, além do bordado de sua mãe e boas lembranças.

O rapaz, que já pensava na fada de vermelho, logo resmungou:

- Quem manda eu me apaixonar por fadas!

A fada de vermelho ouviu seu resmungo e ficou muito feliz. A partir daquele dia, ela começou a pesquisar se haveria alguma forma dela ir embora com o rapaz. Perguntou às mestras, pesquisou em livros antigos, conversou com amigas e tutoras.

Mas a resposta foi sempre a mesma: se toda fada for embora com o estrangeiro que aparecer por ali, logo não haverá mundo das fadas.

Ela então se dedicou ao bordado e, antes do tempo previsto, chegou ao resultado. Como lembrança, ela resolveu fazer uma pequena interferência no bordado da viúva, para que o rapaz, sempre que apreciasse o trabalho, lembrasse dela.

Em uma linda noite de lua cheia, quando o rapaz dormia, ela entrou em seu quarto, deixou o bordado e deu-lhe um singelo beijo sobre a testa.

Quando acordou, de manhã bem cedo, o rapaz viu o bordado e resolveu partir, já que não havia mais nada a fazer por ali. Subiu em cima do cavalo, que imediatamente partiu, com seus longos trotes e enormes saltos.

Passou por aquela praia, com grandes ondas, e o rapaz achou que eram marolinhas, já que estava tomado por profunda tristeza e decepção. Depois, o cavalo chegou nas montanhas geladas, com enormes avalanches e ventos gelados. O rapaz nem sentiu o frio, pois seu coração estava mais gelado do que tudo. E, depois, o cavalo pulou novamente para dentro daquele vulcão, que ainda estava em erupção, mas o rapaz nem sequer percebeu o vapor fervente e as larvas incandescentes, pois nada mais o aquecia.

O cavalo chegou de volta àquele casebre, onde vivia a velhinha, que estava à espera do rapaz. Na mesma hora em que chegaram, ela retirou os dentes do cavalo, que voltou a se encantar como estátua de pedra, e devolveu-os para o rapaz, que voltou a ficar com todos os seus dentes. Ela ofereceu a ele um par de sandálias mágicas, que o fariam desaparecer dali e aparecer na porta de sua casa. Mas antes de calçar as sandálias, o rapaz ainda ouviu um último comentário da velha:

- Não desanime meu filho, os caminhos do coração são surpreendentes e inusitados!

Ele ouviu isso e apareceu na frente de sua casa. A vizinha que cuidava da mãe ficou muito feliz em vê-lo e pediu que ele entrasse logo, pois não sabia mais o que fazer para que ela sobrevivesse.

O rapaz entrou no quarto da mãe e imediatamente abriu o bordado. A viúva preencheu-se de novo ânimo e muito rapidamente se levantou da cama, algo que não

fazia há muito tempo. Aos poucos foi se recuperando, parecendo nutrir-se da imagem de seu bordado.

Eles resolveram sair um pouco, para, finalmente, observar o bordado à luz do sol e aproveitar e tomar um pouco de ar fresco.

A vizinhança, vendo a viúva em pé, parecendo estar restabelecida, e o rapaz de volta, foi se aproximando, para saber das notícias.

Então, enquanto conversavam e apreciavam o bordado, surgiu um forte vento, ninguém sabe de onde, e arrancou o bordado das mãos da viúva. De novo!

O vento levou o bordado para o alto do céu, só que desta vez, ao invés de ir para trás das montanhas, o bordado ficou paradinho no céu. E conforme ele estava parado, ele começou a crescer. E conforme ele foi crescendo, foi baixando. E conforme, ele foi baixando, o chão foi se transformando nele e ele se transformava no chão. Assim, aos poucos, aquela simples e humilde aldeia, foi se tornando uma rica e linda paisagem bordada!

- Viva o bordado encantado! Viva o bordado encantado! – Todos gritavam, tomados de muita alegria.

Apesar de ver a alegria de todos por ali, o rapaz não conseguia superar a tristeza do amor irrealizado. Resolveu caminhar até o novo lago, que agora fazia parte da paisagem do lugar. Ao se aproximar, viu que havia uma pessoa na beira do lago. E qual não foi sua surpresa ao descobrir que a pessoa que estava ali era a fada de vermelho!

Quando fez a interferência no bordado, a fada bordou a si própria na beira do lago, para que o rapaz sempre lembrasse dela. Quando o bordado se tornou realidade, ela também se tornou. Assim, ela não havia saído do reino das fadas, mas estava ali.

O rapaz foi logo dando um enorme abraço nela e pedindo-a em casamento. Ela disse que precisava aprender a viver naquele lugar, pois era tudo muito novo e diferente, e que eles teriam todo o tempo do mundo para casar.

Dizem que a viúva esperou até o último de seus dias, o retorno de seus filhos mais velhos. Mas foi embora deste mundo sem conseguir revê-los.

Dizem também, que os rapazes até voltaram naquele lugar, mas acharam tudo tão diferente que ficaram com medo de bater na casa, tão mais bonita que antes. Depois que acabaram as moedas de ouro, eles se tornaram mendigos, pois só estavam acostumados a pedir para os outros.

Mas não se sabe ao certo, pois quem conta isso não é quem se encontrou com eles de fato.

O que se sabe ao certo, é que o filho mais novo da bordadeira casou-se com a fada de vermelho e tiveram lindos filhos naquele lugar, que todo final de tarde era iluminado por um lindo pôr do sol avermelhado.

FIM

4.2. Bordados das professoras/bordadeiras

As espirais que acompanhamos até agora se iniciam nas primeiras páginas desta tese, com o meu bordado, uma espiral dourada surgida do encontro com o outro, do ensinar e do aprender com o outro, crescimento, satisfação e pertencimento. A partir daquele bordado, atravessamos todo o percurso da tese até aqui, seguindo uma forma de pensar em espiral, para, a partir de agora, seguir o percurso de cada uma das professoras/bordadeiras, representadas por espirais que fluem da espiral maior do turbilhão da Roda de bordar.

Cada trabalho elaborado durante a proposição configura uma parte desta seção, onde apresento o bordado/sumário acrescido da espiral que representa cada professora/bordadeira e seu avesso, seguidos da imagem elaborada por ela, sua frase, a qual sintetizam seus propósitos como professoras de arte e logo depois, o avesso deste bordado. Desta sequência de imagens, mergulharemos nos sentidos que reverberaram as imagens, as memórias, os conceitos, os significados de cada um dos bordados para mim, de maneira a aprofundar e realizar conexões entre a arte de bordar e a formação docente em arte.

Figura 110 - Primeira espiral da Roda de bordar, representando o trabalho de Flávia Gisele do Nascimento.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 111 – Averso da primeira espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 112 – Bordado de Flávia Gisele do Nascimento.



Flávia Gisele do Nascimento; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Mediar encontros de alegria, de criação, de formação e de transformação

Figura 113 – Averso do bordado de Flávia Gisele do Nascimento.



Flávia Gisele do Nascimento; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O trabalho de Flávia apresenta um coração realizado com um ponto simples¹⁰⁰ em linha matizada vermelha e, na parte superior, uma frase de Martin Luther King: “Devemos descobrir o poder do amor, o poder redentor do amor. E quando fizermos isso, faremos deste velho mundo, um mundo novo”.

No dicionário de símbolos, o coração apresenta diversas simbologias. A mais recorrente é sua associação à ideia de centro. A tradição ocidental o vê como o centro das emoções e diversas tradições orientais como o centro da inteligência e da intuição. Também é relacionado ao centro da espiritualidade, por estar diretamente ligado aos processos da respiração, ligação pela qual pode ser relacionado com a figura do Rei, pois “*a função do coração é governar*, confirma um texto ismaelita” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 280-283, grifos dos autores). No dicionário analógico, também existe uma infinidade de relações possíveis, destacando-se: parte essencial; importante; principal; núcleo; favorito; amor; objeto amado; símbolo dos amores e dos cuidados. (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional também apresenta uma série de significados, marcando a pluralidade semântica da figura e da palavra: centro do sistema de circulação do sangue; conjunto de sentimentos; centro da sensibilidade, da afeição e do amor; conjunto de características morais ou psicológicas; coragem, valor; voz secreta; parte mais interior de algo; cerne da árvore; dentre outros¹⁰¹.

Ao colocar a frase de Martin Luther King, Flávia não deixa dúvidas de que seu bordado fala de amor. O amor como base do encontro, como ação revolucionária, porque é produtor de um “novo mundo”. Sentidos corroborados pela nuvem de palavras dos diversos dicionários: centro da intuição e da inteligência; parte essencial; núcleo; objeto do amor e do cuidado; coragem; valor; cerne, significados associados ao coração ligados ao “poder redentor do amor” e que, para Flávia, traduz, expressa, condensa, materializa o significado de ser professora de arte. Amor que guiou o filho da viúva/bordadeira pelos caminhos desconhecidos do mundo e o levou ao castelo das fadas e ao grande encontro de sua vida.

A maneira como a professora/bordadeira elaborou o trabalho se baseia em linhas que são lançadas de um lado para outro, seguindo o contorno e resultando em

¹⁰⁰ Todos os nomes atribuídos aos pontos do bordado livre apresentados na sequência dos trabalhos das professoras/bordadeiras têm como referência: GANDERTON, Lucinda. Dicionário de pontos. São Paulo: A&C, 2008 (edição brasileira).

¹⁰¹ Significados do verbete “coração” consultados em PRIBERAM. Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cora%C3%A7%C3%A3o>, acessado em junho de 2020.

uma dinâmica que direciona a linha e atravessa a forma, construindo assim a figura, um coração atravessado de linha matizada. Há um jogo entre os matizes da linha e a dinâmica dos atravessamentos, gerando um movimento que traz uma sensação de fluxo, de circulação. Um coração que flui, em matizes de vermelho, rosa e branco. Corrente sanguínea. Um coração atravessado, no sentido de ser um coração de encruzilhadas. Que bela imagem: um coração de encruzilhadas! Feito de atravessamentos, de esquinas, de trajetórias que se entrecruzam. E que produzem a transformação. Encontros...

A frase de Flávia é “mediar encontros de alegria, de criação, de formação e de transformação”, a qual seu bordado expressa muito bem. As camadas que surgem dos vários cruzamentos entre as linhas que formam o coração são a própria expressão da mediação entre alegria, criação para a formação e a transformação, na medida em que as linhas que se atravessam geram encontros, em diversas direções, produzindo também diversos sentidos e fluxos para esses cruzamentos. Os diversos tons da linha trazem uma dinâmica para este jogo, pois nesse entrecruzamento há contraste, degradê e repetição, em uma expressão que é a da complexidade dessas camadas e, por sua vez, dos encontros que podem acontecer durante uma aula de arte.

Esta relação entre direções e atravessamentos está muito presente no cotidiano de qualquer professor, particularmente de arte, quando se lança em processos realmente criadores de sua prática pedagógica, no sentido de colocar-se à disposição dos sentidos trazidos pelo entrecruzamento de seus propósitos como educador e os seus propósitos para um grupo específico, bem como os propósitos do próprio grupo. Um jogo complexo e intrincado de atravessamentos, a própria expressão da mediação de encontros de formação, como sua frase indica.

O bordado de Flávia me faz lembrar as reflexões que fizemos na Roda de bordado, aquela primeira experiência que tive em um contexto de ensino-aprendizagem em Curitiba. Naquelas reflexões, Priscila fala sobre a roda, elencando do que é feita: “Tudo junto e misturado, com vinho, bolo de banana, feijão, amor, carinho, risadas, sinceridades, etc etc” (informação verbal¹⁰²). Está tudo ali, cruzando-se, atravessando-se na experiência do encontro.

¹⁰² Entrevista coletiva, realizada pelo Facebook, em outubro de 2017.

Este coração atravessado expressa visualmente o trabalho que realizávamos todo início de cada encontro da Roda de bordar, em que fazíamos uma roda e, depois de um pequeno alongamento, realizávamos o jogo do olhar, aquele mesmo jogo que fazíamos no curso de Itaercio Rocha, em que as pessoas se movimentam, atravessando a roda para trocar de lugares umas com as outras (figura 114).

Apesar de não haver nenhuma intencionalidade explícita da professora/bordadeira em expressar esse momento de nossos encontros, a dinâmica que usou para construir a forma de seu bordado, articulada com a frase que cunhou para sintetizar o sentido da prática docente, que se baseia, segundo ela, no encontro e na mediação, para mim, trazem de forma inerente a dinâmica do jogo do olhar e das experiências que vivemos na oficina, cujo sentido maior desse momento sempre foi a alegria, além da conexão e do encontro.

Figura 114 - Jogo do olhar no início do encontro da oficina Roda de bordar.



Fotografia feita durante a oficina Roda de bordar, retratando o momento do jogo do olhar, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Tanto em seu bordado, quanto em seus escritos, Flávia indica que realizou movimentos que se aproximam da dinâmica da atenção distendida, sobre a qual refletimos anteriormente, em que, parada, a bordadeira mergulha em um fluxo de pensamentos que a conectam com ela mesma e com o contexto. Ela fala um pouco

sobre isso em sua avaliação: “O bordado trouxe para mim uma pausa no meu cotidiano, [...] pois quando bordamos entramos em contato com o nosso corpo e alma” (informação verbal¹⁰³). Um movimento, como vimos, *autopoiético*, em que, “através do mesmo movimento criam-se, mantêm-se e conservam-se, reciprocamente, organização, ser e existência” (MORIN, 1977, p. 178). Encontros de mediação, de formação e de transformação de si mesma também.

No âmbito da roda, trocando ideias sobre pontos, falando sobre seu cotidiano com outras professoras, conversando sobre seu bordado comigo e com as colegas, ela foi permitindo-se fluir, observando, experimentando, lembrando, desenvolveu seu processo criador e conseguiu finalizá-lo satisfatoriamente, no sentido de alcançar uma solução formal que a agradou e, ao mesmo tempo, materializou os significados que propunha.

Não é à toa que o coração aparece no bordado de Flávia, pois sua experiência na oficina, foi exatamente a experiência do encontro entre “corpo e alma”, como ela escreveu em sua avaliação, em que mergulhou na oficina e se colocou à disposição para viver os processos que estavam sendo propostos de maneira intensa e verdadeira.

Agradeço à Flávia pelo coração que plasmou para nós e os significados do encontro, da formação e da transformação que trouxe através de seu percurso para esta pesquisa.

¹⁰³ Trecho retirado de avaliação escrita, realizada ao final da oficina, em junho de 2018.

Figura 115 – Segunda espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Maria De Cecco Gambim.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 116 – Averso da segunda espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 117 - Bordado de Maria De Cecco Gambim.



Maria De Cecco Gambim; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

**Fazer a diferença, olhar dentro do olhar e ver a luz brilhar do
aprender**

Figura 118 – Averso do bordado de Maria De Cecco Gambim.



Maria De Cecco Gambim; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado é um olho que ocupa o pano inteiro. A professora/bordadeira trabalhou também as bordas: uma margem com ponto haste e um acabamento com ponto de alinhavo, bem na borda. A íris do olho é um sol amarelo, com a borda laranja e desta borda saem oito raios retos. No centro do sol, uma miçanga prateada translúcida. Os cílios inferiores são diferentes dos superiores. Os superiores são bordados em preto e verde e foi usado o ponto haste, alternando um cílio preto e um cílio verde. Ao longo de toda a extensão superior do olho e na base, um vidrilho verde, dando uma pontinha de brilho na raiz de cada pelo.

Os cílios inferiores são verdes também, o mesmo verde que é usado em cima, só que ela inventou um jeito de fazer em que a linha está solta, presa em uma ponta e solta na outra, como se fossem pelos mesmo, como se fossem cílios. Esta forma de fazer, dando um nó próximo ao tecido e deixando um pedaço de linha criando a textura do pelo, foi utilizada por outras professoras/bordadeiras na oficina, deixando uma indicação de que houve um intercâmbio entre elas. Aquelas conversas nos pequenos grupos que geram muitas e intensas trocas, sobre pontos, sobre materiais, sobre a vida.

Maria bordou um olho que é um sol, e a maneira como ele está bordado, o próprio formato do olho, se estendermos nossa visão, parece um sol pela metade, só que verde. E este olho, o formato externo do olho, que parece um meio sol, tem uma profusão maior de raios do que o sol que está na íris. Então é um olhar dentro do olhar, para ver a luz brilhar, e um sol dentro de um sol, para ver o olho brilhar.

Olho que lacrimeja à luz de tochas, para investir em seus próprios desejos, como na história “O bordado encantado”.

No dicionário de símbolos, o “olho único, sem pálpebras é [...] o símbolo da Essência e do Conhecimento divino”. Para os *síoux*, “o olho do coração é o homem *vendo* Deus, mas também Deus *vendo* o homem”. Ainda, em diversas tradições o olho guarda uma dualidade, representando o sol e a lua (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 653-656, grifos dos autores). Sua figura guarda analogias com concentração, expansão e atenção.

O simbolismo do sol é diversificado. Para muitas tradições, é o próprio deus ou uma manifestação dele. É a fonte da luz, do calor, da vida e seus raios podem representar as influências celestes ou espirituais. “Além de *vivificar*, o brilho do sol

manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a *extensão* do ponto principal, por *medir* o espaço” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 836-841, grifos dos autores). Suas analogias também são diversas, formadas por palavras como: esfera, universo, calor, luz, iluminação, erudição, dominador e fama (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional traz definições como “luz intensa”, “gênio, grande talento”, “princípio ou ideia que exerce grande influência na sociedade”¹⁰⁴.

A professora/bordadeira quis trazer para nós a importância da sensibilidade, no sentido do professor que olha para seu aluno, olha e vê, o professor que percebe seu aluno. Percebe no sentido de enxergar a necessidade dele, de enxergar o que ele está buscando expressar, onde ele está querendo chegar, que é uma questão que está posta para todo professor: a capacidade de enxergar o seu aluno, o desenvolvimento de uma disponibilidade para aproximar-se dele ou dela. Paulo Freire fala sobre essa disponibilidade:

É no respeito às diferenças entre mim e eles ou elas, na coerência entre o que faço e o que digo, que me encontro com eles ou elas. É na minha *disponibilidade* à realidade que construo a minha segurança, indispensável à própria disponibilidade. É impossível viver a disponibilidade à realidade sem segurança mas é impossível também criar a segurança fora do *risco da disponibilidade*. (FREIRE, 1996, p. 152, grifos do autor).

O educador continua sua reflexão, relacionando a “disponibilidade” com o “inacabamento”, com a consciência de que não sei tudo e que ainda há muito a aprender:

Como professor não devo poupar oportunidade para testemunhar aos alunos a segurança com que me comporto ao discutir um tema, ao analisar um fato, ao expor minha posição em face de uma decisão governamental. Minha segurança não repousa na falsa suposição de que sei tudo, de que sou o “maior”. Minha segurança se funda na convicção de que sei algo e de que ignoro algo a que se junta a certeza de que posso saber melhor o que já sei e conhecer o que ainda não sei. (FREIRE, 1996, p. 152, 153)

O mestre pernambucano nos mostra a necessidade de vivenciar esse olhar, que se vira para o aluno, como uma disponibilidade, que é a própria consciência de

¹⁰⁴ Significados do verbete “sol” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/sol>, acessado em julho de 2020.

minha formação e minha história, tanto quanto de meu inacabamento. E essa disponibilidade como um risco...

Na época da realização da oficina, Maria não atuava em sala de aula. É professora de História, mas ocupava um cargo na secretaria de educação. Entretanto, Maria não deixa de nos trazer os sentidos mais profundos da relação professor/aluno e nos chama atenção para o brilho: “fazer a diferença, olhar dentro do olhar e ver a luz brilhar do aprender” (frase de Maria, com grifo nosso). Deste encontro, desta percepção, deste trabalho, desta disponibilidade surge um brilho, um brilho que é do aluno, e que, a partir do olhar dentro do olhar, se nutre e ganha força. A minha disponibilidade, fundada na segurança do que sei e de que sei que ainda não sei, como diz Paulo Freire, reflete e reverbera o brilho do aluno, fortalecendo-o e trazendo para ele também o mesmo tipo de disponibilidade, fundada na segurança.

Neste caso, fazer a diferença é ter a capacidade de fazer o meu sol brilhar dentro do meu sol, olhar dentro do meu olhar, para poder olhar dentro do olhar do outro e fazer o sol brilhar dentro do sol do outro. É conseguir estar conectado comigo mesmo, olhar para dentro de mim, olhar dentro do meu olhar e ver a minha luz brilhar. E fazer a diferença significa não deixar esta luz ofuscar a luz do outro, mas fazer com que essa luz reverbere, seja cabedal, seja geradora, luz geradora de luz.

Assim como o sol que fica dentro do sol, no olho de Maria, o sol da professora ora se coloca dentro do sol do outro, se torna centro, e promove esse reflexo, essa reflexão de dentro, ora se coloca por fora, se coloca como continente e faz fundo, faz céu para o sol do outro brilhar. A estrela do meu céu é o meu aluno (MENDES; PORTUGAL, 1996)¹⁰⁵. Fazer a diferença é exatamente isso: desenvolver a capacidade de estabelecer essa dinâmica de ora ser estrela que brilha e ser capaz de refletir essa luz no outro e ora ser o céu que vai possibilitar o brilho do outro. E é importante saber essa diferença. Em alguns momentos brilhar, em alguns momentos ser fundo.

Trata-se de uma forma de ensinar-aprender que passa diretamente pelo olho no olho e pelo risco da disponibilidade.

¹⁰⁵ Citação à música “Iluminada”, de Roberto Mendes e Jorge Portugal, conhecida pela voz de Maria Bethânia. O refrão diz: “seja lá quem tem mandou/ meu amor te recebeu/ E hoje o céu de sua estrela/ Menino, sou eu”.

E Maria nos trouxe, antes de tudo o risco do olho/sol (figura 119)...

Figura 119 – Maria De Cecco Gambim riscando o pano para seu bordado.



Fotografia feitas durante oficina Roda de bordar, retratando o início do processo de criação dos bordados que integram o Livro das utopias, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Nesse sentido, o fundo, que seria o branco do olho, no bordado de Maria, reflete a luz de forma diferente, por causa justamente da relação entre forma e conteúdo. É o recorte que possibilita a imagem do olho, a qual só aparece por causa da forma que tem essa linha preta contornada de verde, de onde saem os cílios que no centro tem um sol. É a forma que traz o conteúdo, mas o conteúdo provoca a forma, em um jogo entre imagem e semântica, risco e bordado, que aparentemente parece simples, mas que, na observação demorada e silenciosa, reverbera em múltiplas relações: olhar dentro do olhar... Essa forma que vai e que volta, entre continente e conteúdo. O olho que passeia entre continente e conteúdo. O sol ora é continente, ora é conteúdo. O bordado ora vai para o avesso, ora vai para a frente. A atenção ora foca no bordado, ora foca no contexto. A professora ora brilha, ora se disponibiliza ao risco para o brilho de alunos e alunas.

Expressão da oposição complementar, princípio do pensamento em espiral indígena (GAVILÁN, 2011, p. 23) e que gera dinergia, presente no próprio ato de

bordar, na atenção distendida da bordadeira, e que, aqui, vai gerar disponibilidade, que, por sua vez, vai gerar construção compartilhada de conhecimento. À oposição complementar, expressa pelo jogo do brilho e da disponibilidade, junta-se também a harmonia, revitalizando o sentido coletivo do trabalho educativo, pois como disse Doczi, a harmonia é uma relação dinérgica em que elementos distintos se juntam para construir um todo, o qual carrega as características das partes, mas gera outras características, que emergem do encontro entre elas (DOCZI, 1990, p. 3). Os processos educativos pensados olho no olho, com o brilho do aprender, revigoram o princípio comunitário do pensamento em espiral, ao recolocar o conhecimento como base da vida comunitária, neste jogo da disponibilidade e de mútuas considerações. O que Maria nos traz, então, é o revigoramento de um profundo sentido coletivo do trabalho educativo, referenciado pelo olhar.

Em sua avaliação final, Maria escreveu que a Roda de bordar “ajudou a ver a arte como ferramenta do novo e da necessidade da prática do deixar criar e ter o olhar mais voltado para o entorno” e que o bordado “trouxe lembranças, resgate da infância e dos ensinamentos de minha mãe, terapia em grupo. A liberdade de se expressar sem medo de amar” (informação verbal¹⁰⁶). Reflexões sobre este sentido coletivo e sobre o afeto e a memória como elementos intrínsecos ao processo vivido. Ela escreveu um texto poético-reflexivo, comentando que “gostaria de contribuir com minha pesquisa”:

O que significa ser professor?

Ser professor é ter certeza da missão de ensinar, levar conhecimento e aos poucos fazer com que renasça a esperança do novo. É fazer a diferença, conquistar com sabedoria o espaço onde atua para conduzir ao aprendizado com inteligência. É observar o olhar. O desenhar. O escrever. O atuar. O sentir. O perceber que existe poesia e amor na vontade de aprender.

A cada encontro uma conquista e a certeza de que o novo pode ser a solução para motivar o aluno a aprender e ter interesse em alcançar voos possíveis e impossíveis no quadro atual.

Conviver com o diferente é aprender a respeitar e ver de forma colorida a vida, é bordar conhecimentos com saberes e realidades diversas.

A arte de ensinar

Nos remete a refletir

O olhar do perfeito

Do como é feito

Sem ter defeito.

É não ter diferença

É ter paciência

O saber do saber.

É ser diferente

Impertinente

¹⁰⁶ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

Com sede de haver.
Haver aprendido
Ter compreendido
Que ser professor
É a arte de ensinar, desenhar
Saber bordar
Confeccionar
O brilho sublime
Do amor
Com o olhar (informação verbal, grifos nossos¹⁰⁷).

O olhar aparece de forma contundente em suas reflexões. No momento em que fez esse registro, seu bordado já estava em processo, não deixando dúvidas sobre a forma do olho como materialização de seus propósitos como educadora, ponto de partida e referência para toda a sua reflexão posterior, até mesmo acerca de sua vivência na oficina, sobre o que significa o ofício de educar e sua experiência com a Roda de bordar.

O avesso de seu bordado plasma uma imagem muito instigante, por reproduzir a imagem do olho, mas também gerar quase que uma outra imagem, pois, do avesso, essa figura ciliar acaba se parecendo com um ser vivo, um microrganismo unicelular que passeia pelos fluidos do mundo. Do sol, estrela no cosmo, à célula, mundo microscópico. Mundo em movimento, olhar atento, luz do aprender... Agradeço à Maria pelo brilho no olhar em cada um dos encontros da oficina, sempre disponível para nossas conversas, sempre aberta aos processos empreendidos ali, agradeço o seu mergulho no bordar e por este maravilhoso bordado.

¹⁰⁷ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

Figura 120 – Terceira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Miriam Piquione.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 121 – Averso da terceira espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 122 - Bordado de Miriam Piquione.



Miriam Piquione; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Querer Deixar-se Tocar

Figura 123 - Averso do bordado de Miriam Piquione.

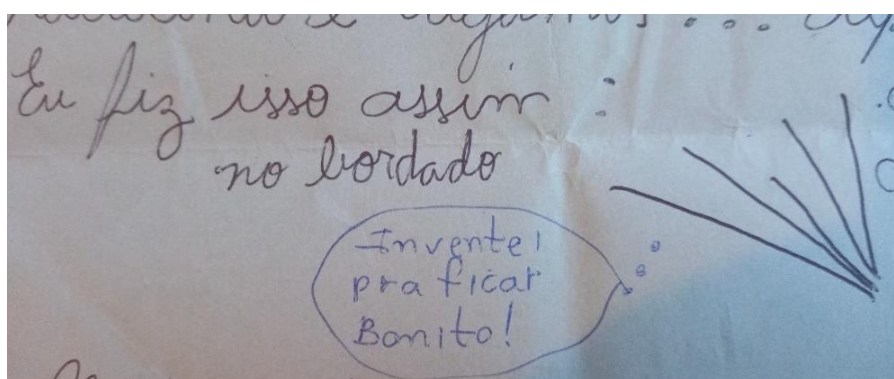


Miriam Piquione; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Miriam é um coração com uma mão tocando-o. Um coração que toma a diagonal superior esquerda do quadrado, com uma mão que toca esse coração, expressando de forma direta a sua frase: “Querer deixar-se tocar”. Uma imagem carregada de delicadeza, plasmada na ideia de uma mão que toca o coração, um gesto por si só delicado. A maneira como o desenho do bordado foi feito traz esse toque de forma muito expressiva, como se a mão estivesse alisando este coração. E do meio da mão sai um feixe, como se desse toque houvesse uma erupção, feita das mesmas linhas usadas para bordar o coração: vermelho em três tons diferentes, laranja, amarelo, rosa, lilás e um tom bem escuro de vermelho quase marrom.

Esse coração, aliás o bordado inteiro, foi feito com o princípio do ponto matiz, que na verdade é o ponto simples, com laçadas muito grandes. Ela foi construindo a forma com essas grandes laçadas, maiores, menores, às vezes muito próximas umas das outras, mais afastada, fazendo essa laçada como se fosse um ponto cheio, um bem do lado do outro, construindo a forma do coração principalmente, mas também do fundo e de forma oblíqua, criando uma textura muito dinâmica. E essa forma de fazer o bordado tem uma característica peculiar, porque ela não sabia bordar, não tinha nenhum domínio técnico, sendo inclusive uma de suas expectativas com a oficina, aprender a bordar. Miriam elaborou diversos escritos ao longo da oficina, em um deles (figura 124), ela registrou: “eu fiz isso assim no bordado. Inventei para ficar bonito!” (informação verbal)¹⁰⁸.

Figura 124 – Imagem de um trecho dos escritos de Miriam Piquione.



Fotografia dos escritos de Miriam Piquione; escrita com caneta sobre papel sulfite; 2018; tamanho A4. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

¹⁰⁸ Diário escrito pela professora/bordadeira durante a oficina, compartilhado com o pesquisador ao final da mesma, junho de 2018.

A mão também é feita com esses pontos oblíquos, mas ela é pintada, as unhas são pintadas com tinta branca e o centro do dorso da mão com a mesma tinta. O fundo do bordado tem duas cores: de um lado vários tons de azul: claro, turquesa e escuro, dois tons de azul escuro, além do preto e o marrom. E acima do coração, na ponta da diagonal esquerda superior, amarelo e laranja, como se tivesse uma luz vinda desse canto.

A imagem do coração sobre um fundo azul é inspirada em um quadro do artista Carlos Eduardo Zimmerman (figura 125), que a professora/bordadeira viu em uma exposição e trouxe para as aulas como referência para a criação de seu bordado. A textura característica de seu trabalho também foi inspirada no quadro.

Figura 125 – Pintura que foi inspiração de Miriam para seu bordado.



Carlos Eduardo Zimmerman; "the desire"; 1990; acrílica sobre tela; 0,895x2,215m. Fonte: catálogo de exposição "Movimento – Mostra do acervo", realizada em 2018. Foto: Acervo do museu.

Como já vimos anteriormente, os significados do coração estão muito ligados à ideia de centralidade, tanto em um sentido lato, quanto em um mais específico, como centro das emoções, da intuição e do pensamento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991). Suas analogias trazem palavras como amor, parte essencial, núcleo, joia e, fundamental para os significados deste bordado, síntese dos cuidados de alguém (AZEVEDO, 2016).

Já a mão traz como analogias, ideias de quantidade, influência, camada, cobertura, direção, fluxo, humanidade, tato, indicação, instrumentalidade, autoridade,

retenção (AZEVEDO, 2016), as quais também aparecem no dicionário tradicional, que chega a apresentar vinte e nove definições para o verbete, indo de “extremidade do braço a partir do pulso, que serve para o tato e apreensão dos objetos”, até “haste mais curta de uma madeira angular”, passando por “medida tomada com a mão aberta” e “domínio, posse”¹⁰⁹. O dicionário de símbolos indica que “manifestação” tem a mesma raiz que mão, “manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado com a mão”. A mão é um símbolo da ação diferenciadora, “é passiva no que contém e ativa no que segura”, diferencia o homem de todos os animais, se prolonga através de instrumentos e serve para diferenciar os objetos que toca e modela (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 589-592).

Relacionando os dois, mão e coração, o primeiro traz uma ideia de ação intencional, que busca provocar influência sobre o que toca, mas também é um atributo eminentemente humano, que nos diferencia de outros seres vivos, nos singularizando. E o segundo, o coração, como o lugar central, repositório de atributos, sejam eles emocionais, intuitivos ou racionais, a essência daquilo que o cerca. A mão como o signo da ação, do toque, e o coração como o signo desse lugar que é tocado. O coração como a subjetividade que se permite, que se abre, que se deixa tocar. E a mão como a ação do toque, como o próprio fazer. De tal forma que ser professora de arte significa querer deixar-se tocar, nesta íntima relação entre mão e coração.

A frase se compõe de três verbos: querer, deixar-se, tocar. Nos seus escritos, ela comenta sobre o contexto em que surgiu a frase: “Esta frase me veio antes de ler o texto proposto no curso¹¹⁰, quando desenhei o coração, um pouco depois do final do encontro, numa lanchonete!”, quando a professora/bordadeira, portanto, já havia materializado a forma plástica, mas ainda não havia sintetizado seu propósito em uma frase. Para ela, a forma veio antes da expressão verbal.

“Deixar-se” tem um sentido passivo, não passivo como uma coisa imóvel, mas como o que permite, como aquilo que se abre para receber, a própria analogia do coração como “síntese dos cuidados de alguém”. É possível fazer uma relação com a ideia de experiência de Jorge Larrosa Bondía, em que traz o significado de experiência

¹⁰⁹ Significados do verbete “mão” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/m%C3%A3o>, acessado em junho de 2020.

¹¹⁰ O texto proposto para leitura foram os capítulos 4 e 5 do livro “Teoria da Inteligência Criadora”, de José Antônio Marina (2009).

como aquilo que acontece ao sujeito, a partir da tradução da palavra “experiência” e de seus significados em diversas línguas (BONDÍA, 2002). “Deixar-se” significa abrir-se para essa experiência, permitir-se uma experiência. E o tocar vem como um ato, mas que no contexto da frase, é um ato delicado, sutil, realizado pelo próprio sujeito da frase. Querer deixar-se tocar é uma ação do sujeito sobre sua própria permissão, é a experiência que o sujeito tem a partir de sua própria ação de tocar, é o sujeito que toca a si mesmo. Na frase está colocada uma ideia de que é a professora que se permite tocar a si mesma. Ela está se colocando como sujeito dessa experiência e também como lugar. Sujeito como quem realiza e lugar no sentido de onde essa experiência chega. E o bordado é a própria expressão disso, se pensarmos que o coração e a mão são da mesma pessoa. Essa mão que toca o coração é da pessoa que se expressa por este coração. É um coração que se toca por si mesmo.

Miriam fala dessa disposição, desta abertura para o outro, primeiro em relação a si própria: “O que faço é ter o contato, a experiência com as manifestações”. Depois, em relação aos seus alunos:

Lembro que no 1º ano decidi que saberia o nome dos alunos e trataria cada um com dignidade, conversaria sobre assuntos que eles quisessem também e quando falasse, que fosse do interesse deles, para assim conquistá-los e quem sabe, poder ensinar algo significativo.
Até agora está dando certo, eles me param no corredor e na entrada para contar algo, perguntam sobre o que será a aula e se sentem à vontade para brincar perto de mim. Como são inteligentes!
Aprendo muito com as crianças e escolhi ARTE porque percebi que era algo que gostavam de fazer. Faço cursos e faço testes. Só levo para o planejamento o que acredito valer a pena (informação verbal¹¹¹).

Ao permitir-se tocar, a professora também toca delicadamente seus alunos. Miriam vivencia de forma direta o brilho do olhar no aprender, expresso por uma disponibilidade e pela segurança, fundadas na consciência do inacabamento, questões refletidas a partir do bordado de Maria na seção anterior.

A construção da forma do bordado cria uma oposição em relação a essa experiência, porque a imagem e a frase, a imagem da mão tocando o coração e a frase, “querer deixar-se tocar”, são carregadas de muita delicadeza, muito cuidado, não se coloca a mão no coração de forma bruta, você vai matar o coração se apertá-lo, se pegar com brutalidade. Mas o bordado de Miriam é vigoroso, muito dinâmico e

¹¹¹ Parte de texto reflexivo escrito pela professora/bordadeira ao longo da oficina (grifos da autora).

vivo. Esse “querer deixar-se tocar” é delicado, mas essa delicadeza é expressa a partir de gestos vigorosos que pressupõem força. É a força na delicadeza, não muscular, a força é do ato em si, da relação entre ato e passividade, ação e recepção, está na própria delicadeza do querer deixar-se tocar, se expressa no vigor do gesto, que constrói tanto a permissão quanto o tocar e está no querer, querer é a força e a delicadeza está no deixar-se tocar. Assim como no bordado, a delicadeza está na imagem do próprio toque da mão sobre o coração e a força está na técnica, a força está na maneira como a professora/bordadeira se apropriou da linguagem do bordado, do contato entre linha, agulha e tecido para resolver um risco. O mergulho que Miriam fez no risco do seu bordado é expressão de uma força, de um querer que traduz força, materializada na delicadeza, no deixar-se tocar, da mão que toca o coração.

Assim como a viúva/bordadeira da história “O bordado encantado”, ao deparar-se com um trabalho que a tocou profundamente, decidiu, vigorosamente, que dedicaria tempo a seus próprios desejos a partir daquele dia.

Miriam construiu a forma ponto a ponto sem fazer um contorno previamente, ou melhor, ela não usou pontos para fazer um contorno, foi definindo a forma no próprio fazer, a partir do risco desenhado no pano, o que imprime mais dinâmica ainda à composição. Esse deixar-se tocar se constrói à medida em que a professora/bordadeira vai realizando o ponto, a forma surge enquanto o toque vai acontecendo, pensando o toque como a própria experimentação do ponto. O processo de realização do bordado foi um mergulho não apenas na forma previamente desenhada, mas também na ação de bordar, nesse movimento o qual temos indicado na pesquisa, em que ocorre um fluxo para dentro e para fora. E o avesso do bordado nos permite perceber isso de forma clara, pois é possível acompanhar essa elaboração, entender os percursos de construção da imagem e a maneira como foi sendo pensada. Ela refletiu um pouco sobre isso em seus escritos:

[...] penso que faltou eu falar de pescar. A agulha no movimento de ir e vir, o pensamento que volta, o assunto não acabado, entramos em um raciocínio e vagamos... depois voltamos para fechar. Cada vez que voltava achava um ponto específico para continuar. A agulha voltando como o pensamento. Conexões (informação verbal¹¹²).

¹¹² Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

A experiência de Miriam se caracteriza pela repetição, o mesmo gesto, praticamente, ocupando todo o trabalho. Uma repetição que poderia levar a professora/bordadeira a uma relação mecânica com seu fazer, com seu tempo, com as relações que se estabeleceram nos encontros. Porém, o que aconteceu foi exatamente o contrário, ela ressignificou seu gesto e encontrou novos sentidos para seu fazer, refletindo sobre si própria e sobre sua prática de maneira ampla e profunda.

Ela comentou, durante a oficina, que aquilo tudo era muito novo. Não é formada em arte, é pedagoga, mas na escola em que leciona, assumiu as aulas dessa disciplina do primeiro segmento do Ensino Fundamental, o que sempre colocou como um grande desafio, porque, segundo ela, não entende nada do assunto. Porém, o mergulho que fez neste bordado é uma experimentação contundente, tanto da técnica do bordado quanto do processo de produzir arte, de realizar formas artísticas. O mergulho que fez nesse processo é a própria expressão do querer deixar-se tocar, é a própria expressão do abrir-se para uma experiência e mergulhar fundo nela.

Seu mergulho foi um ato de fazer-se, ela própria querendo deixar-se tocar, realizando essa força do querer, na permissão da experiência, daquilo que nos acontece. Uma busca por aquilo que nos acontece, uma ação pela recepção, plasmada em uma repetição. E o processo de construção desse bordado se deu dessa forma, materializando a arte como vivência de um processo de conhecimento, no desenvolvimento de uma perspectiva criadora e da dimensão autoral, elementos fundamentais na perspectiva da formação docente com a qual trabalhamos. A professora/bordadeira articulou amplamente seu olhar poético, traduzido em seu bordado e em sua frase, tanto quanto trabalhou aquelas dimensões do domínio da arte como área de conhecimento: o pensamento divergente e visual e o conhecimento presentacional (BARBOSA, 2009).

Seu bordado é a materialização da sua experiência na oficina. Miriam foi uma das participantes mais ativas no sentido de assiduidade, mas principalmente de participação mesmo, sempre fazendo comentários, perguntas, reflexões ligadas às suas experiências na oficina, à prática docente em arte e diversos outros assuntos que sempre trazia para recheiar nossos encontros. Ela chega a falar disso em sua avaliação final:

Os encontros me trouxeram contato com pessoas, troca de experiências, mais vontade de bordar e mais ideias para ensinar.

Fiz muitas reflexões, muitas perguntas, falei mais do que deveria, espero não ter chateado...
Vi mais significado na minha prática (informação verbal)¹¹³.

Nos encontros, ela se colocou neste lugar de força e delicadeza, expressas em seu bordado e também em sua frase-síntese, ao explicitar seus desejos, suas questões, seus quereres, na mesma medida em que se propunha à experiência, o colocar-se à disposição, deixando-se tocar pelo processo empreendido nesses encontros, redimensionados pelas pessoas, pelas práticas e pelas ideias trabalhadas.

Agradeço à Miriam pela generosidade e pela postura crítica e reflexiva, que sem dúvida trouxeram para o fluxo da Roda de bordar a explosão de linhas e cores que ela tão bem materializou em seu trabalho.

¹¹³ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

Figura 126 – Quarta espiral da Roda de bordar representada pelo trabalho de Sandra Lorenzoni Brandão.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 127 – Averso da quarta espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 128 - Bordado de Sandra Lorenzoni Brandão.



Sandra Lorenzoni Brandão; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Despertar o sensível, a apreensão do olhar!

Figura 129 – Averso do bordado de Sandra Lorenzoni Brandão.



Sandra Lorenzoni Brandão; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: Acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Para expressar o olhar sensível, Sandra bordou um Dom Quixote, o qual ela pesquisou a partir de uma obra de Cândido Portinari (figura 130). Seu trabalho foi muito fiel à imagem original, inclusive nas cores.

Figura 130 – Imagem de referência para o bordado de Sandra.



Cândido Portinari; Dom Quixote; 1965; Gravura *off-set*; 50X35 cm. Fonte: Carta maior¹¹⁴.

¹¹⁴ Imagem da gravura de autoria de Portinari “Dom Quixote” disponível em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/Dom-Quixote-por-Portinari/12/5600>, acessado em julho de 2020.

A imagem original é de uma liberdade gráfica fantástica, as mãos de Dom Quixote são um primor de desenho, o rosto e a cabeça também. A composição ocupa o espaço de uma maneira muito dinâmica e imponente, porque é uma figura verticalizada no centro do bordado, os braços e as pernas têm um movimento muito bem equilibrado. Os braços formam uma figura oblíqua e as pernas um “V”.

A imagem surge primeiro como estímulo, pois ela se sentiu muito provocada a desenhar esta figura, quando a viu em uma reprodução em um livro que levei para a oficina (DUMONT, 2012). Lembro-me de termos conversado sobre talvez a imagem não ter muito a ver com sua frase, dela achar que talvez não fosse adequado utilizá-la, mas falei que se havia interesse naquela forma, que fizesse o bordado a partir dela. Ela, então, se apropriou da imagem e fez uma relação entre a figura de Dom Quixote e do professor, a partir de conversas que surgiram muito no contexto da oficina, sobre as lutas diárias, tanto na sala de aula, nos desafios cotidianos de ensinar arte em contextos não muito amistosos a esse tipo de conhecimento, quanto no contexto mais geral, da luta pela manutenção da disciplina arte nos currículos. Conversamos muito sobre essas questões durante as oficinas.

Sandra era aluna do último ano do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR) e sempre trabalhou com mosaico como linguagem expressiva, mas, ultimamente, vinha trabalhando com tapeçaria. Estava interessada no bordado por conta do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que estava produzindo, em que pesquisava as ações educativas com meninas em situação prisional. Segundo seu relato, vinha acompanhando uma instituição onde já haviam sido realizadas experiências com o bordado, e, por conta disso, estava entrando em contato com muitas imagens relacionadas a essa linguagem, o que despertou seu interesse em estudá-la, motivo inclusive que a fez procurar a oficina.

Seus comentários sobre o trabalho expressavam certa dificuldade, pois, segundo ela, estava acostumada com a tapeçaria, em que as linhas e as agulhas são maiores, onde é possível percorrer um pedaço maior de tecido num tempo menor, enquanto que no bordado, além de ser um processo mais demorado, precisa de mais cuidado, porque o tecido é mais fino. Ela comentou sobre isso na avaliação da oficina: “Bordar com linha fina foi, para mim, um grande desafio!” (informação verbal¹¹⁵).

¹¹⁵ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

Mas o resultado do trabalho é extraordinário. Sob o ponto de vista técnico, é um trabalho extremamente bem feito, ela não machucou o tecido, manteve o tecido na sua integridade, não “engruvinhou”, um termo coloquial no âmbito do bordado, que significa amassá-lo por puxar demais a linha ao realizar os pontos (um erro muito comum para quem está começando). Conseguiu trabalhar uma textura expressiva, que constrói a figura e ao mesmo tempo experimenta a técnica do bordado. Como a viúva/bordadeira, Sandra aproveitou suas lágrimas para experimentar efeitos novos em seu trabalho.

O trabalho é um grande estímulo à visualidade, um convite ao olhar, pela construção formal, pelo desenvolvimento do trabalho do bordado, pela profusão de texturas que ela criou: na calça, fez uma textura que é parecida, mas não igual às partes visíveis do corpo, que é diferente da textura do tronco, da cabeça e do fundo, o qual possui uma visualidade que caracteriza céu e chão. Um trabalho muito fino, requintado, porque tem uma elaboração na técnica do bordado a partir do desenho, que é muito forte, pois é inspirado em um artista cujo traço se caracteriza exatamente pela força expressiva. Mas a realização do desenho pela técnica do bordado faz esse risco se desdobrar, pois o trabalho é muito dinâmico, agregando uma profunda dignidade à figura, e por consequência ao professor, já que ela escreve no bordado: “Professor D. Quixote”.

Esse professor é um Dom Quixote porque trabalha por um ideal, visto que na história, o personagem é uma figura que busca o ideal. Dom Quixote se torna cavaleiro pelo desejo adquirido a partir da literatura. Era um fidalgo que lia romances de cavalaria, e assim se sentiu muito estimulado a se tornar um cavaleiro, mas nunca teve formação cavaleiresca, por assim dizer. Na história, ele resolve sair pelo mundo e segue uma trajetória na qual chega a se tornar cavaleiro, de uma maneira muito engraçada, quase que por acidente (CERVANTES, 2002).

Em sua monografia de especialização, Leandro Penha estabelece uma relação qualitativa entre a figura de Dom Quixote e o que denominou “educadores-referência”:

[...] características comuns entre eles, como sabedoria, coragem, ousadia, criatividade e capacidade de enveredar por uma aventura insólita, remeteram-me ao personagem Dom Quixote de La Mancha, obra-prima de Miguel de Cervantes. Deste modo, por tais elementos, tomo a licença poética de denominá-los “Quixotes”. Importante ressaltar que não utilizo tal expressão para comparar um professor a um personagem burlesco, louco, uma triste figura, um herói que a tudo combate e supera [...].

O “Quixote” retratado nestas páginas é o educador que, além de possuir as características citadas, tem possibilidade de vivenciar experiências significativas em arte ao longo da vida, constituiu-se como cidadão, com claras posturas políticas, tem a imaginação cheia, permite-se embarcar na utopia, vê além do que está diante de seus olhos, como o personagem de Cervantes ao avistar 30 ou 40 moinhos de vento e tratá-los como ‘gigantes monstruosos’. (PENHA, 2017, p. 10-11).

Na pesquisa, Leandro estabelece essas relações para falar do professor não como um herói, como ele mesmo indica, mas como um sujeito de coragem, que aprende a “cada episódio” (PENHA, 2017, p. 10), mantendo viva a sua trajetória na vida. E nos processos pedagógicos.

Uma trajetória percorrida também de forma muito significativa por Sandra, durante a oficina. Ela fez uma pesquisa sobre pontos, assim como as outras professoras/bordadeiras: o principal usado no trabalho foi o matiz, muito parecido com a base da tapeçaria, em que se vai fazendo o ponto simples e encaixando um dentro do outro, também é o princípio do ponto cheio e o bordado quase todo é feito assim. Mas também temos o nó francês no fundo, no qual também experimentou a linha dupla; o ponto atrás nos bigodes, na barba e no cabelo, e também em uma parte da roupa e do corpo, assim como no contorno.

Aliás, ela fez um contorno, essa linha que constrói o desenho de maneira bem marcada. Sandra parece ter se firmado no desenho e em seu contorno para auxiliar na caminhada, o desenho deu sustentação para a experiência dela na aventura de bordar. E ela contornou também o trabalho, fez uma margem, usando o ponto caseado. Ao observar o trabalho, é possível inferir que houve grande dedicação de tempo a ele. O desenho ajudou a mergulhar nas experimentações e realizar um trabalho ricamente bordado. Apesar de poder parecer uma limitação a escolha de uma obra de arte como referência, por não ser um desenho original, foi justamente a definição do desenho que a ajudou a realizar a pesquisa dos pontos e da técnica do bordado com mais liberdade e fluidez. Se pensarmos nas características da linguagem do bordado como a relação entre o risco e o ponto, vivida na pesquisa sobre as soluções formais desse risco através dos pontos, podemos dizer que a professora/bordadeira viveu intensas e verdadeiras situações criadoras com a linguagem do bordado. A arte como um processo de conhecimento e da autoformação, elementos que tenho defendido como necessários ao desenvolvimento de uma postura autoral na formação docente.

O avesso do bordado pode ser visto como uma testemunha desse processo. Ela comenta sobre ele na avaliação: “vi arte até no avesso do meu trabalho... (Minha mãe olhava, séria, sempre em 1º lugar os avessos dos bordados). Adorei meus nós!!!” (informação verbal¹¹⁶). Os nós, os vários nós que compõem o fundo do trabalho geram uma trajetória de linhas no avesso que constroem uma profusão de cores, formas e direções. A impressão que se pode ter é que ela só olhou, realmente, para esse avesso quando acabou o trabalho, porque ele é completamente livre, sob o ponto de vista de não ter sido cuidado, não ter sido olhado, ele foi simplesmente sendo feito, como se fosse o inconsciente da frente. Ela se focalizou na frente e foi gerando um avesso extremamente dinâmico, que se desdobra em várias outras formas, quase que criando uma outra forma.

Esse bordado trouxe muitas experiências para Sandra, sobre as quais fala na avaliação, em especial das memórias que o bordar trouxe:

Os “encontros” foram ótimos. Resgate de memórias das mulheres da família: na “roda de chimarrão”, minha mãe, avó, tios e primos, batiam papo e faziam trabalhos manuais (bordado, costura, crochê, tricô...), entre gargalhadas, palavrões na língua italiana!!! Meu 1º bordado fiz com 7 anos de idade, minha avó fez crochê e guardou para o meu enxoval. Recebi quando casei, com 21 anos! Há 33 anos uso como “cobre bolo”! Delícia de recordação!!! (informação verbal¹¹⁷).

Ela é de uma família de mulheres que trabalham com têxteis, tendo parentes que bordam, tricotam, tecem e isso sempre esteve muito presente em sua vida. Esse trabalho foi um mergulho em uma experiência. Acho que a frase dela sobre o que é ser professora de arte traduz bastante sua própria experiência, sobre o que viveu ao longo da oficina. “Despertar o sensível, a apreensão do olhar!”, é o que propõe ao aluno, mas também realiza isso para si própria, numa conjugação muito equilibrada entre processos criativos, experiências sensíveis, lembranças e trabalho técnico, o qual possibilita a materialização desses processos todos. Acho que todas as professoras/bordadeiras viveram isso de alguma forma na oficina, e o bordado de Sandra, assim como o que escreveu, são uma expressão bastante direta dessa relação entre subjetividade e objetividade na experiência da arte.

¹¹⁶ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

¹¹⁷ Ibidem.

Também em sua avaliação final escreve: “Foi fantástico conhecer você, Vinícius! Pessoa linda e sensível! Gratidão por essa vivência!!!”. Eu é que agradeço, Sandra, pela disponibilidade do mergulho em experiências e explorações, que resultaram em algo tão bonito, ao mesmo tempo forte e singelo.

Figura 131 – Quinta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Giulia De Cecco Gambim.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 132 – Averso da quinta espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: Acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 133 - Bordado de Giulia De Cecco Gambim.



Giulia Carolina De Cecco Gambim; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: Acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Ser professor é transferência... transferir valores... ser valorizado

Figura 134 - Averso do bordado de Giulia De Cecco Gambim.



Giulia Carolina De Cecco Gambim; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso).
Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Giulia é um diamante brilhante, construído com formas triangulares e ocupa o centro da composição.

No dicionário de símbolos, o diamante aparece como “um símbolo maior da perfeição”, por suas “excepcionais qualidades físicas, de dureza, limpidez, luminosidade”. Uma outra característica simbólica atribuída ao diamante, no mesmo dicionário, é da maturidade, pois “ele nasce da terra sob a forma de um embrião, de que o cristal constituiria um estado de maturação intermediário. O diamante está *maduro*, o cristal está *verde*.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 338, 339, grifos dos autores). Suas analogias incluem: força, rigidez, luz, indiferença e ornamento (AZEVEDO, 2016). O verbete, no dicionário tradicional, inclui “mineral formado de carbono puro cristalizado” e “pessoa de grande qualidade ou valor”¹¹⁸.

A ideia principal do bordado é a do valor, que de certa forma, poderia ser associada também à simbologia da perfeição e está expressa em sua frase: “Ser professor é transferência...transferir valores... ser valorizado”.

Giulia não é educadora, é enfermeira e veio para a oficina junto com a mãe, Maria, professora de história, a autora do olho que trata da luz do aprender. Com sua frase e com seu bordado, cria uma dialética muito interessante: se ser professor é transferência, transferir valores e ser valorizado, podemos inferir que ser valorizado advém do processo de transferir valores, em um processo cíclico de mútuas considerações entre professor e aluno. Um jogo de ida e vinda: o que o professor transfere são valores e ao fazer isso ele é valorizado, então, o valor do professor surge do trabalho de transferência de valores. Neste sentido, o diamante pode ser visto como a imagem do professor, um diamante cuidadosamente lapidado. A elaboração do diamante como bordado é a própria construção do valor e a representação do professor como o centro dessa valorização. A simbologia da maturidade também pode ser associada ao seu trabalho, na medida em que o valor do professor advém de seu repertório, de sua bagagem, construída ao longo de sua trajetória. Um ser maduro que brota da terra.

Giulia foi uma das participantes mais assíduas, não faltou nenhuma vez e esteve ali sempre muito presente, tanto com a presença em si, quanto com a

¹¹⁸ Significados do verbete “diamante” consultado em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/diamante>, acessado em junho de 2020.

participação, falando, trocando ideia e esteve muito à vontade na oficina, chegando a falar sobre isso na avaliação: “Os encontros foram perfeitos! Cheios de amor pelo trabalho e realização pessoal! Me senti em uma grande roda familiar de bordado” (informação verbal¹¹⁹).

Ela construiu seu diamante com linhas azuis e vidrilho prateado e bordou com dois pontos apenas: o ponto haste e o ponto corrente quadrado, usado como uma linha divisória entre os triângulos que formam o diamante. Além disso, dentro de cada um dos pontos ela colocou um vidrilho, o que trouxe ao diamante bordado um brilho real. Ela usou sete tons de azul para bordar o diamante, mais o branco para criar o brilho e a margem. O avesso do bordado gera uma imagem muito similar à da frente, porém com uma outra textura, pois o inverso do ponto haste é o ponto atrás, os quais são muito parecidos, mas o atrás tem uma forma mais linear, portanto, a figura que aparece ali acaba sendo a mesma da frente, porém, com uma dinâmica mais retilínea.

A construção do bordado tem uma característica explícita, que é a questão do tempo demorado, porque os pontos utilizados são pontos de contorno, lineares, porém, Giulia os utilizou também para fazer o preenchimento. Não é incomum a utilização do ponto haste para preenchimento, porém, por ser um ponto linear, acaba demandando mais tempo para a realização do preenchimento e isso demonstra uma quantidade de tempo que ela dedicou para este bordado. A ideia do tempo alongado, do ponto a ponto, da atenção distendida é muito explícita no bordado de Giulia. Sem contar a inserção do vidrilho, que significa que ela rebordou, pois ela voltou ao bordado e inseriu cada peça. A concentração desta bordadeira neste trabalho pode ser vista como a expressão de uma valorização e de imersão nos seus processos.

Giulia nunca tinha bordado, a experiência na Roda de bordar foi sua primeira vez e o mergulho no trabalho de elaboração da frase e dos bordados (do diamante e de seu nome, anteriormente) parece ter sido uma vivência muito importante de um processo criador, onde ela pôde materializar ideias, desejos, imagens, por meio de modos de fazer intensamente vividos nos encontros. A construção de uma experiência que se deu no tempo e no espaço dos encontros, nos quais ela mergulhou e se dispôs à vivência das proposições, ao debate, à troca.

¹¹⁹ Avaliação escrita realizado ao final da oficina em junho de 2018.

Giulia viveu e ajudou a estabelecer a força do encontro como processo de vivência e aprendizado do bordado, tal qual a experiência da primeira roda de bordado em Curitiba, a qual descrevi anteriormente. Vimos naquela experiência o quanto a valorização do encontro, por si só, sem preocupações com resultados, mas sustentado por experimentações na linguagem do bordado, focado em projetos pessoais, produz um significado único que alimenta o desejo e promove autoconhecimento. Um mergulho que a bordadeira viveu, sem dúvida alguma, ao dedicar seu tempo e sua atenção à construção desse diamante, que a meu ver, também acaba sendo uma expressão da relação que Giulia estabeleceu com a oficina e com a própria arte, uma imagem que pode traduzir o seu projeto pessoal. Em vários momentos, ela se colocava verbalmente, apresentando suas contribuições para o debate e participando ativamente desta roda, em que pudemos compartilhar percepções, ideias, reflexões, técnicas, imagens, memórias e tantas outras coisas. Esse diamante pode ser também a expressão do respeito que ela nutre à arte, à educação e aos processos coletivos. Ela fala sobre isso em sua avaliação:

O bordado foi uma terapia, um momento onde eu esqueci do estresse diário e me concentrava em tentar fazer o melhor de mim. Senti orgulho de poder mostrar aos meus colegas o meu trabalho e receber elogios, fazer planos de poder bordar meu enxoval. (informação verbal¹²⁰).

Acredito que Giulia tenha vivido de forma tácita aquilo que Bachelard chamou de “feminino tranquilo”, o “ensinamento de uma calma natural e uma solicitação para tomar consciência da calma de nossa própria natureza” (BACHELARD, 1988, p. 66), ao permitir-se mergulhar nos processos da oficina, bordando, participando das rodas que se formaram ao longo dos encontros, de conversa, de troca, de rememoração, de ensino, de aprendizagem, de “transferência de valores”, como ela gostou de marcar. Uma vivência da “atividade lenta e reparadora” que Marcela Carvalho associa ao bordado e que possui força para “interferir na sociedade de consumo” (CARVALHO, 2014, p. 71). Se Giulia estivesse dentro da história “O bordado encantado”, tenho certeza que estaria naquela roda de fadas que bordava nos jardins do castelo de cristal...

Giulia realizou na oficina o mesmo jogo que propôs com sua frase e seu bordado: ao valorizar, ela agregou valor a si mesma, redimensionando o fazer coletivo

¹²⁰ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

através do seu próprio. Agradeço à Giulia pela valorização do espaço da Roda de bordar e pela joia com a qual nos presenteou.

Figura 135 – Sexta espiral da Roda de Bordar, representada pelo bordado de Maria Alice Loretta.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 136 – Averso da sexta espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 137 - Bordado de Maria Alice Loretta.



Maria Alice Loretta; sem título; 2018; técnica mista (bordado livre e com miçangas) sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

NÓS: pontos da mesma rede, aluno que ensina, professor que aprende, ondas de conhecimento, vão, vêm... num eterno movimento

Figura 138 - Averso do bordado de Maria Alice Loretta.



Maria Alice Loretta; sem título; 2018; técnica mista (bordado livre e com miçangas) sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Alice, feito de nós, foi extremamente elaborado. Ela começou fazendo uma escada e do alto dessa escada, uma teresa, aquela corda que se faz com pedaços de lençóis para fugir de uma prisão. Para isso, usou várias linhas diferentes e usou muita linha para fazer os nós que formam a corda, deixando uma sobra dessa linha para o avesso. De forma que o avesso do bordado também é muito significativo, pois ela o bordou junto com a frente.

Na frente do bordado, a escada forma uma linha que separa dois espaços, como se fosse um dentro e um fora. No espaço interno, que seria embaixo da escada, ela colocou várias miçangas brancas e delas fez passar uma linha branca, que atravessa, transpassa, cruza, às vezes conecta, às vezes não conecta. E, na oposição desse espaço, um externo, ela colocou miçangas prateadas, sem nenhuma linha dentro, apenas as miçangas sem conexões.

Sua frase é: “Nós: pontos da mesma rede, aluno que ensina, professor que aprende, ondas de conhecimento, vão, vêm... num eterno movimento”. Essa conexão, essa ideia da rede está muito bem expressa no bordado, nessas conexões que acontecem entre essas miçangas brancas, mas ela colocou a teresa, que é um ponto de fuga, quer dizer, não dá para pensar nesse lugar sem uma via de escape. É um lugar de rede, mas é lugar do qual é preciso escapar às vezes.

No dicionário analógico, o nó é associado a vínculo, enredo, núcleo, dificuldade, impedimento (AZEVEDO, 2016), apresentando uma característica ambígua, que ora se traduz em algo importante e central, ora como um obstáculo a ser superado. Há ainda o sentido de conexão, que me parece ser o mais apropriado ao contexto da frase e do bordado de Alice. O nó como a possibilidade da rede.

O dicionário de símbolos também indica essa ambiguidade, trazendo uma infinidade de significados em diversas tradições culturais ao longo dos tempos e de várias civilizações. Esta ambiguidade se expressa como aquilo que ata, aprisiona e/ou impede o desenvolvimento, ou, ao contrário, como a materialização de um ato de proteção, que “amarra” as energias destrutivas ou negativas, permitindo o desenvolvimento. Há ainda um sentido de elevação espiritual, associada na tradição chinesa aos gomos do bambu “cuja sucessão vertical marca uma hierarquia de estados ao longo do eixo Céu-Terra”, de tal forma que “trespassar os nós [...] é uma das experiências essenciais da realização iogue” (CHEVALIER; GHEERBRANT,

1991, p. 636-639). O dicionário tradicional também apresenta muitas significações, desde seu sentido literal “laço apertado”, até a ideia de vínculo, passando por sentidos ligados à Botânica, “parte espessa e dura da madeira”, e à Medicina, “articulação das falanges dos dedos”¹²¹.

O nó traz muitas imagens significativas para se pensar nos sentidos desse bordado/frase. Apesar da ideia de conexão estar muito bem expressa na frase e no bordado, as ambiguidades trazidas pelos sentidos analógicos e simbólicos também aparecem, tanto na frase, quando Alice propõe “ondas de conhecimento” que vão e vêm, entre professor e aluno, quanto no próprio bordado, que plasma visualidades que trazem ideias de alto/baixo, fora/dentro, avesso/frente. Oposições que se atravessam por uma teresa, uma corda feita de nós, um fio de conexões.

Ela cobriu o bordado inteiro com tule preto, criando uma cobertura que mantém as linhas que sobram da teresa guardadas e, ao mesmo tempo, cria uma textura por sobre todo o trabalho, trazendo um certo mistério para a composição. É como se o tule separasse o espectador do que tem lá, criando um mundo particular, quase como se tivesse uma redoma em volta de tudo. Ao mesmo tempo, a textura misteriosa nos instiga a olhar, tocar, perceber esse mundo particular. Mais uma vez, a oposição.

Há um cuidado técnico que se revela pela forma como o trabalho foi construído e como se apresenta de forma geral. Nessa elaboração, ela usou o ponto haste para fazer a escada e inventou esses nós da teresa, feitos com muitas linhas de várias cores diferentes, o que nos traz, além da ideia de escape, a ideia de diversidade.

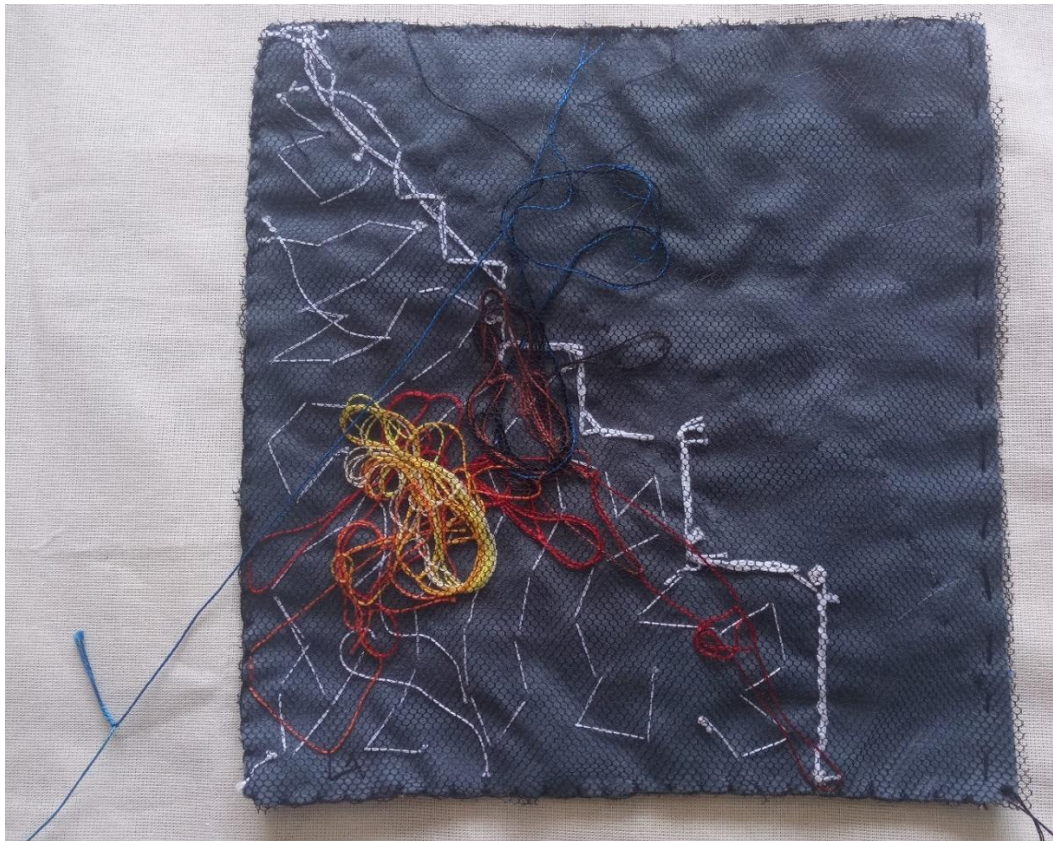
Eu lembro do preparo dessa teresa logo no início de seu trabalho, começou com isso, com esses nós e depois ela foi construindo esse movimento, essas intensidades, esses fluxos. Há a possibilidade de olhar para o bordado de outras formas: espaço de conexões, de atravessamentos, de trajetórias, criando um dentro e um fora, pelas dinâmicas trazidas pelos desenhos do bordado, mas principalmente pelo tule que envolve tudo. No desenho do bordado, esse espaço fora tem uma profusão de possibilidades, mas sem conexões. Existe uma justaposição, uma relação espacial, de proximidades, afastamentos, e concentrações, mas não tem conexões. No espaço dentro existe essa justaposição, proximidades, fluxos, intensidades, mas

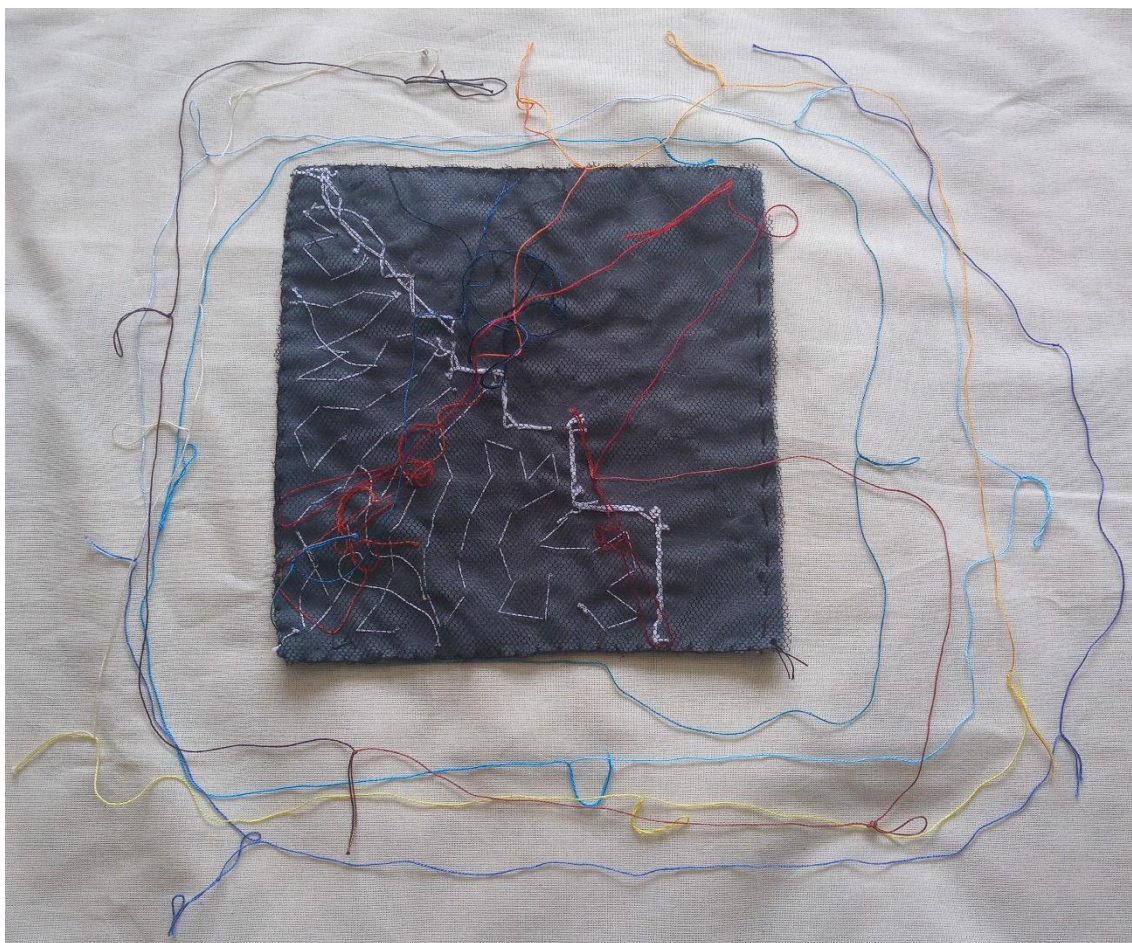
¹²¹ Significados do verbete “nó” consultado em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/n%C3%B3>, acessado em junho de 2020.

há conexão de diversos tipos, as quais geram um desenho, formas que por si só são bastante interessantes, surgem desenhos a partir das conexões.

Há um buraco no tule, um corte no avesso, justamente para manipular essas sobras de linha e elas estão cheias de nós, que formam um emaranhado, na medida em que essas linhas ficam enroladas dentro do tule e pelos diversos nós, formando o emaranhado. O bordado é quase um brinquedo, um quebra-cabeça, faz a gente querer ficar mexendo nele, é interativo. Um trabalho cheio de nós que transbordam para o avesso em extensões de linhas, e os nós juntam pedaços de linhas, diferentes, iguais, construindo outras conexões emaranhadas no avesso, através dos quais escapa-se do bordado. A teresa escapa para fora do bordado: da frente para o avesso, formando emaranhados e do avesso para fora (figura 139).

Figura 139 – Avesso do bordado de Alice e quadro a quadro da manipulação das linhas que formam a teresa.





Maria Alice Loretta; sem título; 2018; técnica mista (bordado livre e com miçangas); 0,26x0,26m (dimensões do bordado). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Vinícius de Azevedo.

Uma parte do bordado que fica em um lugar que a gente não vê, quase como os bastidores do espetáculo, pode ser também a coxia, onde o espetáculo se faz, mas o público não vê. Tem um trabalho muito elaborado feito nesse lugar, ela dedicou tempo preparando esse avesso, que não é apenas um resultado da frente, ele foi construído, elaborado, desenvolvido, articulado.

Pensando a partir dos opostos, é possível relacionar esse caminho percorrido pelas linhas e seus nós com o terço, aquele usado em orações católicas¹²², pelo qual é necessário seguir um caminho previamente definido. O trabalho de Alice tem um sentido que me faz lembrar do terço ao trazer uma trajetória que se faz nó a nó. Esse sentido do terço possibilita uma relação com o caráter rotineiro do trabalho do professor, aquela demanda que todos nós, professores e professoras, conhecemos, de cuidar de uma rotina, principalmente quando se trabalha com crianças e adolescentes, em que há a necessidade de pensar em princípio, meio e fim, tanto quanto em dinâmicas de trabalho mais ou menos organizadas e organizadoras, que possibilitem o fluxo de ensino-aprendizagem. É justamente essa rotina que, na maioria das vezes, formata o trabalho do professor, como uma predeterminação do tempo, do espaço e, conseqüentemente, da produção de conhecimento. E aí o professor, todo dia, reza esse terço, passa por esses nós de acordo com o que foi predeterminado, muitas vezes sendo podado nas ideias e propostas de realização, por não caberem no terço. Mas a professora/bordadeira nos propõe um jogo, um objeto interativo em que há uma oposição complementar entre fora e dentro, alto e baixo, professor e aluno, avesso e frente, caminhos livres ou previamente definidos. Um escape, uma teresa que vaza pela fresta da redoma, para criar conexões. “NÓS: pontos da mesma rede, aluno que ensina, professor que aprende, ondas de conhecimento, vão e vêm... num eterno movimento”.

Quando eu insiro a mão na redoma do espaço construído de Alice, desdobro essa trajetória em uma proposta de conexões que são esses nós, esses pontos da mesma rede, propondo uma outra organização. O bordado propõe uma outra construção, uma rotina que tem um outro fluxo, entendendo-o como essa dinâmica

¹²² A oração do terço segue uma ordem que inicia com o crucifixo, no qual faz-se o sinal da cruz e reza-se o Credo; passa-se às contas maiores, onde, a cada conta, reza-se um Pai nosso; depois às contas menores, as quais correspondem à Ave maria; finalmente, chega-se à medalha, que está no centro do terço e indica a oração Salve Rainha. Fonte: <https://www.lojaterracotta.com.br/pages/como-rezar-o-terco>, acessado em junho de 2020.

entre começo, meio e fim que caracteriza a dinâmica da aula, mas isso não está pré-estabelecido, é a proposta de uma experiência. Podemos pensar que Alice propõe a aula de arte como um percurso de experiências, em que os papéis não estão pré-determinados, e a dinâmica é de um movimento orgânico, no sentido de que não é movimento o tempo inteiro, tem um diálogo com as paradas, com as mudanças de rota, com as conexões, com os atravessamentos.

A escada e a teresa aparecem no bordado como possibilidades concretas desse escape, dessa interrupção da rotina massificante do cotidiano escolar e que muitas vezes engessam ou esvaziam o potencial criativo e emancipador da arte como área de conhecimento e como experiência. Seu propósito, então, como professora de arte é produzir momentos e situações de quebra de uma rotina alienada e a instauração de um fluxo mais potente, fundamentado na arte e sustentado pelas conexões dos vários nós que enredam o contexto de ensino-aprendizagem, particularmente, os nós que vinculam professor e aluno.

Uma materialização do sentido de decolonialidade, presente nas manifestações populares, que engendra estratégias de re-existência a partir de formas de fazer, ser, pensar e conviver (WALSH, 2013). De dentro da estrutura é possível lançar mão de estratégias e recursos da própria estrutura que atualizem e façam vigorar os sentidos da resistência. Assim como a viúva/bordadeira, que precisava realizar bordados costumeiros para sustentar sua família, mas dentro desta rotina, depois de lembrar de seus propósitos, conseguiu abrir tempo e espaço para os seus próprios desejos, materializando o sonho. Mesmo que não tenhamos tratado direta e objetivamente dessas questões durante a oficina, estabeleço essas conexões pela observação atenta, um mergulho silencioso no objeto artístico. Quero dizer que não estou tentando adivinhar o que Alice expressou em seu bordado, mas, ao mergulhar em suas construções, propor um fluxo de significados.

Ela é professora de teatro, atua no Colégio Estadual do Paraná, uma grande instituição de Curitiba. O ensino de arte no colégio se dá por meio de uma escolinha, um espaço organizado especialmente para esse fim, que tem várias iniciativas além das aulas regulares, inclusive um núcleo de teatro, no qual Alice trabalha com alunos do Ensino Médio. Chegou a comentar nas oficinas que estava usando o bordado com esse grupo de teatro, por meio de uma proposta de estudo onde deveriam confeccionar e bordar, cada um, um chapéu. Um exercício de subjetividade, pois a

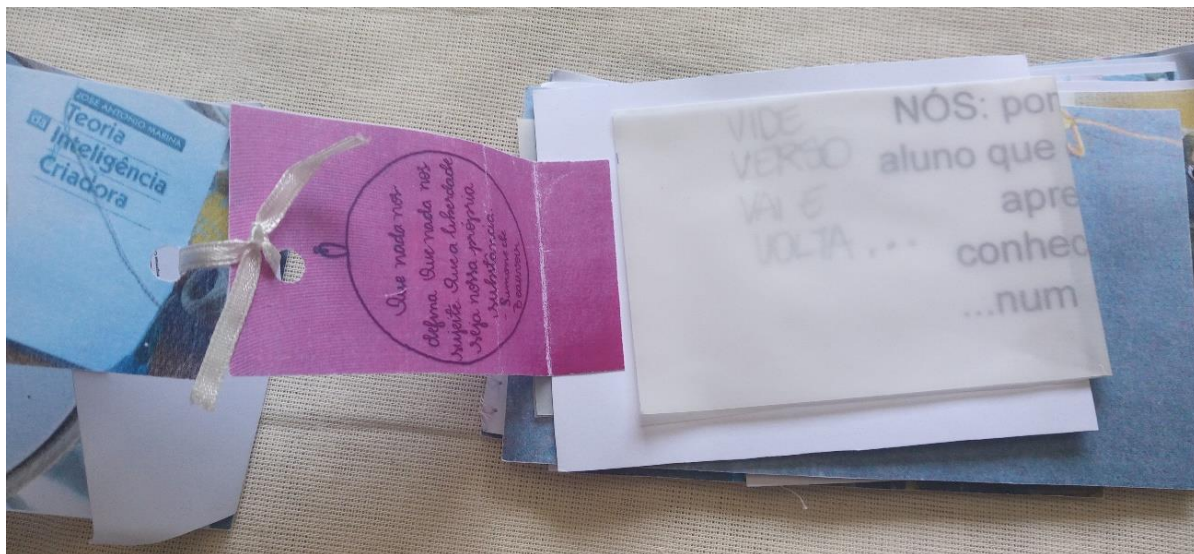
proposta estava no contexto da construção das personagens com as quais estavam trabalhando. Uma conexão direta com as experiências da Roda de bordar, segundo Alice, pois, para impulsionar a proposta, por exemplo, ela pediu aos jovens que pensassem nos propósitos das personagens, de maneira que surgissem daí imagens significativas, algo muito parecido com o que fizemos em nossa proposição.

Ela já bordava quando ingressou na Roda de bordar, mas parece ter feito várias conexões entre a prática do bordado e o ensino de arte quando veio para a oficina. Ao final dos encontros, solicitei que as professoras/bordadeiras escrevessem uma avaliação. Alice elaborou a sua de forma peculiar, entregando-me um pacote feito por ela, no qual apresentava um livro em que as páginas eram fotos e escritos unidos entre si com pontos de bordado, imagens que mostravam diversas experiências: O trabalho com seus alunos; os bordados que realizou na oficina; outros bordados que realizou fora da oficina; mas principalmente imagens dos encontros feitas por ela própria (figura 140). Nesse pacote, ela também me entregou o outro bordado feito na oficina, quando pedi que bordassem o nome materializando suas ideias sobre o que significa ser professora de arte (figura 141).

Figura 140 – Pacote contendo a avaliação elaborada por Alice sobre a Roda de bordar.

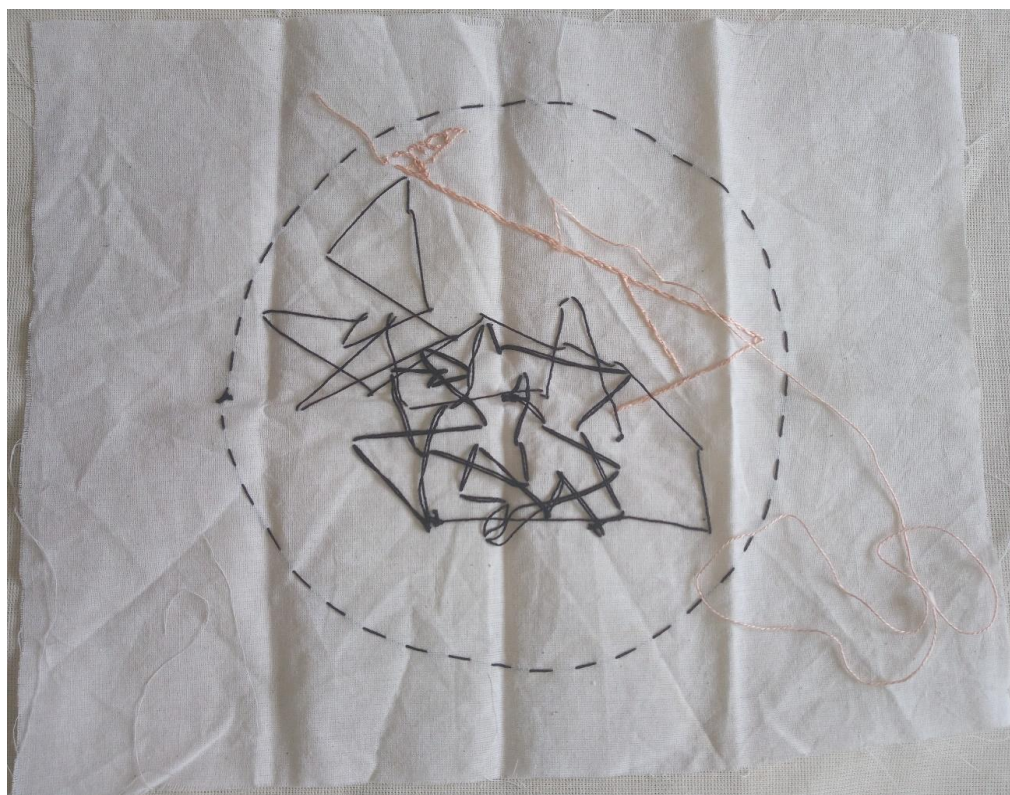
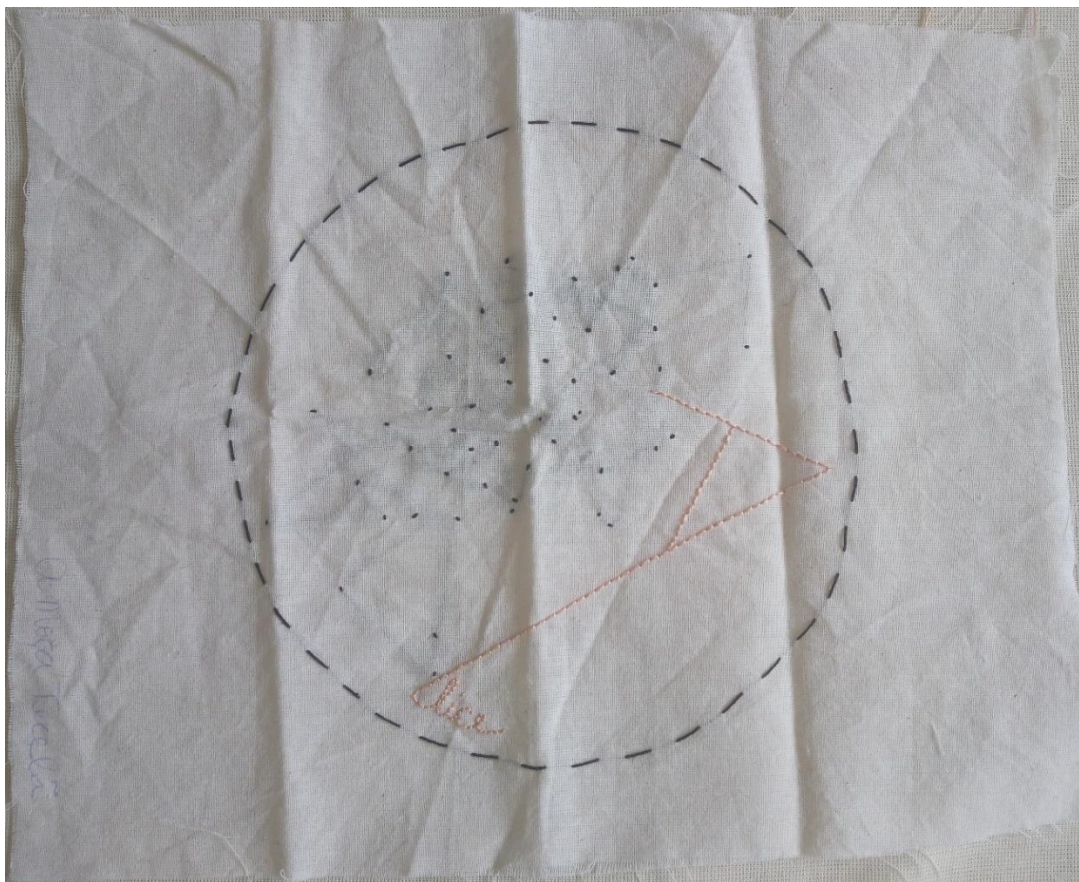






Maria Alice Loretta; sem título; 2018; fotografias impressas s/papel, dobradas e costuradas; 0,11x0,18m (pacote dobrado e fechado). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Vinícius de Azevedo.

Figura 141 - Primeiro bordado de Alice feito na oficina (frente e avesso).



Maria Alice Loretta; sem título; 2018; bordado livre sobre algodão; 0,24x0,30m (frente e avesso). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Vinícius de Azevedo.

Sua avaliação da oficina é um objeto que traduz de forma expressiva as suas vivências nos encontros, trazendo diversos sentidos construídos por ela a partir do trabalho. Pelas imagens do primeiro trabalho feito na Roda de bordar, é possível perceber o início de suas conexões, tanto aquelas que aparecem no tecido, feitas com pontos de bordado, quanto aquelas que foram fruto de suas reflexões e experiências. Tenho a impressão de que este primeiro trabalho funcionou como um esboço, um rascunho para o outro, no qual traz uma proposta do que é ser professora de arte, materializando em sua forma o modo como essa professora atua.

Agradeço à Alice por sua presença atenta e intensa, emaranhando a experiência do bordar com a prática docente de uma forma tão elaborada, sensível e inteligente.

Figura 142 – Sétima espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Liliana Junkes Serenato.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 143 – Averso da sétima espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 144 – Bordado de Lilians Junkes Serenato.



Lilians Junkes Serenato; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

**Mesmo diante das adversidades, continuar desenhando a (grande)
história de amor ao ensino da arte**

Figura 145 - Averso do bordado de Liliana Junkes Serenato.



Liliana Junkes Serenato; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Liliana é um coração feito de rosas e ramas. Ao final da figura, se pensarmos na direção da escrita, da esquerda para a direita, há uma mão segurando um lápis, na posição tradicional de quem escreve ou desenha, deixando explícita a ideia de que foi aquela mão que desenhou o coração de rosas.

O trabalho foi realizado com muito cuidado e escolha rigorosa de cores, pontos e formas, tendo também uma preocupação com o risco, a composição e a distribuição das formas pelo espaço do tecido. A autora comentou em uma das aulas que estava com dificuldades de iniciar seu bordado, pois necessitava da filha para riscar o tecido, já que ela não tinha a habilidade necessária, segundo ela própria, para fazer o risco do “jeito que tinha que ser”. Sem dúvida alguma, o risco contribui para o requinte do bordado, a maneira como conforma as rosas e o encadeamento das ramas, alternando rosas grandes e pequenas, brotos e folhas, entremeadas por ramas e espinhos, desenhando o coração, produz um grande atrativo visual. Completa-se a isso a escolha das cores, muito bem pensadas pela autora, que chegou a fazer testes, para observar os contrastes e relações cromáticas entre os diversos tons das cores do bordado.

Segundo seus relatos, Liliana nunca havia bordado antes, a não ser para identificar os uniformes escolares de seus filhos com seus nomes. Porém, a habilidade na execução dos pontos chama atenção. Ela utilizou cinco pontos diferentes para realizar o trabalho: haste, atrás, cheio, corrente e rococó, prevalecendo o haste em quase todo o bordado. Na construção de seu bordado, a professora buscou experimentar esses pontos com o objetivo de alcançar a melhor forma para seu trabalho, comentando sobre isso diversas vezes durante as oficinas. O haste delinea as rosas e ramas; o rococó entra para conformar os espinhos das rosas; o ponto atrás forma a mão que desenha; e o corrente faz a moldura do bordado. O ponto cheio aparece na rama, formando os botões de rosa que ainda não desabrocharam.

Liliana indicou o subtítulo da proposição como um dos elementos que despertou seu interesse em participar. Criado pela equipe da APROAP, que apoiou e trouxe condições para a realização da oficina, o nome divulgado nas redes sociais foi “Roda de bordar: entre continentes e conteúdos do ensino da arte”. A professora/bordadeira se sentiu atraída por este subtítulo, comentando verbalmente e por escrito os diversos continentes em que se vê imersa em seu cotidiano:

- trabalhar com 4 linguagens (visuais, teatro, dança e música) sendo formada em apenas 1 (no meu caso, artes visuais);
- o ideal, que seria desenvolver a criatividade, a sensibilidade, o olhar, a poética dos alunos, frente à realidade de turmas superlotadas, alunos desinteressados, prazos e metas a cumprir, falta de espaços físicos adequados para práticas artísticas, falta de materiais, intrigas entre colegas que se sentem incomodados pelo 'barulho' e 'sujeira';
- leis que transformam o sistema educacional em algo desestimulante tanto para alunos quanto para professores;
- entre outros... (Informação verbal¹²³).

Em sua avaliação final, Liliana comenta ainda sobre como foi importante retomar o que chamou de “lugar de aluno”, que se expressa pelo “ter que fazer, cumprir prazos, explicar ideias”, o que trouxe significado para sua prática docente, que ela deixa claro no comentário sobre como a oficina ajudou a perceber que ama dar aula de arte e que “não trocaria essa profissão por nenhuma outra” (informação verbal¹²⁴).

A professora dá pistas, em seus escritos, sobre como a oficina a fez retomar o significado de sua prática. Uma provocação que a fez pensar em seu trabalho, em sua motivação e na superação das adversidades. Em suas palavras, a oficina “me ajudou a pensar que sempre há alternativas diante das dificuldades” (informação verbal¹²⁵), explicitando uma relação de resistência que se deu pelo trabalho com o bordado, pelo encontro com as outras professoras/bordadeiras e comigo.

No dicionário de símbolos, a rosa é associada a diversas tradições. Na tradição cristã, aparece como o símbolo da taça que recolhe o sangue de Cristo, ou mesmo como o próprio coração. Pode ser associada também à alma, à ressurreição e à imortalidade. Possui uma forte ligação como símbolo do amor e “mais ainda do dom do amor, do amor puro”. Dante Alighieri compara o centro da rosa ao amor paradisíaco. Aproxima-se também do símbolo da roda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 788-790). Já no dicionário analógico, está associada a noções de fragrância, vermelhidão e beleza (AZEVEDO, 2016), e no dicionário tradicional, aparece como flor da roseira”, “pequeno ornato em forma de flor de roseira”, “mulher formosa”, “ventura e alegria”¹²⁶.

¹²³ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Significados do verbete “rosa” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.Org/rosa>, acessado em junho de 2020.

O coração, como temos visto, é uma imagem recorrente entre os bordados realizados na oficina. Neste trabalho, as associações mais significativas são sede do amor, segundo a tradição sufi, bem como símbolo da sede da inteligência e da sabedoria ligada à tradição bíblica. O dicionário de símbolos indica ainda que o coração é o primeiro órgão que se forma e o último que morre, “de modo que a expressão ‘de todo coração’ quer dizer, realmente, até o último suspiro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 280-283). Dentre as analogias, podemos trazer as de interioridade, humanidade, importância e qualidade (AZEVEDO, 2016). Do dicionário tradicional, podemos relacionar com este bordado os significados expressos em “objeto de afeto de alguém”, “coragem, valor” e “parte mais interior de algo”¹²⁷.

Ao pensarmos em um coração feito de rosas, conjugamos essa miríade de significados de tal forma que podemos pensar que o coração, como centro do amor da professora/bordadeira, um amor que vai até o último suspiro, possui a estrutura da rosa, que pode, ela própria, ser associada diretamente ao coração, mas que também encarna o símbolo do amor puro, belo e perfumado. Uma composição que materializa e sintetiza, de forma profunda e contundente, os significados da frase que propõe desenhar uma história de amor. E o avesso do trabalho corrobora essa síntese, pela sua concisão e, ao mesmo tempo, liberdade, já que, apesar da rigorosidade técnica, não se trata de um avesso perfeito, revelando os rastros dos percursos empreendidos.

As cores do trabalho também trazem significações, uma vez que a rosa possui muitas relações com as cores vermelho e branco, tanto quanto é associada à cor verde, sendo simbolizada nesta ligação à ideia de regeneração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 789).

Em sua frase, Liliana fala sobre desenhar a história do ensino de arte, melhor, ela fala sobre desenhar a história de amor ao ensino de arte. Num contexto de adversidades... A professora levanta a questão da historicidade e reaviva uma tradição da qual quer fazer parte, de construção de práticas e teorias, de acúmulo de saberes e estratégias, de articulação de referenciais, mas também de dedicação e da relação afetiva com a prática.

¹²⁷ Significados do verbete “coração” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cora%C3%A7%C3%A3o>, acessado em junho de 2020.

Ela teve dúvidas sobre a utilização da palavra “grande” na frase. Chegamos a conversar sobre isso nos encontros. De início, achou que seria um exagero usar a palavra, pois a frase já estava demasiadamente carregada de afetividade e o “grande” extrapolaria isso. Concordei com ela no contexto dos encontros. Porém, depois de passada a oficina, ao analisar o bordado e a frase, penso que a palavra agrega uma intensidade importante, possibilitando mais leituras. Assim, deixo a palavra entre parênteses, para lembrar que ela decidiu não usar a palavra, mas faz parte do contexto original de criação.

Essa grande história está problematizada num contexto conflituoso: desenhar, mesmo na adversidade. A marca desse desenho, então, é a resistência, a capacidade de buscar “alternativas diante das dificuldades”, como fala em sua avaliação. Ensinar arte, desenvolver “criatividade, a sensibilidade, o olhar, a poética dos alunos” precisa acontecer, mesmo quando o contexto cria empecilhos e entraves. E a figura que expressa tudo isso é um coração de rosas, em uma rama de folhas e espinhos, desenhada por uma habilidosa mão.

Podemos estabelecer uma relação entre o requinte da materialização do bordado de Liliana, da profundidade de seus significados, da criteriosa construção de seus meandros, com a história de amor ao ensino da arte, ao qual a professora/bordadeira dedica-se em sua trajetória: a força do bordado como ação social, significada pela prática de um trabalho laboral, fino e delicado, e que possui todo um campo como linguagem expressiva e forma de produção de conhecimento. A arte como fundamento e construção de outras possibilidades para o real, laboriosamente plasmada ponto a ponto, em uma atividade lenta e reparadora, *autopoiética*, impulsionada pelos propósitos e construída na roda, em um contexto de partilha de saberes e acolhimento. Assim como a fada de vermelho, da história “O bordado encantado”, que mergulhou no bordado da viúva/bordadeira para alcançar os sentidos de seu fazer e, neste movimento, fez-se a si mesma no bordado, como forma de superar suas dificuldades, seus infortúnios.

Como vimos anteriormente, ao refletirmos sobre a tradição histórica do bordado, desde a Idade Média ele tem sido utilizado como ideal de feminilidade, impondo padrões e limites à expressão das mulheres. Essa aparente limitação, porém, guarda uma ambivalência: se por um lado as mulheres deveriam permanecer

no espaço privado e ocupar seu tempo com práticas ligadas à casa, por outro lado, elas encontravam neste espaço a possibilidade de formar rodas de cumplicidade, pois sempre foi muito comum se bordar em grupo, criando-se assim também uma “relação de socialização”, a construção de um espaço entre iguais, onde poderiam trocar experiências, conversar sobre suas vidas, enfim, construir cumplicidades que as fortalecessem “frente ao mundo ordenado e viril”. (QUEIROZ, 2011, p. 4).

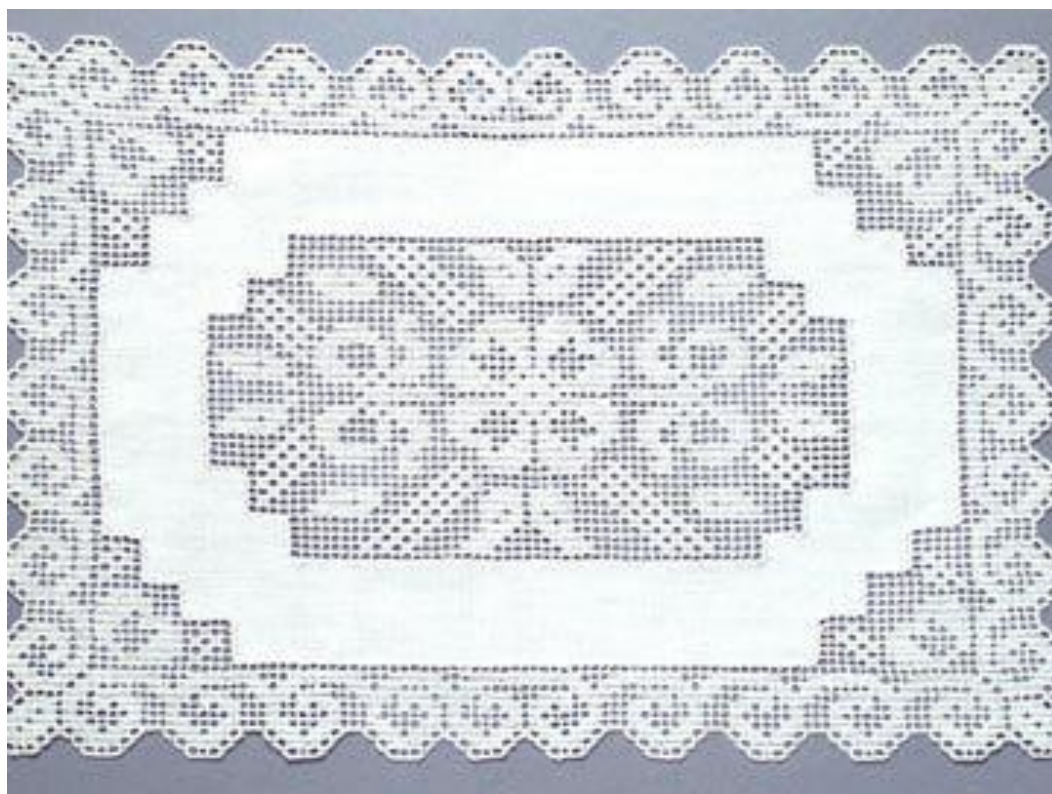
Em uma pesquisa sobre o labirinto¹²⁸, uma técnica de bordado muito presente na região do Cariri paraibano (figura 146), Karine Queiroz estabelece uma relação entre a cultura do bordado do labirinto e uma resistência feminina frente ao “espírito masculino do sistema” (QUEIROZ, 2011, p. 3), marcado por pragmatismo, disciplina e rigor no uso de técnicas e processos, características intrínsecas ao Capitalismo, segundo a autora. Ela usa a própria técnica do labirinto como metáfora para elaborar um texto que propõe discorrer sobre a prática do bordado como resistência, tanto material, visto que ele se torna fonte de renda e autonomia das mulheres, quanto simbólica, pois elas constroem suas identidades nesta prática e emancipam-se em seus contextos a partir disso.

Essa aparente contradição reafirma a ambiguidade presente na prática do bordar. Aliás, não apenas na prática em si, mas em toda a estrutura sociocultural que se materializa em torno dele. A tradição de se formar um grupo para fazer o bordado, seja com trabalhos em comum, seja com trabalhos individuais, gera um profundo sentido libertador.

E, claro, o próprio ofício de bordar, como prática laboral, promove e provoca novos sentidos, novas percepções, novas relações. Mesmo que, desde a Idade Média, as mulheres permanecessem enclausuradas em suas vidas privadas, com a incumbência de preparar seus lares, como “boas e prendadas donzelas”, neste mesmo espaço elas encontravam caminhos de ampliação de seus horizontes, formas de conhecer o mundo e elaborar esse conhecimento, e faziam isso desenvolvendo também uma requintadíssima técnica de trabalho.

¹²⁸ O labirinto é uma técnica de bordado em que se vai desfazendo a trama do tecido e, a partir das linhas do próprio tecido que serve de base para o bordado, vão-se fazendo os pontos.

Figura 146 - Um pano feito com a técnica do labirinto.



Fonte: Paraíba criativa¹²⁹. Foto: divulgação.

As reflexões que empreendemos, ao lembrar sobre o contexto de surgimento da Roda de bordado em Curitiba, trazem esses elementos. Quando Priscila fala, por exemplo, sobre o sentido maior da roda, que não era fazer obras de arte, mas estar junto, viver e crescer em contato com o outro.

Liliana explicita isso em seu bordado e em seus escritos, ao falar de como a oficina a ajudou a pensar que “sempre há alternativas diante das dificuldades”. Assim como também comenta sobre a importância de estar junto com outros professores e professoras de arte, trocando impressões, compartilhando experiências, fortalecendo-se mutuamente.

E o trabalho de Liliana é a própria expressão desse requinte. A rigorosidade com que pensou e realizou o trabalho deixa clara a seriedade com que viveu a oficina

¹²⁹ Imagem de bordado labirinto disponível em <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/bordado-labirinto-ou-renda-labirinto/>, acessado em maio de 2020.

e faz pensar sobre a seriedade com que encara seu trabalho como professora de arte. O resultado é poético, belo e refinado.

Agradeço à Liliana, pela sua mão bordando belas rosas no ensino de arte por aí afora. E trazendo seu perfume para esta pesquisa de forma tão delicada e luxuosa.

Figura 147 – Oitava espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Joseane Padilha.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 148 – Averso da oitava espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 149 - Bordado de Joseane Padilha.



Joseane Padilha; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Que a arte seja cotidiano

Figura 150 - Averso do bordado de Joseane Padilha.



Joseane Padilha; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Joseane é como uma placa de identificação para um atelier, onde se lê “sala de arte, por toda parte” e, além das palavras, há várias imagens, algumas figurativas outras não: podemos ver aquelas máscaras que simbolizam o teatro; uma palheta de pintura; símbolos de notas musicais (semínima e colcheia); várias interferências feitas com pontos, de caráter mais abstrato, indicando a proposta de pensar arte em todas as suas manifestações. Sua frase é “Que a arte seja cotidiano”, trazendo a ideia de que seja não apenas um lugar, mas um tempo, uma ação, uma intenção, um movimento. Trata-se de uma bandeira, plasmada na relação entre o bordado e a frase, uma luta em prol da defesa do direito à arte no cotidiano escolar e das pessoas de maneira geral.

O dicionário de símbolos não apresenta o verbete “cotidiano”, mas o analógico associa-o a hábito, trazendo também a expressão “prática constante e consagrada” e também caminho, tendo sentidos de afazer e tomar o costume na associação como verbo (AZEVEDO, 2016, p. 270). O dicionário tradicional traz para este verbete os sentidos “que acontece todos os dias” e “conjunto das ações praticadas todos os dias e que constituem uma rotina”¹³⁰. Sentidos que aprofundam a proposta de defender a arte como uma experiência ordinária, que se dê na ordem natural da vida das pessoas em geral.

O bordado se relaciona diretamente com o processo de sua autora com a oficina, através de experimentações e do processo, que é para ela uma bandeira. A professora/bordadeira integra o grupo APROAP, aquele que trabalha para revitalizar a associação do professorado de arte do Paraná e é uma militante, propondo na frase uma relação muito revolucionária, a meu ver, de pensar para além de processos pedagógicos, ou restrita a espaços consagrados, mas como uma atitude, uma intenção, algo que está presente na vida das pessoas, de maneira a superar a dicotomia, ainda muito forte no Brasil, de que se trata de um conhecimento para poucos e acaba se separando da vida comum. Pelo senso comum, as pessoas em geral não podem ter arte, ou pior, não precisam disso. Para Joseane, ser professora de arte é interferir nisso, é fazer com que esteja por toda parte, seja cotidiano. E isso é um desafio! Porque, na medida em que virar cotidiano, como lidar, ordinariamente, com o pensamento divergente, que procura sempre novos caminhos, com o

¹³⁰ Significados do verbete “cotidiano” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cotidiano>, acessado em junho de 2020.

pensamento visual, que modifica a perspectiva e com o conhecimento presentacional, que conecta o sujeito com o que está velado? E ainda, como instaurar, cotidianamente, a busca por novas possibilidades para o real? Ao mesmo tempo, como professor e também militante do ensino da arte, não tenho a menor dúvida de que isso é absolutamente necessário, particularmente, no contexto em que esta tese foi bordada, quando todos os agentes e ações ligados à cultura e à arte foram vilipendiados, desrespeitados e destruídos, cotidianamente, por um governo que sabe do poder que este campo tem de produzir novos olhares e novas ações para os contextos, constituindo uma ameaça, a qual deve ser dizimada.

Joseane está discutindo isso de dentro da escola e no lugar de gestora, pois, na época em que a oficina foi realizada (1º semestre de 2018), ela estava assumindo o cargo de vice-diretora da escola e não tenho dúvidas de que sua bandeira a acompanhou. Como a fada-rainha do castelo de cristal, responsabiliza-se por manter acesa a chama da inspiração, lançando mão de todos os recursos necessários para alcançar seus intentos, pedindo até ajuda ao vento.

Seu bordado é a expressão de um movimento de experimentação, pois o trabalho é, nitidamente, um livro de exercícios, já que ela nunca havia bordado e utilizou a oficina para viver a experiência. Nos primeiros encontros, comentou que nunca teve uma boa impressão do bordado, porque a mãe bordava, mas estabelecia uma relação exigente com o trabalho, sempre muito preocupada com o rigor do resultado final, o que gerou um certo sofrimento com o fazer. A memória que ela tem do bordado sempre foi essa. Um de seus objetivos com a oficina, inclusive, era superar essa imagem negativa, experimentar outra relação com a prática em si, que interferisse na memória, na linguagem e na ideia que tinha sobre bordado de maneira geral.

Na avaliação final, ela comenta sobre como a Roda de bordar ressignificou sua relação com o bordado e até com sua mãe:

A Roda de bordar, para mim, antes de qualquer coisa, foi um resgate da minha história, através da história da minha mãe com a história dela e o bordado. Havia muito tempo que ela não bordava mais por causa da baixa visão. Depois do primeiro encontro da Roda de bordar, comprei ferramentas adequadas para ela, agulhas grandes, lãs, bastidor e fui ensiná-la a trabalhar com essas novas ferramentas, para fazer os bordados que ela fazia quando moça. Ela ficou maravilhada e eu mais ainda, pois vi e entendi um pedaço da

história da minha mãe que é a minha história também. O primeiro encontro foi como uma sessão de terapia para mim. (informação verbal¹³¹).

Ela não frequentava muito a oficina, justamente pelas demandas que precisava cumprir em suas funções na escola, mas nos encontros que teve oportunidade de participar, aproveitou muito, de tal maneira que conseguiu produzir este bordado. Joseane investiu bastante nos fluxos gerados pela roda que se cria para bordar: sentava-se ao lado das colegas, pedia para aprender, procurava informações sobre como fazer, como resolver, como trabalhar. Sempre me chamava para tirar dúvidas, que podiam ir desde aprender como colocar a linha no tecido, até como fazer tal ponto, ou resolver algum problema técnico como um nó indesejado ou uma distorção no ponto. Seu bordado é a própria expressão de suas experimentações: há vários tipos de ponto, com algumas partes em que há explorações da linha no tecido, sem uma preocupação de fazer um ponto específico.

O bordado traz os dizeres “Sala de arte” e no canto inferior esquerdo, indo para baixo e à direita “por toda parte”. Para escrever essas palavras ela usou o ponto haste, bem aberto, trazendo uma outra textura, quase um outro ponto. Usou também esse ponto na margem do trabalho: da palavra “parte” sai uma linha que margeia todo o trabalho, também feita com o ponto haste, mas agora esgarçado ao máximo, criando uma linha mais dinâmica, texturizada, porque a incisão feita a cada ponto tem um espaço muito grande. Ela estava realmente interessada em experimentar como fazer essa coisa de linha, pano e agulha, para além de técnicas pré-definidas e preocupações com o resultado.

Além do ponto haste, ela usou o ponto atrás para contornar a palheta de pintura, a qual fica no canto direito, ao meio. Para fazer os montinhos de tinta na palheta, usou o princípio do ponto estrela, utilizado também ao longo do espaço do trabalho, criando uma dinâmica de linhas e cores, tanto na palheta quanto nos espaços vazios do bordado. Há ainda um outro ponto, que me parece ter sido ensinado por uma colega, em que há um ponto cheio no meio e várias voltas de pontos em torno desse ponto cheio, definindo um contorno em relevo que forma como se fossem flores ao longo do trabalho. Ela também usou o ponto haste para fazer as notas musicais e o ponto cheio

¹³¹ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

nas máscaras. E fez ainda um ponto cruzado, um zigue-zague que configura toda a margem do trabalho.

Ela usou várias linhas também, de costura e de bordado, em novelo, em meada, usadas com uma linha só, com duas e com a meada inteira.

Não foi um bordado no qual levou muito tempo, inclusive porque, como disse, ela precisava faltar muito por conta dos compromissos da escola. Então não foi um bordado muito demorado, mas que revela um trabalho intenso nesse sentido da experimentação. Ela experimentou muito e o avesso do bordado possibilita a percepção dessas trajetórias percorridas pela professora/bordadeira, revelando nós, saltos e cruzamentos, dinâmicas trabalhadas no cotidiano da Roda de bordar.

Acredito que suas impressões iniciais sobre o bordado tenham se modificado porque seu trabalho traduz uma grande liberdade em relação à técnica, à forma e ao próprio resultado. Ela reflete sobre isso em sua avaliação, ao escrever sobre os trabalhos manuais: “o olhar para as práticas manuais ressurgiu com mais força e encantamento”, deixando bem marcada sua experiência com o processo da oficina.

Agradeço à Joseane, por buscar em nossos encontros o espaço cotidiano da arte e ter mergulhado em experimentações que puderam revitalizar sua relação com o fazer prático e, como refletiu, com ela própria.

Figura 151 – Nona espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Maria Carolina Ravazzani.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

Figura 152 – Averso da nona espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 153 - Bordado de Maria Carolina Ravazzani.



Maria Carolina Ravazzani; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Abrir a janela e deixar o ar entrar

Figura 154 – Averso do bordado de Maria Carolina Ravazzani.



Maria Carolina Ravazzani; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado/sala de aula de Maria Carolina é composto por vários elementos: Uma lâmpada; abaixo dela, escrito “o saber é libertador”; vários nós saindo da frase, feitos com linhas de cores diferentes, amarradas no tecido; abaixo disso, a cabeça de uma criança, com olhos, nariz e cabelo. Ao redor disso tudo, vários traços formando uma horizontal em cima e uma meia lua, um arco, embaixo. Sua frase é “abrir a janela e deixar o ar entrar”, trazendo-nos um cenário simbólico bastante diversificado.

Os símbolos da lâmpada remetem à sabedoria, à transmissão de conhecimento, à elevação espiritual e à própria vida. Entre as mulheres berberes¹³², “uma lâmpada se acende a cada nascimento” e ela permanece “*acesa perto da cabeça do recém-nascido, enquanto dorme suas primeiras noites terrestres*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 535, grifos dos autores). Já no dicionário analógico há uma associação com suspensão e “pêndulo” (AZEVEDO, 2016).

O ar é simbolicamente associado ao vento, ao sopro, representando o “mundo *sutil* intermediário do céu e a terra, o mundo da *expansão* que, dizem os chineses, é insuflado pelo *sopro (k’i)*, necessário à subsistência dos seres”. Como um dos quatro elementos, é ligado ao princípio ativo masculino, assim como o fogo. Em diversas tradições, é associado ao verbo como sendo o sopro divino, ligado assim ao ímpeto da própria vida, como oposição ao caos primordial: “é conquista de um ser outrora pesado e confuso que, graças ao *movimento imaginário, e escutando as lições da imaginação aérea*, se tornou leve, claro e vibrante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 68-69, grifos dos autores). Analogamente, o ar pode ser associado a céu, leveza, fluidez, vento, aparição e estilo (AZEVEDO, 2016).

A janela simboliza receptividade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 512) e traz analogias com abertura e fresta (AZEVEDO, 2016).

O nó, que também aparece de forma significativa no bordado de Maria, como já vimos, tem um simbolismo ambíguo, ora remetendo à dificuldade, ora representando a defesa contra as adversidades, mas também, e principalmente, como centro da conexão que possibilita as redes.

A cabeça simboliza “o *espírito manifestado*, em relação ao corpo” e pode ser comparado ao próprio universo, devido à sua forma esférica, convergindo, ambos os

¹³² Povo nômade do Norte da África.

sentidos, para o simbolismo do único, da perfeição, do sol e da divindade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 151-152, grifos dos autores). No dicionário analógico, há ideias de precursor, *status*, cume, humanidade, intelecto, razão, gestão, direção e chefe (AZEVEDO, 2016).

E, ainda, os significados de infância remetem à simplicidade natural e à espontaneidade, pois a criança “é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenção ou pensamentos dissimulados”. A imagem da criança também pode indicar “uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 302). E suas analogias nos trazem pueril, anjo e pequeno (AZEVEDO, 2016).

Uma lâmpada sobre a cabeça de uma criança conectada por nós, em uma sala com a janela aberta onde o ar circula...

Maria trouxe a ideia da lâmpada como uma analogia ao conhecimento, que pode ser associada por seu simbolismo à elevação espiritual e à própria vida, ideias que são corroboradas pelos significados de ar, esse que circula com as janelas abertas e realiza a intermediação entre céu e terra, sendo também o sopro que traz lições de uma “imaginação aérea”, organizando e trazendo leveza, clareza e vibração para o espírito manifestado na cabeça, esférica como o universo, única, perfeita e divina. Uma cabeça infantil, conquista da paz interior e da autoconfiança.

Uma criança que claramente está pensando, pois, pela forma como o olhar está construído, direcionado para a lâmpada e para os nós, vemos que esta criança não está distraída, está pensando, concentrada, como nos aponta sua simbologia. Maria não fez nenhuma alusão à expressão, então não dá para saber o que ela está sentindo ou pensando, mas está nitidamente concentrada.

O bordado de Maria, assim como o de Joseane, fala sobre a sala de aula, onde o saber é libertador e o ar circula, aliás, uma sala de aula em que o saber é libertador porque o ar circula. O vento que areja os saberes realiza uma ação que direciona o conhecimento para si próprio, não como um ato egoísta ou autorreferente, mas como um ato de construção de subjetividade, que propõe e promove desenvolvimento e é por isso que esse saber é libertador. Para Maria, ser professora de arte é abrir a janela e deixar o ar entrar para construir um saber libertador que seja *autopoiético* e

possibilite aos sujeitos envolvidos, tanto professoras quanto alunas e alunos, a construção de si.

Uma imagem muito dinâmica, com muitos elementos e cores, em que, praticamente todo o espaço é ocupado, porém, a meu ver, o que garante a dinâmica do trabalho é o espaço vazio, arejado, o silêncio. O espaço onde não está bordado é o que possibilita a percepção do ar circulando e todos os elementos entram em uma dinâmica integrada e integradora. Integrada porque não estão separados, estanques, dialogam entre si. Integradora, porque esse diálogo convida à apreciação, a qual pode remeter a um olhar para si. No fluxo da dinâmica da imagem, olho para a lâmpada, que está no centro da composição, percorro o desenho e leio “o saber...”, que logo me remete à continuação da leitura “... é libertador”, assim que vejo a continuação da frase, vejo também os nós coloridos, na sequência de um arco, um semicírculo de linhas coloridas enroladas e o espaço vazio em volta me remete aos traços, que são esse ar que circula e, ao circular junto com o ar, observo a criança e aprecio cada uma das caraminholas que formam a sua cabeça. Os nós do conhecimento, que formam o semicírculo abaixo da lâmpada, se expressam concretamente na construção da cabeça da criança, pois Maria utilizou o nó francês para fazer as caraminholas. Conexões que permitem pensar a prática do ensino da arte a partir de silêncios, dinâmicas, nós, olhares pensativos, lâmpadas acesas, salas (e cabeças) arejadas.

O vento que, na história “O bordado encantado”, leva o bordado para o céu. Em um primeiro momento, carrega-o para além dos horizontes, provocando todo o fluxo do desenrolar da história para, em um segundo momento, tornar-se o veículo da materialização do sonho ao levar novamente o bordado para o céu, onde ele cresce e torna-se a própria realidade.

Maria se dedicou a esse bordado muito intensamente. Na verdade, ela começou a fazê-lo bem antes de começar a pensar nele exatamente, porque na primeira proposta da oficina, pedi para que as professoras/bordadeiras escrevessem uma frase sobre o que significava ser professora de arte e bordassem seus nomes utilizando o sentido da frase para elaborar a forma. Maria bordou o nome como se fosse uma lufada de ar em um pano que arrumou como se fosse uma cortina, de maneira que o espectador, ao manusear o bordado, podia abrir a cortina numa alusão à ideia de abrir a janela (figura 155).

Figura 155 - Primeiro bordado de Maria Carolina, feito na oficina.



Fotografia feita durante oficina Roda de bordar, retratando momento de apresentação do primeiro bordado feito durante a oficina, 2018. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Quando, na segunda proposta, pedi para pensarem o que na frase poderia se materializar, Maria entrou dentro dessa sala de aula e olhou para o que havia lá. Pois, no primeiro bordado, ela permaneceu na janela, foi apenas no segundo que ela entrou, fez a sala de aula com a janela aberta. Neste segundo trabalho, a janela não aparece, só que é possível perceber que está aberta por causa do ar que circula. Ela fez desenhos, esboços, experiências e mergulhou no bordado, mantendo uma explícita conexão entre ambos os trabalhos.

Em seu bordado, usou o ponto atrás para fazer a lâmpada, a escrita, a cabeça da criança; o ponto de alinhavo para os tracinhos do ar; o ponto caseado para a margem do trabalho; fez um ponto cheio simples como se fossem nuvens nesse ar que circula; e trabalhou o nó francês para criar as caraminholas na cabeça da criança. Além disso, ela também usou o ponto simples para prender os nós, os quais são apenas linhas enroladas, criando a ideia das caraminholas que se produzem na aula. Ela ainda usou miçangas, para dar um realce no brilho da lâmpada e fazer o nariz da criança.

No avesso do bordado, podemos acompanhar a trajetória do trabalho, entender um pouco como realizou os pontos, como pensou a dinâmica da forma. As linhas da margem e do ar que circula em cima ficam sobrando, a linha que forma o ar dessas

nuvens, dessas condensações feitas em cima, também, com várias pontas soltas no bordado. Esta foi uma metáfora que usamos muito durante a oficina, a ideia das pontas soltas que possibilitam novos bordados, novos alinhavos e aparece em alguns outros trabalhos.

Maria mergulhou nesse bordado materializando a própria ideia da oficina, da atenção distendida, do trabalho ponto a ponto e dessa construção de conhecimento arejada pela autorreflexão, pela *autopoiésis*. Esta, materializada no ar que entra pela janela, na construção da trajetória de vida. Ela fala em sua avaliação sobre as experiências que teve com isso:

O bordado me trouxe história e memória.
 Trouxe minha falecida avó materna para perto.
 Mostrava mentalmente para ela o que eu bordava.
 A memória costurou todas as peças que minha avó me fez na infância, adolescência e vida adulta. Bordados, costuras, tricôs e crochês! Um alinhavar de carinhos e afetos.
 Dei-me conta de que o bordado costura histórias. Fia memórias, borda vontades. Concentra o pensamento, promove escolhas, delimita percursos.
 [...]
 Os projetos/perguntas estimularam a reflexão. Tão necessária na rotina escolar, porém pouco presente. Os encontros proporcionaram também a troca, o olhar do outro. (informação verbal¹³³)

Como Mariana Guimarães e Marcela Carvalho comentaram em nossas entrevistas, o contato com o pano no ato de bordar suscita um encontro germinal do sujeito, provocando conexões e fluxos significativos de memórias. Maria se remete à avó, que trabalhava com têxteis e representou, no contexto de suas experiências na Roda de bordar, “um alinhavar de carinhos e afetos”, ressignificando suas experiências na oficina.

Encontrei com Maria em várias oportunidades depois da oficina e ela me falou que essa pesquisa, iniciada na Roda de bordar, se desdobrou, não exatamente em bordado, aliás ela não tem bordado e tem sentido muita vontade de voltar, mas a pesquisa do que significa ser professora de arte, que é a principal investigação instaurada com a proposição. Claro que o bordado possibilitou isso e pode continuar possibilitando, mas a proposta era que as professoras pensassem em si próprias e em suas práticas, no significado de seu trabalho, de seus fazeres, por meio do bordar. Maria mergulhou profundamente nisso e comentou sobre isso informalmente em

¹³³ Avaliação escrita realizada ao final da oficina, em junho de 2018.

algumas oportunidades em que nos encontramos. Em outubro de 2019, a APROAP promoveu um colóquio¹³⁴ em que professores e professoras do ensino fundamental, médio e superior apresentaram suas experiências em sala de aula no campo da arte. Maria foi uma das professoras e em sua apresentação falou como a experiência de realizar o bordado e participar da Roda de bordar trouxe para ela própria uma janela aberta, arejou sua prática e interferiu no trabalho dela como professora em sala de aula. No colóquio, apresentou sua experiência na oficina e falou da continuação de sua trajetória, agora atravessada pelo bordado, atuando no 2º segmento do Ensino Fundamental e com formação de professores. Para ela, o bordado traz uma série de potenciais para o cotidiano do trabalho em sala de aula, não só pelas possibilidades técnicas, mas também pela qualidade dos processos reflexivos que instaura.

Em um dos trabalhos realizados com jovens, Maria trouxe o princípio da “conexão” para que o grupo pensasse em si, no mundo e nas relações que estabelece. Esse princípio da conexão foi proposto pelo projeto vertical da escola, que trabalha com temas geradores para todas as turmas de todos os anos, de maneira a construir ações integradas e, em 2018, o tema gerador foi “conectando relações”. Na proposta, realizada com alunos do 6º ao 9º ano, iniciou uma reflexão sobre o que é conectar. De uma primeira conversa, em que apareceram muitos elementos da tecnologia (USB; HDMI; tomada; extensão), partiu para um aprofundamento, deflagrado com a pergunta “mas o que conecta as pessoas?”, que instaurou um debate sobre os afetos, as relações e as possibilidades e vivências deles e delas. Depois dos momentos de reflexão e debate, cada um pensou em uma palavra que poderia expressar as conexões. A professora solicitou que experimentassem em papel sulfite a forma como esta palavra seria escrita: letra cursiva ou de forma, letra “gorda”, com ou sem textura etc. Ela então grampeou essa folha em uma espécie de tela sintética, parecida com o tule e partiram para a realização dos bordados. Esta mesma tela serviu como estrutura para a construção do painel realizado posteriormente (figura 156).

¹³⁴ Trata-se do Tricô docente, que aconteceu em outubro de 2019, no auditório da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), como ação da APROAP e apoio de diversas instituições de ensino superior (UNESPAR, UEL, UNICENTRO, IFPR) e do Instituto Arte na Escola. Um dia inteiro com apresentações de professores e professoras do Ensino Fundamental e Superior sobre suas experiências em sala de aula.

A realização do trabalho do bordado aproximou-se bastante da dinâmica da Roda de bordar em que não foram determinados pontos específicos, nem formas de fazer. A partir da aplicação da tela sobre o papel, os alunos e alunas entraram em experimentações sobre formas de materializar a palavra com pontos de bordado. Maria comentou que explicou alguns pontos, para que eles pudessem perceber que existem diversas possibilidades, mas que “acabou virando um super *free-style*, a maioria criou pontos, inventou, começou de um jeito e terminou de outro” (informação verbal¹³⁵), deixando claro que o objetivo principal da proposta era a experimentação.

Ela comentou ainda que os meninos perceberam, na prática, que não existe nenhum motivo para que a técnica seja exclusivamente associada às mulheres, pois se deram conta de que se trata de um trabalho como outro qualquer e muitos sentiram prazer em realizar. Essas ideias surgiram principalmente entre os alunos do 8º e 9º anos, para quem essas questões estão mais afloradas.

A sua experiência na Roda de bordar lhe trouxe atravessamentos significativos, que a fizeram pensar em diversas possibilidades pedagógicas, por instaurar os elementos intrínsecos às práticas manuais, como o tempo lento, o fazer cuidadoso e a relação de aprendizado que articula cognição, gesto e percepção. Em um outro projeto narrado em sua apresentação, trabalhou em um processo de formação de professores, com a construção do “Livro dos monstros”, utilizando técnicas têxteis em sua confecção. Uma proposta que trouxe para aqueles docentes tanto as contribuições do bordar, como prática manual e como processo reflexivo e *autopoiético*, quanto a possibilidade de uso da técnica do bordado junto aos seus alunos e alunas, nos seus contextos de sala de aula, multiplicando potencialmente as ações empreendidas na Roda de bordar.

Agradeço à Maria por ter aberto a janela de nossos encontros, arejando nossa roda, plantando em seu centro uma cabeça infantil, tranquila e concentrada, conectada pelos ventos da imaginação aérea e presenteando-nos com sua leveza, clareza e vibração.

¹³⁵ Entrevista realizada por Whatsapp em junho de 2020.

Figura 157 – Décima espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Lucinéa Dobrychlop.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

Figura 158 – Averso da décima espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 159 - Bordado de Lucinéa Dobrychlop.



Lucinéa Dobrychlop; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Sou uma peça de um quebra-cabeça. E eu acho que eu me encaixo!

Figura 160 - Averso do bordado de Lucinéa Dobrychlop.



Lucinéa Dobrychlop; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Lucinéa é composto por um círculo e dentro dele três mãos, com dois novelos de onde saem linhas que vão para as mãos, as quais estão em movimento, trabalhando essas linhas. A impressão que dá é que tem uma mão maior, de um adulto e duas mãos menores, como se fossem de crianças. Como se tivéssemos entrado na sala de aula e déssemos um zoom na imagem que se compõe à nossa frente: uma professora ensinando alunos e alunas a fazer coisas com linhas.

A figura possui um movimento muito dinâmico, porque as mãos saem da linha da circunferência externa para o centro, de onde cada uma realiza um movimento diferente, reforçado pelos tamanhos diferenciados das mãos. As linhas que saem dos novelos se entrelaçam nos dedos das mãos e depois ficam soltas, abrindo a possibilidade de continuidades. Mais uma vez, pontas soltas...

As cores do bordado são bem sutis, os novelos que aparecem entre as mãos são feitos com uma linha matizada, com cores claras e, apesar de ser um matizado de muitas cores, que vai do rosa até o azul, passando pelo amarelo, verde e lilás, todas essas cores são claras. As mãos e a linha de contorno são brancas, formando um bordado muito tênue em termos de cor.

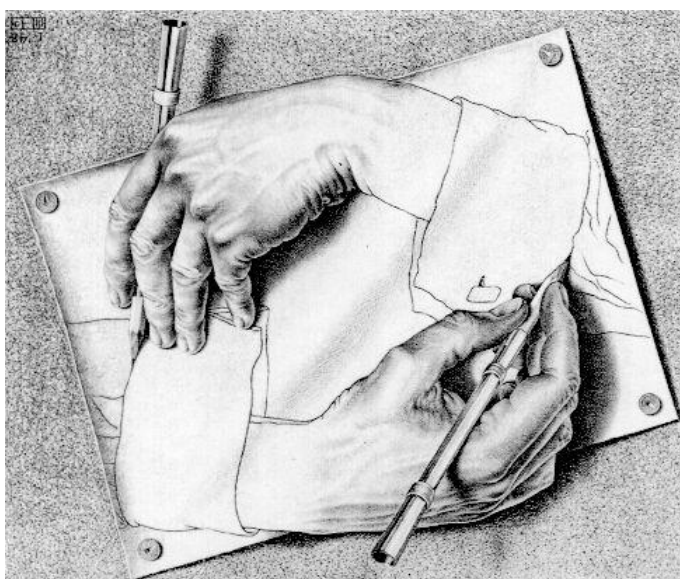
Lucinéa utilizou três pontos para realizar o bordado: o ponto atrás, usado nas mãos; o corrente, que forma a circunferência que serve de moldura para o trabalho e o ponto cheio simples, que forma os novelos de linha. Essas escolhas me parecem ser motivadas pelas possibilidades que cada um desses pontos oferece em termos formais, para a configuração de cada parte e do trabalho como um todo. O ponto atrás é ótimo para construir figuras lineares, pois produz uma linha fina e perfeita, de acordo obviamente com o desejo e a técnica da bordadeira. O ponto corrente produz uma linha que neste bordado proporcionou dinâmica ao todo, por emoldurar, com esta dinâmica, toda a composição. E o cheio simples é uma ótima estratégia para preencher formas relativamente rápido, com beleza e dinâmica.

O avesso do bordado é bem característico, mostrando as trajetórias seguidas pela professora/bordadeira para realizar o trabalho. Pela forma com que os acabamentos foram feitos e as próprias dinâmicas dos pontos, é possível concluir que não houve preocupação com o avesso, no sentido de deixá-lo o mais próximo possível da frente. Lucinéa já sabia bordar quando iniciou a oficina e seu avesso revela o

cuidado que teve com o bordado em si, a forma como pensou sua construção e as trajetórias que realizou.

Sua imagem é uma metalinguagem, no sentido de ser um bordado que fala sobre o bordar. Há uma possibilidade de relação com aquele trabalho célebre de M. C. Escher, onde uma mão desenha a mão que desenha (figura 161).

Figura 161 – Mãos que desenham mãos.



M. C. Escher; desenhando mãos; 1948; litogravura; 0,282x0,333m. Fonte: Pinterest¹³⁶.

No trabalho de Escher, acontece uma circularidade gerada não apenas pelo significado da imagem, a mão desenha a mão que desenha, mas também pela convergência das linhas do desenho, em que as mãos, as canetas, os pulsos as mangas acabam gerando um fluxo circular, quase como setas que se encaixam. No bordado, essas setas também aparecem, pois as linhas que formam cada uma das mãos também convergem para um círculo, realizado concretamente como contorno do trabalho, mas também presente na dinâmica da imagem. Temos a mão bordando as mãos que bordam, mão da professora e mãos das crianças, num círculo de práticas têxteis. O círculo é uma forma fundamental nestas imagens, pois expressa a dinâmica

¹³⁶ Imagem da gravura de M. C. Escher. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/567312884279916717/>, acessado em junho de 2020.

das relações entre essas mãos que trabalham, ao mesmo tempo em que aparece como forma da composição.

Como vimos anteriormente, a mão é símbolo da ação diferenciadora, exprimindo ideias de atividade, poder e dominação. Ela pode ser uma síntese dos princípios feminino e masculino, por ser “passiva no que contém e ativa no que segura”, servindo de arma e de utensílio e prolongando-se através de instrumentos. Também está ligada ao conhecimento, porque “tem como fim a linguagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 589-592). Traz analogia com ideias de quantidade, influência, camada, cobertura, direção, fluxo, humanidade, tato, indicação, instrumentalidade, autoridade e retenção (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional apresenta muitas e diferentes definições, sendo as mais significativas no contexto deste bordado “extremidade do braço a partir do pulso, que serve para o tato e apreensão dos objetos”; “modo de operar ou trabalhar”; “parte por onde se segura, maneja ou governa um instrumento, um utensílio”.

A linha, no dicionário de símbolos, é associada ao cordel do pedreiro, que por sua vez tem o símbolo do traçado retilíneo, que funciona como guia da construção que se ergue, trazendo também símbolos ligados a apoio, método e mestre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 552-553). Suas analogias remetem à continuidade, graduação, ascendência, comprimento, estreiteza, filamento, limite, indicação, escrita, poesia, tática (AZEVEDO, 2016).

O círculo aparece de forma significativa neste bordado, não apenas como contorno, como já indicado, mas como dinâmica da composição. Ele é considerado o segundo símbolo fundamental, “no grupo a que pertencem o centro, a cruz e o quadrado” e traz “propriedades simbólicas” de perfeição e homogeneidade. Como forma de movimento, o círculo é considerado “perfeito, imutável, sem começo nem fim e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 250-254). Como vimos no início desta tese, o círculo pode ser visto como um anel, que representa o fluxo da espiral, ao mesmo tempo em movimento e estado estacionário. Suas analogias nos trazem ideias de condição, região, circunjacência, contorno, circunferência, circulação, arena (AZEVEDO, 2016), atualizando sentidos que também já apareceram neste estudo, como a ideia de circunjacência, associada à própria noção de bordar. Além da ideia de contorno, tal qual o círculo aparece neste bordado.

O bordado de Lucinéa traz uma síntese da Roda de bordar: espirais em fluxos que acionam a atividade criadora, utilizando a própria linguagem das artes têxteis como forma e conteúdo. Sua inspiração acredito que tenha vindo do trabalho que mantém na escola onde leciona, chamado Oficilinha, que funciona no período do recreio para as crianças. Ela leciona arte no primeiro segmento do Ensino Fundamental, com crianças de 5 a 10 anos. A proposta da oficina é abrir um espaço, um atelier na escola, onde as crianças possam realizar práticas têxteis: crochê, bordado, tricô, cama de gato e uma série de técnicas que envolvem a linha. De maneira geral, há uma proposta diária e os alunos seguem essa proposta no coletivo, mas se alguém quiser fazer algo diferente é bem aceito também. Segundo Lucinéa, houve uma época em que a Oficilinha era só uma caixa, carregada para vários lugares onde se instaurava a oficina. Ultimamente, ela tem lutado para conseguir um espaço para realização do trabalho, por entender que o espaço ajuda a organizar a dinâmica e fortalecer os vínculos dos alunos e alunas com a prática. No ano de 2019, ela mudou de escola, realizando um novo percurso em sua proposta, em que conseguiu manter um espaço adequado para a realização da oficina e, ao mesmo tempo, obteve apoio para divulgação do trabalho junto aos alunos, conseguindo índices cada vez maiores de participação. No ano de 2020, diante do isolamento social, causado pela pandemia do Covid-19, ela preparava pequenos conjuntos de materiais, que eram distribuídos às crianças que desejavam continuar o trabalho com as mãos, mantendo acesa a chama da Oficilinha.

Seu bordado fala sobre essa experiência: uma professora/bordadeira/crocheteira/tricoteira, que leva experiências com práticas têxteis para os alunos no período informal, redimensionando a experiência escolar dos alunos. Já que realiza o trabalho no tempo do recreio, se insere na educação formal de maneira informal, por diferenciar esse tempo, trazendo para a prática um dos símbolos do círculo, como vimos, ligado à ideia de tempo, ainda que esses sentidos só tenham sido pesquisados em momento posterior à oficina.

Essa relação com o tempo também aparece na história “O bordado encantado”, quando a viúva/bordadeira precisa dedicar seu tempo de descanso para investir em seus próprios desejos, por ser o único possível, mas principalmente por ser o momento em que sua atenção está livre, quando ela pode pensar em si própria e naquilo que quer fazer, sem nenhuma obrigação externa.

A frase de Lucinéa é: “Sou uma peça de um quebra-cabeça. E eu acho que eu me encaixo!”. Sua frase, cotejada com seu bordado, nos provoca a refletir sobre que quebra-cabeça seria esse. Se for a escola, Lucinéa se encaixa a partir de práticas têxteis, desse movimento feito com mãos e linhas e que geram experiências criadoras para os alunos e para ela própria. Nesse quebra-cabeça/escola, ela se encaixa através de práticas laborais baseadas na linha. Se o quebra-cabeça é o conhecimento, ela parece buscar seu encaixe a partir da arte, do que ela traz como experiência, como prática, dentro do cabedal trazido pela escola como um todo. Se o quebra-cabeça é a grade de horários, Lucinéa se encaixa através de um trabalho que se faz livre, num período que é informal e que traz significados para a relação dos alunos com a escola e com eles próprios. Nessas três caracterizações de possíveis quebra-cabeças, o bordado materializa a dinâmica, a forma e a ação que se realiza nesse encaixe a que ela se refere, ao propor o círculo como marca do espaço e, dentro do círculo, mãos que trabalham agilmente. De tal maneira que seu encaixe se dá pelo prazer de realizar o trabalho criador, no espaço reservado para a brincadeira, mas que seriamente se compromete com o encaixe entre linha e mão. Entra aqui uma outra leitura para a ideia de encaixe que é aquele que se estabelece entre as mãos e a linha, como ação iniciante para todo e qualquer tipo de trabalhos têxteis. Uma ideia que atualiza o símbolo da mão e sua relação com os instrumentos, como um prolongamento da ação humana.

Uma outra noção de encaixe que podemos pensar a partir do trabalho da professora/bordadeira é a de participação em uma coletividade. Sobre esta, ela fala em sua avaliação da Roda de bordar:

O ato de bordar nessa roda trouxe-me a possibilidade de conhecer mais pessoas e, das pessoas que eu já conhecia, pude conhecê-las melhor, mais profundamente. Inclusive, com relação às pessoas do meu trabalho, na escola, com outras professoras. Também acredito que deixei minhas histórias, minhas falas com outras pessoas [...]. Como os encontros eram/foram com professoras de arte, foram possíveis muitas trocas sobre o mundo da educação. (informação verbal¹³⁷).

Lucinéa manteve ao longo de toda a oficina intensos diálogos com as colegas, sobre sala de aula, sobre os alunos, sobre o bordado, sobre a arte, usufruindo bastante a Roda de bordar como um espaço de trocas, como ela mesma fez questão

¹³⁷ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar.

de marcar em seus comentários. Neste sentido, seu quebra-cabeça se expressa como a mais fundamental das dinâmicas nos processos educacionais: o espaço de partilhas, porque sabemos que ninguém faz Educação sozinho, e temos visto também que o bordado possibilita uma dinâmica especial para essas partilhas, envolvendo as bordadeiras em fluxos intensos e profundos. Como propuseram as pesquisadoras colombianas, do Vale del Cauca, “aprender é um saber corporal ao mesmo tempo coletivo, no sentido que só é possível e interdependência com outros humanos e não humanos” (PEREZ-BUSTOS; TOBAR-ROA; GUTIÉRREZ, 2015, p. 57, tradução nossa), articulando os sentidos entre bordar e o ensino-aprendizagem, em uma dimensão bastante ampliada.

Agradeço à Lucinéa pelas conexões que proporcionou à Roda de bordar e às suas participantes, pelos encaixes que propôs e nos quais se fez cada vez mais professora, bordadeira e artista. Vida longa à Oficilinha!

Figura 162 – Décima primeira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Ana Claudia Araujo.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 163 – Averso da décima primeira espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 164 - Bordado de Ana Claudia de Araujo.



Ana Cláudia Araujo; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Possibilitar mergulhos - Encorajar voos

Figura 165 - Averso do bordado de Ana Claudia Araujo.



Ana Claudia Araujo; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O trabalho de Ana Claudia traz imagens marcantes: uma moça com um ninho na cabeça e um pássaro azul, de onde sai um fio tênue prateado, passando por dentro da cabeça da moça, que vai até a altura do peito, onde vemos o coração com um peixe alaranjado mergulhando. Em volta dessas três figuras, pássaro/ninho, cabeça, peixe/coração, um semicírculo que desce em uma haste, representando um espelho. O bordado tem muitos espaços vazios, o que não diminui a expressão do trabalho como um todo, pelo contrário, o potencializa.

Para Ana Claudia, o significado de ser professora de arte se expressa na frase: “Possibilitar mergulhos, encorajar voos!”, materializada de maneira muito expressiva em seu bordado. Um trabalho carregado de simbologias.

A cabeça, que também aparece no bordado de Maria Carolina, como vimos, pode simbolizar “o espírito manifestado” e ser comparada ao próprio universo, por sua forma esférica, “um microcosmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 151, 152). E suas analogias nos trazem ideias de precursor, *status*, cume, humanidade, intelecto, razão, gestão, direção e chefe (AZEVEDO, 2016). Seus significados no dicionário tradicional remetem a: “parte do corpo humano que se assenta sobre o pescoço”, “alto, princípio”, “sede das capacidades intelectuais, da memória, das emoções e das decisões”¹³⁸.

O ninho traz analogias com origem, morada e amor (AZEVEDO, 2016). Sua simbologia é associada ao paraíso, “refúgio quase inacessível”, ao qual a alma só chegará “se, livrando-se dos pesos humanos, conseguir voar até lá” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 688). Importante trazer para o contexto do bordado a leitura que Bachelard faz em “A poética do espaço”, onde “o ninho é um esconderijo da vida alada” (BACHELARD, 2000, p. 258), o refúgio restaurador que sustenta e alimenta, possibilitando o voo. O autor traz ainda um lindo paradoxo, em que o ninho é uma construção precária, no sentido de ser frágil e efêmero, porém “desencadeia em nós o devaneio da segurança” (2000, p. 264). Devaneio corroborado pelo dicionário tradicional, que faz associações do ninho com casa, conforto, amparo, abrigo, refúgio¹³⁹.

¹³⁸ Significados do verbete “cabeça” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cabe%C3%A7a>, acessado em junho de 2020.

¹³⁹ Significados do verbete “ninho” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/ninho>, acessado em junho de 2020.

O pássaro possui uma ligação simbólica muito estreita com a ideia de voo, servindo de símbolo para as relações entre céu e terra. Em algumas tradições, ele é a representação da alma que se liberta do corpo, tanto quanto o canal de comunicação com os deuses (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 687-688). Lembremos das palavras do chefe Alce Negro, dos Lakotas, que diz que “os pássaros fazem seus ninhos em círculos porque sua religião é igual à dos homens” (NEIHARDT *apud* GAVILÁN, 2011, p. 37, tradução nossa). Nos sonhos, o pássaro pode ser visto como símbolo da personalidade do sonhador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 690). Suas analogias nos trazem palavras como: animal, astúcia, ascensão, velhaco (AZEVEDO, 2016).

O coração aparece mais uma vez em nossa roda, trazendo o símbolo da centralidade, do núcleo do sentimento, do intelecto e da razão, tanto quanto da espiritualidade, relacionando-se também com a imagem da taça sagrada que recolheu o sangue de Cristo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 280-283). Analogamente associa-se ao que é essencial, importante, principal e núcleo, tanto quanto ao lugar das afeições, em que se conecta a favorito, amor, objeto amado, símbolo dos amores e dos cuidados (AZEVEDO, 2016). Do dicionário tradicional, os sentidos mais afinados com a imagem do bordado são “centro da sensibilidade, da afeição e do amor” e “parte mais interior de algo”¹⁴⁰.

O peixe é o símbolo do elemento água, na qual ele vive, assim como está associado ao nascimento ou à restauração cíclica. É também símbolo de vida e fecundidade, devido à “sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 703-705). Em suas analogias, pode ser associado a notícia fresca e favorito. Este último aparece no dicionário tradicional, que indica também o seu sentido mais literal, “animal vertebrado que vive na água e que respira por guelras”¹⁴¹.

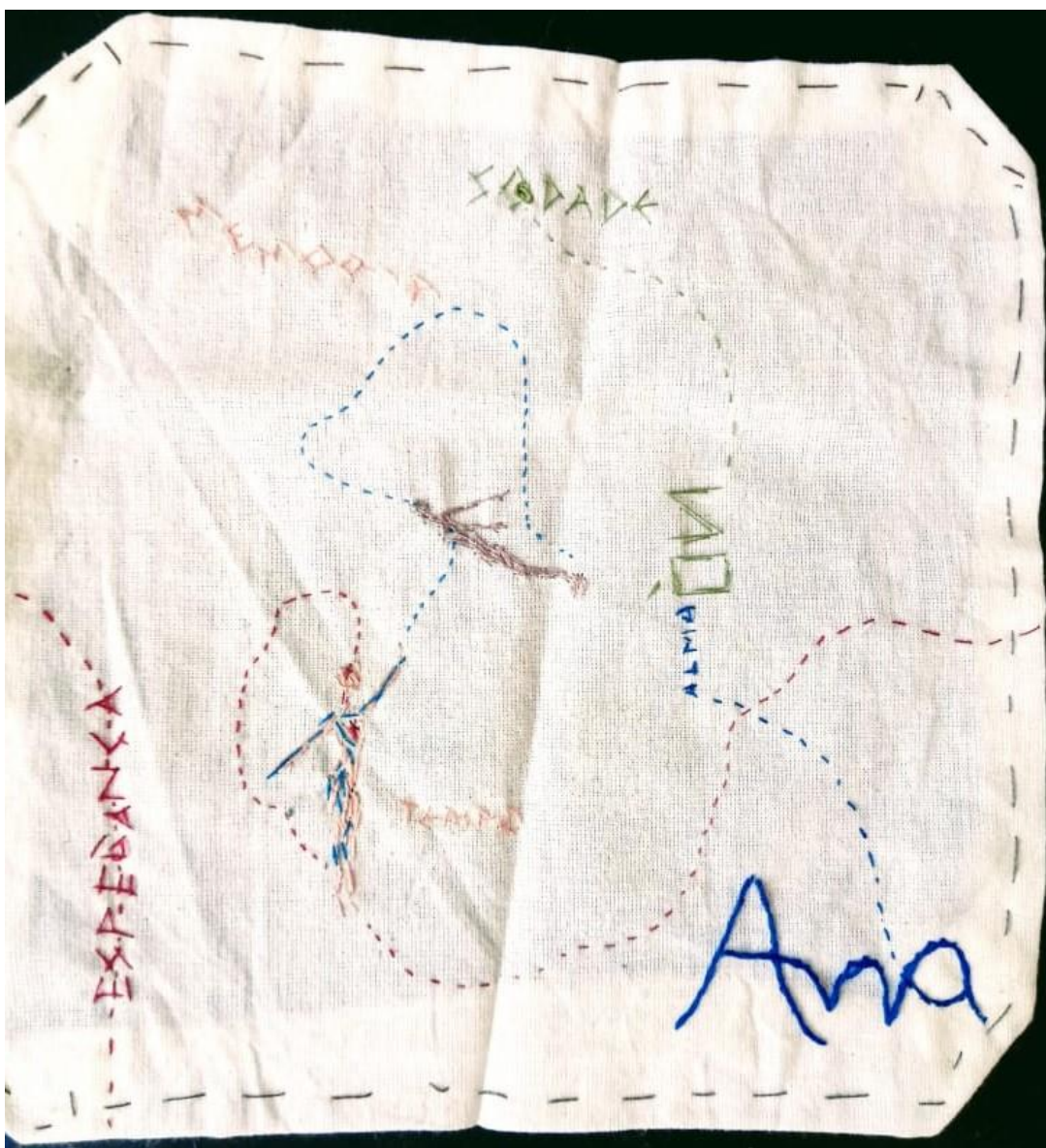
O espelho que aparece de forma diáfana no bordado traz mais significados para a composição. A origem latina do termo “*speculum*” nomeou “especulação”, que, originalmente, era observar o céu com o auxílio de um espelho. Em diversas tradições,

¹⁴⁰ Significados do verbete “coração” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cora%C3%A7%C3%A3o>, acessado em junho de 2020.

¹⁴¹ Significados do verbete “peixe” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/peixe>, acessado em junho de 2020.

o espelho é visto como o caminho para a verdade e a sinceridade, sendo também o caminho para o coração e a consciência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 393). Traz analogias à lisura, polimento, instrumento de óptica, perfeição, modelo ou paradigma (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional indica muitos significados, sendo os mais ligados à imagem em questão, as ideias de “o que revela ou reproduz” e “coisa digna de se imitar; exemplo, modelo”¹⁴².

Figura 166 – Primeiro bordado feito por Ana Claudia na Roda de bordar.



Ana Claudia Araujo; sem título; 2018; bordado livre sobre algodão cru; 0, 25x0, 18m. Fonte: acervo da professora/bordadeira. Foto: Ana Claudia Araujo.

¹⁴² Significados do verbete “espelho” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/espelho>, acessado em junho de 2020.

As conexões dos significados de coração, cabeça, espelho, pássaro e peixe, como símbolos da alma, do crescimento espiritual, da busca pela verdade e segurança, dos movimentos para a autorrealização e o crescimento, imprimem ao bordado significados muito fortes de construção de si mesmo e das formas para esta realização. Para além disso, a própria forma do bordado foi minuciosamente construída. A professora-bordadeira experimentou imagens, formas, elementos, composições, em um processo de criação intenso e significativo que, em si, significou a possibilidade de mergulhos e a coragem de traçar voos. Experimentações que se iniciaram com o primeiro bordado feito na oficina, quando solicitei que bordassem seus nomes, associando-o à pergunta: “o que significa ser professora de arte?” (figura 166).

A professora/bordadeira manteve diários escritos durante sua experiência na oficina, os quais foram, em parte, compartilhados comigo durante a pesquisa e o processo de escrita da tese. Nesses diários, reflete sobre os processos empreendidos na Roda de bordar, e principalmente, sobre sua trajetória como professora, bordadeira, mulher.

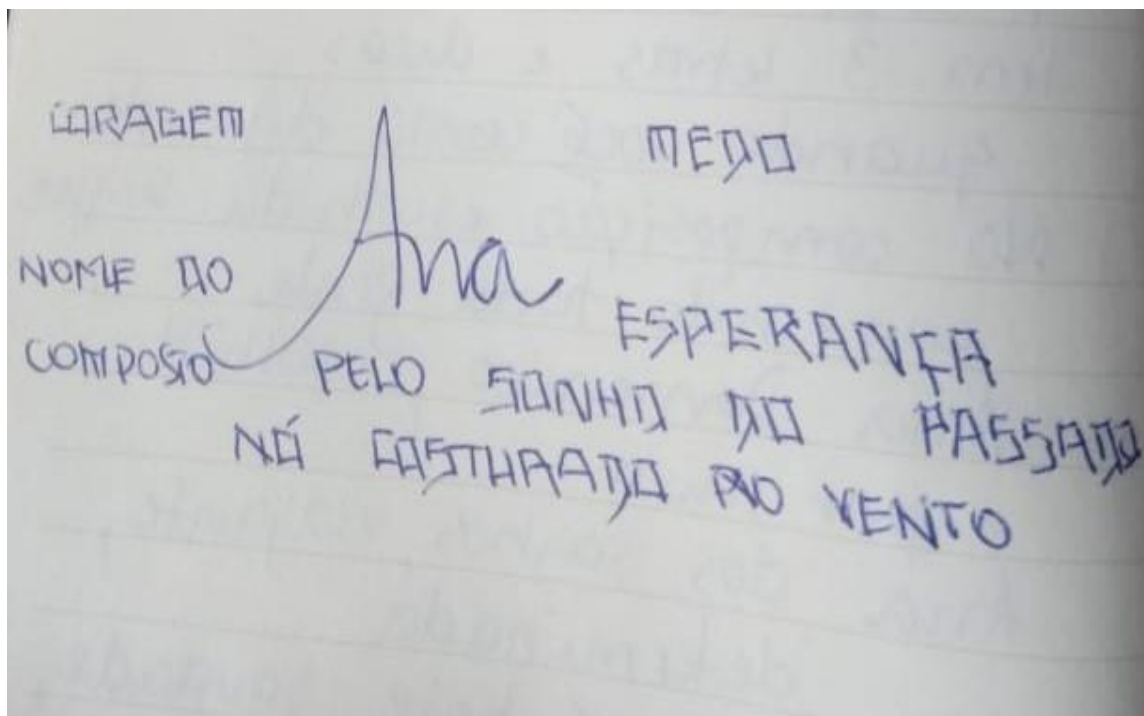
Sobre esse primeiro bordado, em que articula seu nome com suas questões como professora, escreve:

Meu nome é medo, alegria, liberdade
 Tem tantas letras que se confundem as pronúncias
 É composto por memórias, histórias, passado
 Promessa de futuro de/para + uma menina
 Tem 3 letras e duas
 Quando você conta diferente
 Na composição escolhida sempre confunde toda gente
 Ana Domenico, escolhido por mim
 Ana dos sonhos, viajante, determinada
 Meu nome é hoje, saudade, costurados no corpo do vento
 Meu nome é coragem, esperança, amizade
 Bordado com miçangas e lágrimas no peito aberto recheado de luta,
 angústias e alentos
 Meu nome é esperança
 Meu nome é todo nó e trama do laço do tempo (informação verbal¹⁴³).

¹⁴³ Trecho do diário de Ana Claudia Araujo, produzido durante a vivência da Roda de bordar. A professora/bordadeira compartilhou alguns trechos do material com o pesquisador em um período posterior à realização da oficina, em abril de 2020.

Ao final deste texto transcrito acima, Ana faz um pequeno esquema de uma possível organização para o bordado (figura 167).

Figura 167 - Esboço para o primeiro bordado de Ana Claudia.



Escritos com caneta esferográfica sobre papel sulfite pautado (caderno de anotações de Ana Claudia).
Fonte: acervo da professora/bordadeira. Foto: Ana Claudia Araujo.

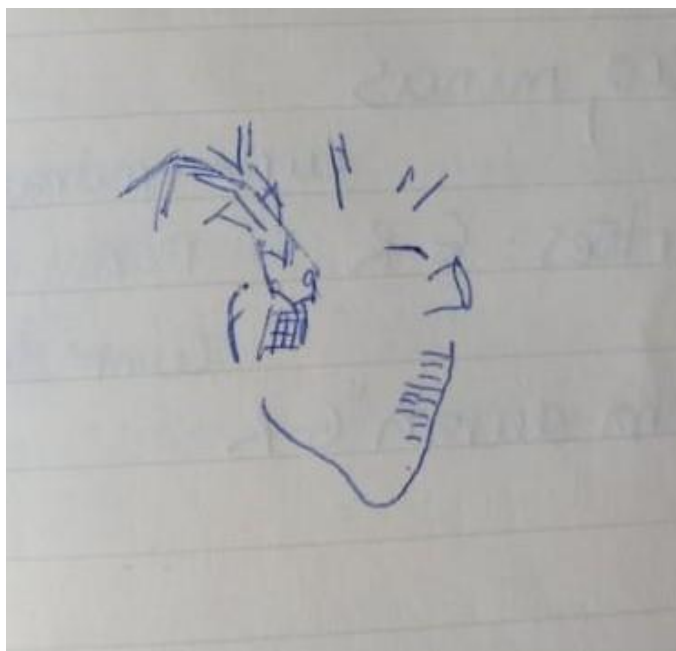
Na continuação de suas reflexões bordadas, a professora/bordadeira viaja nos significados de sua frase e nas imagens que cria para materializá-la.

O que me eleva?
O que me faz criar?
Planejamentos diversos, possibilidades infinitas.
Poderia eu escolher fazer sem nada – ou algo alterar?
É, definitivamente, na caminhada que o caminho se faz.
Claro, sóbrio, diverso, possível.
Ao juntar linhas com traços, movo meu eu, meu centro, minhas mãos
fazedoras num sentido amplo.
Sentido → direções ↑↓
Sentindo pulsações
O rosto aparece no esboço.
A ideia se define com o traço.
Um calorzinho de alegria pela forma criada.
Criatura nascendo desse-nesse compasso.
É reflexo, refletido, reflexivo ser de nós, pontos, laços.
Dança de agulhas e linhas e voltas que formam, contornam e comunicam
algo mutável. A criação se agiganta pela ação. É palpável, visível, suave
coreografia que nunca se cansa. Será infinita?
O prazo não permite. Limita, faz com que na ação haja um desfecho.
É satisfatório o tracejado do rosto, da moldura-cabelo que suporta o ninho.

Ninho de ideias, possibilidades. Pássaro – cria da bomba coração.
 Ritmo. Compasso. Música muda. Partitura invisível de amores – dores que
 são: ovos, gérmens de asas.
 O voo está planejado.
 Alcançará os céus em asas de sonhos, linhas frias e finas e pequenos furos
 de passagens de aço da agulha guia.
 Tudo é possível quando o limite é deixado no primeiro parágrafo e a história
 contada pelas meninas reflexo de mim se fazem urgentes, gentis fragmentos
 de uma alma brilhante que anseia por espaços para ser. (informação
 verbal¹⁴⁴).

E, ao final destas belíssimas e poéticas reflexões, Ana esboça uma parte de seu bordado (figura 168).

Figura 168 – Esboço do peixe mergulhando no coração, elaborado por Ana Claudia.



Desenho com caneta esferográfica sobre papel sulfite (caderno de anotações de Ana Claudia). Fonte: acervo da professora/bordadeira. Foto: Ana Claudia Araujo.

A professora/bordadeira usa, principalmente, o ponto haste para materializar seu bordado, mas ela não parece nem um pouco preocupada com isso. Simplesmente coloca a linha no tecido e constrói a forma, “pequenos furos de passagens de aço da agulha guia”, como traz em sua reflexão. Os cabelos da menina são de uma liberdade maravilhosa, provocativa, “moldura-cabelo que suporta o ninho”. Ele me provoca a querer bordar, a mergulhar, eu mesmo, na “dança das agulhas e linhas que formam, contornam e comunicam algo mutável”. Ali, os fios estão soltos onde podem e presos

¹⁴⁴ Trechos do diário de Ana Claudia, compartilhados com o pesquisador durante o processo de elaboração da tese (abril de 2020).

onde precisam estar, para garantir a forma e a dinâmica do cabelo, na qual, entre preso/solto, surge o ninho, feito do próprio cabelo. As linhas se misturam como se ela tivesse cortado o cabelo em um penteado diferente, que se organiza em um ninho no alto da cabeça. Essa dinâmica pode trazer uma outra ideia, de que a menina ajudou a construir esse ninho, feito por ela e pelo passarinho, em um ato de cumplicidade, nessa ação de autoformação e processo criador materializada no bordado e, certamente, empreendida pela professora/bordadeira.

Esse peixe mergulhando no coração também traz uma ideia muito forte de alegria, não só porque me dá cócegas, mas porque traz uma fluidez e um tamanho impressionantes para esse órgão, o coração, o qual abriga uma criatura que flui, que nada, que mergulha, uma criatura das águas, como indica sua simbologia. Em contraposição, uma ideia de mergulho, que nos conecta com nossos significados mais profundos, porque ela está falando de um mergulho na subjetividade, na construção de si, na vivência de suas forças identitárias, de seus desejos, de suas memórias, de seus referenciais. Esse lugar da profundidade das subjetividades, que abriga uma criatura das águas, conecta-se com o pássaro, “cria da bomba coração”, expressando a capacidade dessa subjetividade em ser livre. O pássaro mora na cabeça, este lugar da racionalidade, dos processos criativos, das relações, do pensamento, a qual pode se construir para abrigar uma criatura que voa, feita de ar, que tem como destino os céus, a liberdade dos céus, a cabeça é lugar da liberdade do ar, principalmente quando conectada ao coração, como o lugar das paixões, das subjetividades, das emoções, das sensações, mas também dessa história corporal, da vivência do corpo como a própria expressão e símbolo do centro da humanidade. Uma liberdade guiada pelo mergulho nas águas da subjetividade.

Os sentidos da frase e do bordado se referem à professora e à Educação e nos fazem pensar sobre o que pode representar essa professora que possibilita mergulhos e encoraja voos a si própria e ao outro, uma pessoa que flui pelo ar e pela água, trazendo essa fluidez para os processos pedagógicos.

O avesso do bordado traduz toda a sua habilidade com o bordado. Ela não estava preocupada com um avesso perfeito, porém seu avesso é quase perfeito. A uniformidade da dinâmica dos pontos é impressionante, não deixa dúvida sobre sua habilidade com o bordado, trazendo novos elementos para pensarmos na materialização que Ana realiza nesse trabalho, porque a liberdade e a força da fluidez

estão na frente, mas no avesso há uma rigorosidade, uma atenção especial para os processos construtivos, que sustentam, estruturam, possibilitam ação fluida, baseada na liberdade, fruto de uma construção minuciosa, cuidadosa e responsável, tecnicamente competente e habilmente realizada. Pensando no avesso como os bastidores do trabalho, podemos concluir que eles demonstram como o espetáculo de Ana Claudia foi fina e rigorosamente construído, para, de forma fluida, possibilitar e encorajar.

O empenho que se expressa no avesso de seu bordado me faz lembrar do empenho da viúva/bordadeira da história “O bordado encantado”, quando mergulhou intensamente na produção do bordado que era o seu próprio desejo por longos dois anos, para afluir em um voo de realizações, o qual culminou na materialização do bordado e, por consequência, dos seus desejos.

Agradeço à Ana Claudia pelos mergulhos poéticos e significativos que nos possibilitou com seu bordado e pelos voos que encorajou a si própria na paisagem da Roda de bordar e de sua trajetória.

Figura 169 - Décima segunda espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Neucelina Brito.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 170 – Averso da décima segunda espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 171 - Bordado de Neucelina Brito.



Neucelina Brito; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Semear ideias, colorir sonhos e despertar talentos

Figura 172 – Averso do bordado de Neucelina Brito.



Neucelina Brito; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Neucelina tem um cavalo alado no canto superior esquerdo saltando, alçando voo em uma diagonal que o levaria para fora do pano se fosse possível se soltar. Na base de suas patas traseiras, aparece um coração, dando a impressão que o cavalo saltou de dentro dele. São dois corações, na verdade, um dentro do outro, o de fora é feito com uma linha verde e é todo florido, como se tivessem crescido flores ao redor ou dentro dele. Além disso, está em cima de um pequeno arbusto florido, em volta do qual há flores e grama, mato e capim. No canto superior direito, um grande sol brilhando.

Trata-se de um bordado bem colorido e utiliza, além das cores, muitos pontos diferentes. O cavalo é feito com o ponto atrás e a crina com um tipo em que há um nó unindo a linha ao tecido e a parte de cima da linha cortada, deixando-se uma pequena extensão dessa linha, criando, com isso, a textura de pelos, um ponto que foi utilizado também por Maria na construção do olho, indicando um intercâmbio. As asas do cavalo são feitas com o ponto simples; a cauda é feita com a mesma técnica da crina. Os corações têm vários pontos. O interno é feito com o corrente e o externo com o corrente, haste, ponto atrás e ponto espiga. Neste coração externo, aparece uma flor feita com o ponto que foi usado por Joseane no bordado da sala de arte, também indicando que houve troca de informações. O arbusto é feito com o haste; as flores, com o rococó, o nó francês, o ponto margarida, o ponto simples e também com o mesmo ponto usado na crina do cavalo. O mato é feito com três tipos: haste, ponto areia e cheio simples. O sol é feito com o corrente e os raios com ponto haste; no contorno desta figura, ela usou o fio duplo, criando uma dinâmica. Há ainda uma margem no trabalho, feita com o ponto corrente.

Neucelina é professora de Literatura e Língua portuguesa e se interessou pela oficina inicialmente para aprender pontos de bordado livre, porém descobriu logo no início que o objetivo da oficina não era esse, mas sim trabalhar processos de formação docente. Isso não a desanimou, permaneceu participando dos encontros com entusiasmo e boa parte desses pontos aprendeu em tutoriais na internet, tornando-se uma enciclopédia de pontos para as outras participantes, pois aproveitou a oficina para fazer uma pesquisa sobre pontos e compartilhou isso com as colegas de maneira generosa e presente, faltando muito pouco aos encontros e participando ativamente das rodas de conversa, principalmente daquelas em pequenos grupos.

Seu bordado é muito inventivo, principalmente pela presença do cavalo alado, mas também por esse encadeamento de imagens, as flores, o coração, o mato, o sol... uma paisagem onírica que se relaciona diretamente com a frase: “Semear ideias, colorir sonhos e despertar talentos”. Também com a história “O bordado encantado”, em que esses elementos aparecem, particularmente o cavalo e o sol. A conexão com a frase e a história é direta, essa ideia do cavalo saltando do coração que brota de um arbusto florido, tornando-se ele próprio um arbusto, gera uma ligação com o princípio de semear ideias, colorir sonhos e despertar talentos, tanto quanto com os percursos que o filho da viúva/bordadeira vive e empreende.

O dicionário de símbolos, propõe um jogo entre o cavalo e a humanidade, em que dialogam dia e noite, razão e instinto, ordem e caos, pânico e calma, força e delicadeza, expressas na figura do cavalo como símbolo do inconsciente, mas principalmente como montaria, que o vincula estreitamente ao destino da humanidade. De dia, o humano montado no cavalo traz a simbologia da racionalidade, do controle, da direção certa. À noite, o humano perde a visão e então o cavalo assume o comando, tornando-se capaz de transpor “as portas do mistério inacessível à razão”. Um jogo sutil, no qual o conflito pode levar à loucura e à morte e a concordância, ao triunfo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 203). Suas analogias indicam palavras como: carregador, irracionalidade, macho, relincho. Esta oposição entre cavalo e humano, em que o primeiro aparece como um princípio irracional, também está no dicionário tradicional, que traz, entre outros sentidos, o de “pessoa grosseira, sem modos” e “pessoa que revela falta de inteligência”¹⁴⁵.

O coração mais uma vez aparece em nossa Roda de bordar com sua representação como centro das emoções, da inteligência e da intuição (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 280-283), e suas analogias: parte essencial, importante, principal e núcleo, amor, objeto amado, símbolo dos amores e dos cuidados (AZEVEDO, 2016).

A flor simboliza as virtudes da alma, como vimos anteriormente, quando narrei meu “encontro” com as flores no início de minhas experiências com o bordado. Também é símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial

¹⁴⁵ Significados do verbete “cavalo” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/cavalo>, acessado em julho de 2020.

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 437). Como analogias, podemos associar a ideias de criação, presença, vegetal, bondade, perfeição, beleza e nobreza (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional traz definições, dentre outras, de “parte melhor, mais sutil de certas substâncias”, “época mais brilhante”, “adorno, ornato”¹⁴⁶.

O sol possui um simbolismo tão diversificado quanto rico de contradições. Nas tradições ocidentais, de maneira geral, é associado ao princípio masculino, ativo, diurno, racional. Esta simbologia também se expressa no taoísmo, como figura central do princípio *yang*. Aliás, o sentido de centralidade está diretamente associado a ele por ocupar o centro do céu, mantendo todo um sistema a seu redor. Como fonte de luz e calor, representa as influências celestes, sendo visto em muitas tradições como um deus ou uma manifestação dele. Em diversas tradições, inclusive nas Américas, está sempre representado a partir de uma dualidade com a lua, a partir da qual expressa e simboliza outras dualidades, como macho-fêmea, ativo-passivo. Representação que pode variar em outras tradições, como por exemplo, no Japão e no Vietnã, para quem o sol é um princípio feminino considerado ativo devido à sua fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 836-841). Suas analogias também são diversas, formadas por palavras como: esfera, universo, calor, luz, iluminação, erudição, dominador e fama (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional apresenta definições como: “luz intensa”, “gênio, grande talento”, “princípio ou ideia que exerce grande influência na sociedade”¹⁴⁷.

O sonho, expresso na frase, é o próprio veículo e criador de símbolos, manifesta “a natureza complexa, representativa, emotiva e vetorial do símbolo” e impulsiona as diversas leituras simbólicas possíveis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 843).

O bordado de Neucelina, impulsionado por sua frase e a partir da leitura dos símbolos que evoca, busca representar a busca da harmonia primordial, na qual intelecto e intuição podem cavalgar juntos se partirem de um lugar essencial, centro das faculdades cognitivas, emocionais e intuitivas, referenciadas pelo brilho da força

¹⁴⁶ Significados do verbete “flor” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/flor>, acessado em julho de 2020.

¹⁴⁷ Significados do verbete “sol” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/sol>, acessado em julho de 2020.

celeste. Ela busca materializar a capacidade de sonhar, a importância das ideias e a necessidade dos talentos.

A proposta de despertar talentos da professora/bordadeira me parece que vai muito além da noção de dom, de talento nato, muito difundido no senso comum, em que a arte não aparece como uma prerrogativa inerente a todos os sujeitos. No contexto desenhado aqui, me parece que ela não está falando disso, pois, ao propor despertar o talento, parte do pressuposto de que todo indivíduo tem capacidade para produzir ideias e desenvolver sonhos, talento para produzir beleza. Não é uma questão de dom, mas sim da pessoa mergulhar em si, desenvolver processos técnicos, no sentido de saber usar materiais para realizar ideias e relacionar-se com suas próprias imagens. Nesse sentido que surge o “despertar talentos”. Ela propõe semear ideias, ou seja, potencializá-las, pensando na semente como futuro da árvore, pois toda semente possui em si uma floresta em potencial. Uma proposta em que se pode pensar o professor de arte como aquele que possibilita a capacidade de idealizar, de ter ideias.

Colorir sonhos como o alimento dessa possibilidade desenvolvida com a semeadura, como o cuidado que se tem com o broto que está para nascer, como o berço, a maternidade, no sentido de cuidar para que ele cresça. E despertar talentos como sendo a força motriz que vai gerar as ideias, a provocação que vai possibilitar mergulhos e encorajar voos, como proposto por Ana Claudia, no bordado que vimos anteriormente. Trata-se daquele empurrãozinho necessário, depois que as ideias estão plantadas e os sonhos estão coloridos, para que o cavalo alce voo. Significa abrir o coração de onde saltará o cavalo. Significa fazer todas essas plantas brotarem, cada uma dessas flores, cada um desses arbustos, cada um desses ramos, criar a possibilidade para que floresçam, tornando o terreno propício à abertura que capacitará o salto.

Colorir sonhos é cuidar, ponto a ponto, da imagem que se borda. É a própria pesquisa de Neucelina, ao procurar um ponto especial para fazer uma flor, o capim, o coração, o sol, a crina do cavalo, um trabalho de alimentar, regar, fertilizar isso que está crescendo, que foi plantado. Despertar talentos é abrir portas dentro dessa semeadura, fazer com que alce voos, erga-se em saltos.

Esse coração rosa que fica dentro do coração verde maior é como se fosse um portal, a porta do castelo de cristal, onde o filho da viúva/bordadeira chegou depois de uma longa e tenebrosa viagem. Em busca de respostas, o rapaz entra no castelo, um mundo mágico habitado por fadas/bordadeiras que acabam encantando o bordado de sua mãe e, sem perceber, ele carrega esse encantamento para casa. O sonho, colorido no bordado, ganha montaria e retorna à viúva/bordadeira.

Depois de semear e colorir, o grande cavalo desperta e salta, revigorando os propósitos e fundamentando a práxis docente. Esse sentido de despertar aparece nos escritos de Neucelina, quando fala sobre o que o bordado lhe trouxe durante as oficinas: “lembranças da infância, desejo de alçar voos mais altos e persistência para aprender novos pontos mais e mais” (informação verbal¹⁴⁸). A conexão simbólica que o cavalo nos traz, entre razão e instinto, ordem e caos, materializa de forma poética o encantamento que é fruto de semear ideias, colorir sonhos e despertar talentos, pensando este encantamento como a materialização disso tudo e o cavalo como sua força propulsora.

O avesso do bordado revela a trajetória da professora/bordadeira ao traçar os caminhos possíveis dos sonhos, das ideias e dos talentos, revelando a dinâmica da construção dos pontos. Rastros e indícios de uma trajetória onírica, na materialização de um propósito.

Agradeço à Neucelina pelos seus sonhos, pelas ideias que manteve acesas e nas intensas pesquisas que fez sobre o bordado livre e sua generosidade em compartilhá-las conosco em nossos encontros.

¹⁴⁸ Avaliação escrita realizada ao final da oficina, em junho de 2018.

Figura 173 – Décima terceira espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Sílvia Carrano.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 174 – Averso da décima terceira espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

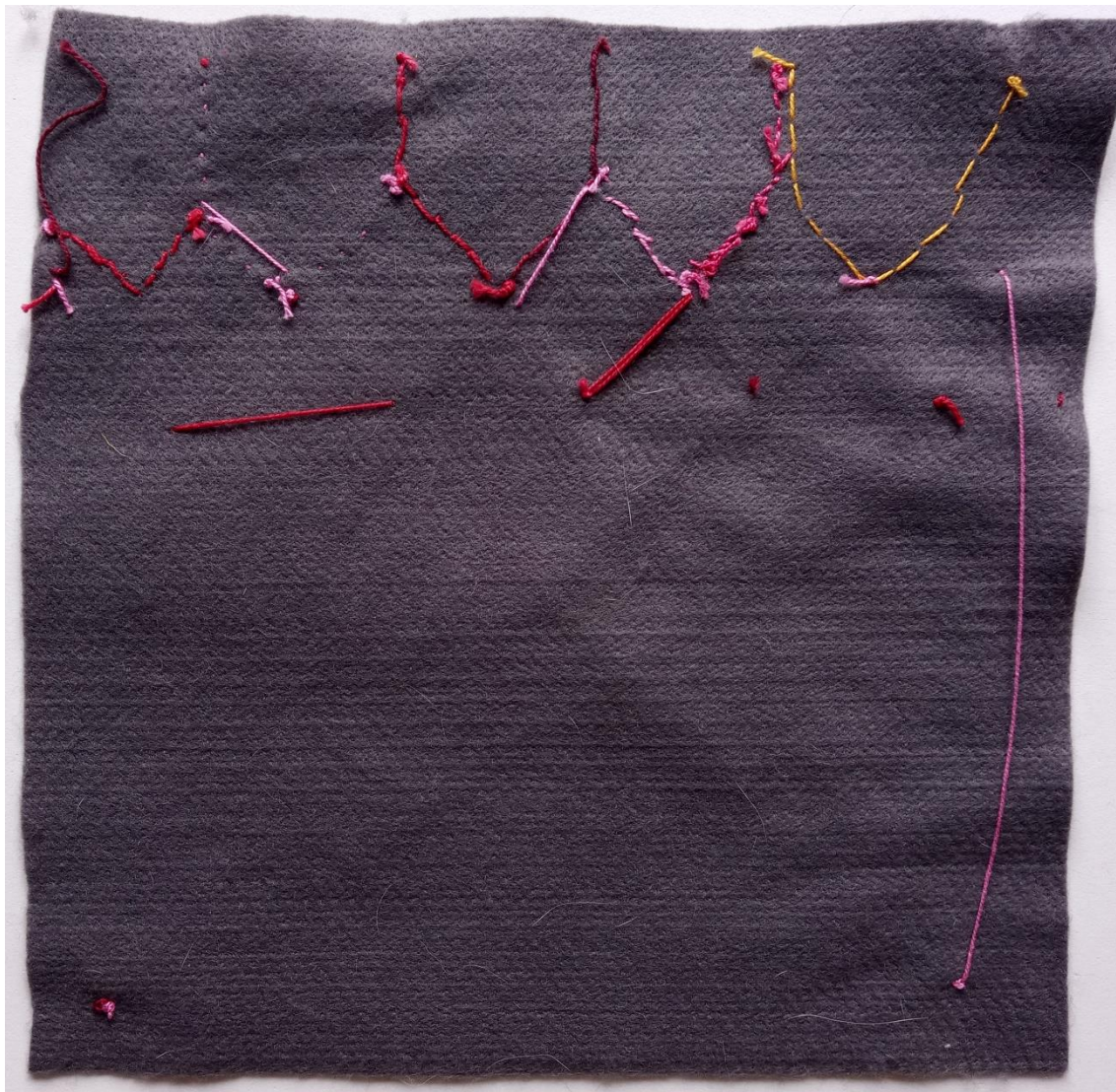
Figura 175 - Bordado de Sílvia Carrano.



Sílvia Carrano; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Sonho de uma vida, para a realidade vivenciada

Figura 176 - Averso do bordado de Sílvia Carrano.



Sílvia Carrano; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal.
Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Sílvia traça linhas retas que saem das duas extremidades dos dois vértices inferiores do quadrado formado pelo tecido que sustenta o bordado, cruzando para cima e para a diagonal oposta, em linhas coloridas. Do lado esquerdo, linhas rosas, e, do direito, matizes de vermelho, incluindo o rosa. A parte de cima do bordado apresenta figuras ogivais, como se fossem casinhas de cabeça para baixo, e da ponta dessas casinhas, saem as linhas, ou melhor, chegam as linhas que saem dos vértices inferiores. Há, assim, uma convergência das linhas que saem da parte inferior, incidindo, cada uma delas, sobre a extremidade dessa figura ogival. Isso gera uma sensação de profundidade, porque o traçado acaba criando um ponto de fuga, gerando, da mesma forma, uma linha do horizonte e uma perspectiva.

As figuras ogivais superiores são trabalhadas em diferentes pontos de bordado. A primeira, da esquerda para a direita, é feita com uma linha amarela com o ponto corrente, a segunda, em dois tons de rosa com o ponto rococó, a terceira é feita com uma linha vermelha matizada, misturando o corrente, o rococó e o haste, a quarta é feita com o ponto corrido apanhado, em que duas linhas, uma vermelha e uma rosa, são trançadas na construção da forma, e a última, que é uma ogiva pela metade, usa o corrente novamente. O trabalho só tem três cores (amarelo, vermelho e rosa), mas os vários tons trabalhados, principalmente do vermelho, trazem um colorido diferente para o bordado, sublinhando a sensação de perspectiva.

Um trabalho geométrico, porém, uma geometria sem instrumentos, vamos dizer assim, mais orgânica, porque, na observação do trabalho, podemos perceber que ela não utilizou nenhum tipo de instrumento para medir e traçar essas linhas, foi bordando e traçando as linhas e as formas geométricas. Pela sobreposição de linhas e a sensação de perspectiva, é um bordado que produz uma sensação tridimensional muito marcada, aumentada pelos espaços vazios e pelas linhas lançadas da extremidade inferior para as formas ogivais, porque gera um espaço também entre as linhas e o tecido, um espaço real, que sai do pano, inclusive, produz sombra.

O avesso do bordado de Sílvia desvela a construção das formas em perspectiva, pois ali aparecem os direcionamentos necessários a essa construção. Ao mesmo tempo, podemos ver o processo de elaboração das figuras ogivais, no qual aparecem os indícios dos pontos utilizados.

Sua frase é “sonho de uma vida, para a realidade vivenciada”. Uma frase que pode trazer dois significados: a primeira leitura que faço é a de que ser professora de arte para Sílvia é realizar um sonho que alimentou a vida inteira, um projeto de vida que se materializa. Uma outra leitura possível, seria pensar que o sonho se manifesta e se relaciona com a realidade vivenciada, de maneira que sua vivência se fundamenta em sonhos de uma vida. A vivência da realidade precisa ou pode ser direcionada pelos sonhos de uma vida, e a vida, nessa perspectiva, torna-se projeto de um sonho. A meu ver, ambas as leituras se complementam.

Relacionando a frase com o bordado, penso que a realidade poderia se expressar por essas ogivas e o sonho poderia ser as linhas que partem dos cantos inferiores, de tal forma que, ao partirem de um ponto, realizam trajetórias e atravessam a realidade, chegando ao outro canto. Trajetórias de idas e vindas que expressam a vivência. Apesar de não ter, efetivamente, uma ida e vinda, a forma como o bordado está construído dá uma sensação de que a linha sai de um lado e parte para outro, sendo rebatida por essas ogivas, então, é como se essas ogivas recebessem as linhas e as lançassem novamente. Esse ponto de vista abre a possibilidade para pensar nessas ogivas como lugares do encontro, sobre os quais Sílvia falou em sua avaliação, quando refletiu sobre o que o bordado lhe trouxe: “No meu cotidiano, me trouxe um prazer que eu não sabia que tinha, conhecer as pessoas da oficina me abriu outro horizonte em relação à arteterapia, que é minha pós-graduação” (informação verbal¹⁴⁹).

Como vimos no bordado anterior, de Neucelina, que também fala de sonho, ele é o próprio veículo e criador de símbolos e manifesta “a natureza complexa, representativa, emotiva e vetorial do símbolo”, impulsionando as diversas leituras possíveis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 843). Ainda é possível pensar em suas analogias, que nos trazem palavras como: imaterialidade, transitoriedade, coisa irrealizável, engano, imaginação, leveza, calma, desejo (AZEVEDO, 2016). O dicionário tradicional traz ainda, além do significado mais óbvio, “conjunto de ideias e imagens que se apresentam ao espírito durante o sono”, um sentido figurado que o

¹⁴⁹ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

define como: “utopia; imaginação sem fundamento; fantasia; devaneio, ilusão; felicidade; que dura pouco; esperanças vãs; ideias quiméricas”¹⁵⁰.

Os significados de sonho nos remetem a ideias ambíguas que falam, ao mesmo tempo, de utopia e de imaginação sem fundamento, de desejo e calma, coisa irrealizável e imaterialidade. O caráter irrealizável da fantasia e do desejo está diretamente ligado a uma tradição que se fundamenta na lógica racional e no método científico como únicas possibilidades de desenvolvimento de saberes e construção do mundo, fundamentos que, como vimos, encontram-se em crise, justamente por operarem uma profunda cisão entre as diversas dimensões da vida e determinarem sempre uma leitura fragmentada do conhecimento (GAVILÁN, 2011; SANTOS, 2002). Neste estudo, a espiral entra como fundamento para propor uma nova perspectiva para a relação com o mundo, a vida e o conhecimento, perspectiva renovada pelo bordado de Sílvia, que propõe em suas linhas, escritas e bordadas, que o sonho seja o projeto da vida.

Porque o sonho aparece aqui como ideia de um projeto de vida, de ação no mundo, como ideação da ação, porque ele se projeta como um sonho em perspectiva, que atravessa a vida em realidades vivenciadas. O projeto como sonho foi defendido por José Antônio Marina como fundamento de uma inteligência criadora (2009), pensando o projeto como jactância, projeção, promovendo foco da atenção, um princípio de investimento para a realização, exatamente como Sílvia propõe ao pensar no sonho de uma vida para a realidade vivenciada. Ser professora de arte, para ela, é projetar a vida, construção que vem do sonho e que, por meio da ação criadora como realização, chega-se a outras construções. É pensar no trabalho do professor de arte como projeto, em constante criação do vir a ser do sonho (de uma vida), indicando um outro caminho para a produção de conhecimento e a vivência da realidade, que supera a lógica racional e propõe a fantasia como fundamento, revitalizando também a utopia como propulsão desse caminhar.

Assim como naquele momento em que a viúva/bordadeira, na história “O bordado encantado”, encontra-se com o bordado na feira e lembra-se de todos os

¹⁵⁰ Significados do verbete “sonho” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/sonho>, acessado em julho de 2020.

bordados que sempre quis fazer e nunca tivera tempo, momento em que decide que precisa dedicar tempo a seus sonhos também.

Agradeço à Sílvia pelos seus sonhos, traçando novas e coloridas perspectivas para o ensino da arte e alimentando o projeto de todos nós, participantes da Roda de bordar.

Figura 177 – Décima quarta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Nataly Conforte.



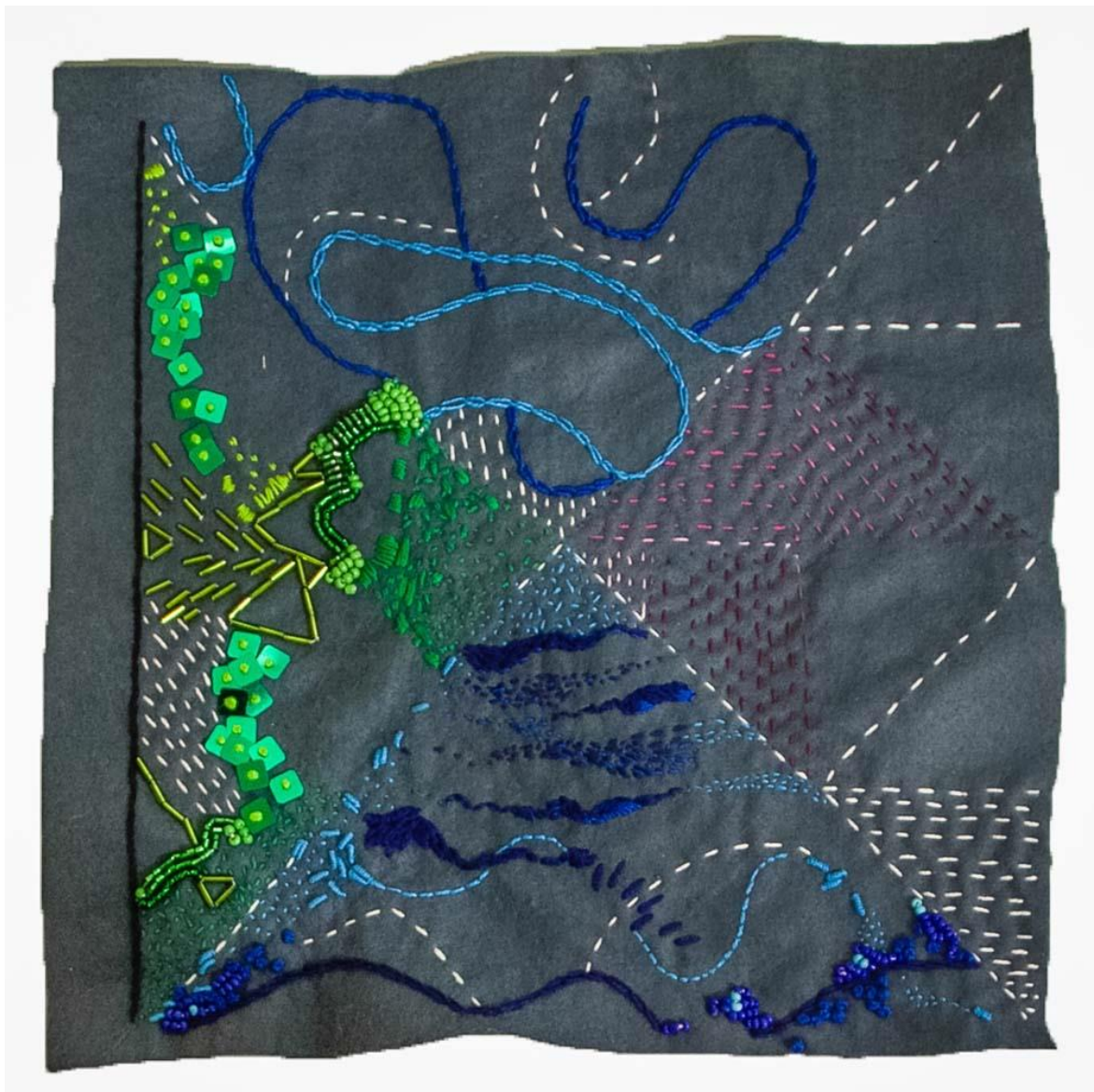
Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 178 – Averso da décima quarta espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

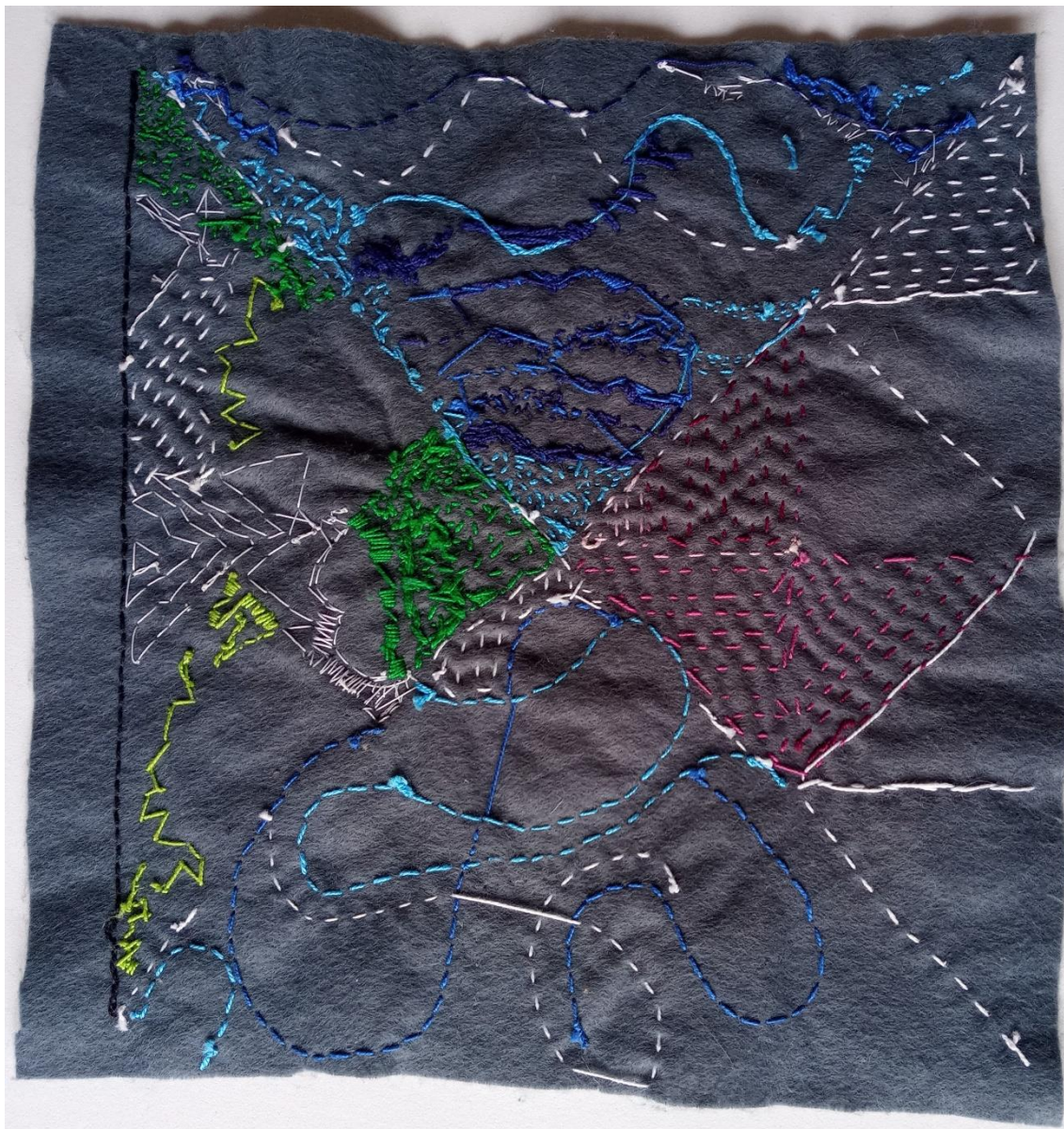
Figura 179 - Bordado de Nataly Conforte.



Nataly Conforte; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

**Persistência, para defender a importância da arte na sociedade
diante das adversidades**

Figura 180 - Averso do bordado de Nataly Conforte.



Nataly Conforte; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado da Nataly é uma expressão autônoma de um pensamento plástico, uma experimentação visual muito produtiva, extensa, no sentido de ter sido um grande mergulho no processo de bordar. Trata-se de um trabalho abstrato em que ela foi produzindo espaços, formas e texturas. O quadrado, que é o espaço geral do bordado, foi dividido em duas grandes diagonais e dessas diagonais foram traçados outros espaços, com maior ou menor regularidade. As duas diagonais dividem o bordado em quatro triângulos, e o triângulo da direita se divide em um quadrado e mais quatro triângulos.

Ela utiliza várias técnicas e materiais: prende as lantejoulas com nó francês, misturando as técnicas do bordado com lantejola e o bordado livre, aliás, ela vivencia e atualiza o significado da expressão “bordado livre”, porque seu bordado é de grande liberdade.

Em relação ao bordado livre em si, ela usa diversos pontos: corrente, rococó, nó francês, ponto atrás, ponto de alinhavo, ponto areia, ponto cheio simples, além de lidar livremente com eles, sem se preocupar com técnicas, quando faz, por exemplo, o início de um matizado com o ponto cheio simples. Ela usa, basicamente, as cores verde, azul e branco, variando os tons e os materiais, incluindo linhas, lantejoulas, canutilhos e miçangas. Ela também usa uma linha matizada do vermelho ao branco.

A partir das divisões do espaço do bordado e da experimentação de técnicas e materiais, a professora/bordadeira cria, desenvolve, projeta trajetórias bordadas: curvas, tracejados, formas geométricas isoladas ou juntas, preenchimentos, linhas que se interpenetram, se acompanham, se divergem, canutilhos que se acompanham e se divergem, miçangas que formam grupamentos, linhas, junto com pontos de bordado livre, e assim por diante.

Em seus escritos, Nataly comenta sobre sua opção pelo trabalho abstrato, como uma possibilidade de experimentação, pois

[...] já praticava o bordado (em tecido e papel), mas durante a Roda optei por fazer um trabalho ‘abstrato’, sem fazer um traço inicial, algo mais intuitivo, trabalhando com cores, texturas, pontos. Realizando experimentações”. (informação verbal¹⁵¹).

Ela também comenta sobre os encontros realizados nesse mergulho ao qual se disponibilizou, proporcionados pelo próprio bordado como atividade socializadora

¹⁵¹ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, junho de 2018.

por natureza: “O bordado possibilita encontros, e na ‘Roda de bordar’ foi possível tecer esses encontros com professores de arte. Aprender novos pontos, ensinar outros, conversar sobre o ensino...” (informação verbal¹⁵²).

O avesso de seu trabalho desvela o processo de produção, sendo possível ver de que maneira ela foi construindo as texturas e trajetórias. Ele tem uma dinâmica muito interessante, tanto quanto a frente, com a diferença de que no avesso não aparecem as miçangas, vemos apenas as linhas que as prendem. Importante olhar para este avesso para pensar essas dinâmicas, as relações entre as cores, que ficam bem marcadas no avesso, onde é possível perceber outras relações cromáticas.

Apesar de não haver nenhum símbolo explícito em seu bordado, por se tratar de uma imagem abstrata, o triângulo aparece de forma contundente, sendo uma forma de organização do espaço e das trajetórias bordadas. No dicionário de símbolos, o triângulo possui uma grande diversidade de significados, mas para este estudo, é adequada a relação de reversibilidade que se expressa a partir da direção que aponta: com a ponta para cima, simboliza o fogo e o sexo masculino, com a ponta para baixo, a água e o sexo feminino. Há ainda o simbolismo da fecundidade, a partir da tradição maia, em que é associado aos raios do sol e ao broto que forma o germe do milho, quando rompe a superfície do solo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 904). Pode ser produtivo pensar as conexões entre ambos os símbolos, a fecundidade e a reversibilidade entre masculino e feminino e a forma como o bordado está construído, já que os triângulos se rebatem ao longo de toda a composição.

Sua frase é: “persistência, para defender a importância da arte na sociedade diante das adversidades”. Ela materializa sua frase de uma maneira muito encaixada, adequada, de um jeito muito criativo. Fala da arte fazendo-a. A persistência que propõe aparece no bordado como processo criador, persistência é o impulso que a leva a produzir essas trajetórias e essas texturas. A arte é esse lugar, esse caminho, isso que vai além, que não se explica, que não é possível se dar de nenhuma outra forma. Porque eu não consigo explicar em palavras o bordado de Nataly, sem o auxílio da imagem. O que ela fez com o bordado só é possível assim. Ela ressignifica o que é bordado e também o que é arte a partir de sua ação criadora, materializando uma expressão atualizada para a pergunta “o que é arte?”. Ao nos depararmos com seu

¹⁵² *Ibidem.*

bordado, é possível vivenciar esta pergunta, tanto quanto “o que é bordado?”, e experimentar, ao mesmo tempo, uma possibilidade de resposta, ou melhor, a vivência da possibilidade da resposta sugere a pergunta. E é aí que está a defesa de sua importância, um caminho de busca de perguntas que levem, através da persistência, à busca de respostas pessoais. A importância da arte na sociedade está no caminho que ela abre para o sujeito pensar a si próprio, nos outros e no mundo, através de perguntas cruciais e de respostas criadas para essas perguntas. É isso que Nataly faz com o bordado, explicitando os fundamentos do campo desse conhecimento, ao trabalhar com o pensamento divergente e visual e com o conhecimento presentacional (BARBOSA, 2009), ao mesmo tempo em que parece atualizar a definição de Jorge Albuquerque Vieira: a criação de outros mundos possíveis (VIEIRA, 2006).

A adversidade que aparece em sua frase se configura de duas formas: por um lado, a afirmação de que isso tudo pode ser muito prazeroso, mas dá muito trabalho também, não cai do céu como, muitas vezes, o senso comum parece enxergar a produção da arte. É necessário trabalho, muito trabalho. Ao mesmo tempo, a adversidade vem da necessidade de realizar a defesa da arte diante de contextos que não entendem, não vivenciam, e principalmente, não desejam essas experiências, porque defender a importância desse ato criador de outros mundos possíveis é subversivo, emancipador e pode ser revolucionário. Para o sistema instituído e para determinadas autoridades, isso tudo pode ser muito perigoso.

Ao pensar em trajetórias adversas, lembro-me da viagem empreendida pelo filho da viúva/bordadeira, sobre o grande cavalo, por entre vulcões, geleiras e grandes mares. Aquele emaranhado construído por Nataly poderia muito bem ser a própria materialização dessa trajetória feita pelo rapaz, fruto de sua decisão de ir atrás do bordado de sua mãe, ainda que não soubesse ao certo onde se meteria quando tomou a decisão, o que não o impediu de concretizá-la.

No bordado de Nataly, a partir da ideia da persistência para defender a importância da arte diante das adversidades, é possível pensar em uma ideia bastante clara, límpida e fresca de educação emancipadora se pensarmos no mergulho que ela própria realizou neste trabalho, como artista, como professora/bordadeira. Ela mergulhou nesse processo, fazendo perguntas a cada ponto. A cada ponto/pergunta, um ponto/resposta, numa dialética que vai produzindo o bordado e produzindo, nesse movimento pergunta/resposta, todo um novo mundo, e também uma relação do

espectador com o espaço, porque somos convidados a realizar uma trajetória. É uma viagem o bordado de Nataly! Uma viagem porque vamos passeando por esses campos bordados e vamos experimentando esse percurso importante e adverso.

Lembrando a proposta inicial feita às participantes da oficina: “o que na sua frase precisa se tornar realidade?”, uma possível resposta que podemos enxergar neste bordado é o caminhar, a persistência no caminhar, presente no desenrolar das trajetórias. Persistência, para defender a importância da arte na sociedade, mesmo diante das adversidades. É a experiência das trajetórias artísticas que vai alimentar essa persistência, essa capacidade de defendê-la, mesmo nas adversidades. A professora/bordadeira realiza uma trajetória e a vê como o alimento para a sua persistência, ao mesmo tempo, nos convida a um caminho também, porque essa trajetória é um bordado e ela convida a nos alimentarmos e construirmos as nossas próprias trajetórias para desenvolvermos a nossa persistência.

Agradeço à Nataly por sua persistência, plasmada de forma tão bela em trajetórias muito bem construídas de criação, bordando a importância da arte no cotidiano da Roda de bordar.

Figura 181 – Décima quinta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Marli Mendes dos Campos.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 182 – Averso da décima quinta espiral.



Vinicius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinicius de Azevedo.

Figura 183 – Bordado de Marli Mendes dos Campos.



Marli Mendes dos Campos; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

É uma chama constante, é um se descobrir, se conhecer, se renovar, um turbilhão de emoções, uma aventura constante, um espalhar-se...

Figura 184 – Averso do bordado de Marli dos Campos Mendes.



Marli Mendes dos Campos; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Marli é muito colorido e abstrato, o que pode trazer muitas memórias, lembrar figuras. Basicamente, o bordado tem um centro de onde brotam formas espiraladas. Este centro é feito de nós franceses de diversas cores, mas com predominância do amarelo, e dali saem formas serpenteantes em cores diferentes feitas com o ponto corrente, mas antes de começar este ponto, ela faz o nó francês com a mesma linha e traça uma linha arredondada que termina em uma espiral. Cada espiral se encerra com um ponto atrás, criando uma dinâmica com a própria diversidade de pontos. Além disso, desse mesmo centro, saem linhas nas quais ela usa o ponto corrido apanhado, que é feito com duas linhas, uma faz o ponto corrido e depois outra linha passa pelo mesmo ponto, atravessando cada um, o que traz uma grande profusão de cores. Essa figura, formada pelas espirais com um centro, lembra uma explosão, um festival de fogos de artifício o qual se encontra no centro da composição. Na margem do trabalho, ela utilizou o canutilho, fazendo um ziguezague de diversas cores, todos com brilho, criando uma moldura para o bordado. Ainda, na margem superior e inferior direita, ela fez um ponto de tela tecida, aumentando a profusão de formas e cores de toda a composição.

Um trabalho que traduz a alegria da professora/bordadeira em participar da oficina. Já haviam acontecido alguns encontros quando Marli começou a participar da Roda de bordar e ela não escondeu sua alegria com isso, que aparece no bordado e também na frase: “É uma chama constante, é um se descobrir, se conhecer, se renovar, um turbilhão de emoções, uma aventura constante, um espalhar-se...”. Seu bordado traz as ideias de chama, turbilhão, aventura, espalhar-se, traduzindo todo seu entusiasmo com a oficina, tanto quanto com o lugar de professora de arte.

Ela tinha um desejo de aprender pontos, o que fica também muito bem expresso em seu bordado, porque traz seis tipos de pontos diferentes, incluindo a técnica do canutilho, uma outra técnica específica, que ela já conhecia, pois havia participado de uma oficina com Itaercio, meu primeiro professor de bordado.

O avesso do bordado é outra profusão. O núcleo do turbilhão feito de nó francês também encerra com espirais serpenteantes e isso aparece muito bem no avesso, onde é possível acompanhar as linhas que fazem os nós franceses, o ponto das espirais e as linhas que fazem o ponto corrido apanhado. O avesso também tem um

sentido muito grande de espalhar-se, de chama constante, e parece mais ainda com fogos de artifício, porque se torna mais abstrato, na medida em que é apenas a profusão de linhas e cores que aparece na frente.

Como vimos no início desta tese, a espiral possui uma enorme gama de significados, aparecendo em todas as tradições culturais ao longo do mundo e nos diversos tempos. Sua formação natural é frequente, tanto no reino vegetal quanto no animal e ainda no fluxo dos elementos, nos ciclones, nos redemoinhos, evocando de forma contundente a ideia de “evolução de uma força, de um estado”, por isso mesmo ela representa, de maneira geral, “os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 397-400). Suas analogias trazem ideias de sinuosidade e ascensão, ainda que a espiral possa evoluir tanto em sentido ascendente quanto descendente (AZEVEDO, 2016).

Marli lança mão desse complexo símbolo, que está ligado à própria construção desta tese, para falar da chama constante do espalhar-se e da aventura. A meu ver, a espiral e a expansão que ela simboliza não aparecem apenas no bordado e na frase que o substantiva, mas também na postura que propõe, de pesquisa, esse lugar de estar sempre procurando, de se renovar, se conhecer, se descobrir. Seu bordado traz isso de forma intrínseca, desde o movimento de buscar os pontos utilizados em sua confecção, até a forma como entrou na oficina, insistindo para participar mesmo com os encontros já em desenvolvimento. A chama constante está viva na expressão bordada por Marli, nesse trabalho de explodir e espalhar.

De certa forma, seu trabalho lembra bastante o meu bordado inicial, aquele apresentado nas primeiras páginas da tese, onde aparece uma roda de corações de onde sai uma espiral dourada que ocupa todo o espaço. É como se esses corações que formam a roda explodissem, cada um em várias espirais. Mesmo as linhas entrelaçadas no bordado de Marli são espiraladas, porque o entrelaçamento realizado em volta da linha bordada forma uma espiral, como se a linha se espiralasse sobre si própria.

A imagem provocada pelo ponto corrido apanhado, de enroscamento, concretiza muito bem uma ideia de reflexão, de algo que se projeta sobre si mesmo e também está expressa na frase, pois a professora/bordadeira usa muito a partícula

reflexiva “se”: um se descobrir, se conhecer, se renovar, se espalhar. De tal maneira que esse princípio pode ser a materialização da ideia de um processo autorreflexivo e, por isso, *autopoiético* (MATURANA; VARELA, 2001; MORIN, 1977).

Podemos inferir, então, que Marli propõe com seu bordado e sua frase que a experiência de ser professora de arte é como um autoformar-se em trajetórias espiraladas que geram novas espirais, de conhecimento, de autoconhecimento e de projeto. E essas espirais que se lançam no espaço, essas linhas que se espiralam sobre si próprias, estão se espalhando em aventuras constantes, saindo do centro seguro, bem definido, bem formatado, para se jogarem no espaço. A espiral, que está tanto na figura em si quanto no espiralamento das linhas, é modo de deslocamento. De que forma acontece esse se descobrir, se conhecer, se renovar? Através da espiral, espiralando-se... É uma perspectiva trazida com o bordado e com a frase, a de trabalhar a autoformação, a integração, para daí lançar-se, para que o deslocamento seja integrador, a aventura constante seja integradora.

A professora/bordadeira coloca também o turbilhão de emoções, porque não é algo pelo qual se passa ileso. As emoções estão ali presentes, na aventura e na chama constantes. E a palavra “constante” traz um sentido de continuação, de permanência muito importante para a ação dessa professora de arte, pois não se trata, simplesmente, de um lançar-se e findar-se. É uma aventura constante, uma chama que não apaga, que se conhece, se descobre, se renova, em um turbilhão de emoções, para lançar-se a uma aventura que não cessa e assim se espalhar, em deslocamentos espiralados de si própria. Que bela imagem Marli nos traz para pensarmos a força dessa presença no mundo e seu potencial que primeiro se enxerga, se experimenta e, depois, como professora, propõe, promove, propaga essa experiência adiante.

Seu bordado poderia muito bem servir de ilustração para o momento em que, na história “O bordado encantado”, o bordado da viúva se torna realidade e todos na aldeia comemoram efusivamente a transformação. Um momento carregado de emoções, mas também recheado de memórias, de descobertas, de renovação. A própria chama que alimenta constantemente novas aventuras.

Os princípios de auto formação para a promoção da experiência da arte aparecem de forma direta e objetiva em sua avaliação, quando responde às perguntas

sobre o que o bordado trouxe e de que forma a oficina contribuiu para a prática docente: “uma descoberta de nova habilidade. Na sala, vou fazer uma atividade bordada na tela de plástico. No cotidiano, estou experimentando pontos e vou aplicar em diferentes suportes”. A professora/bordadeira vincula suas experimentações com a sala de aula e vice-versa, não estabelecendo limites entre vida e aula, revigorando o sentido da janela aberta e da arte por toda parte, já manifestados nesta espiral que forma a nossa Roda de bordar. Para além do sentido prático que Marli direciona para o bordado como técnica, sua experiência em nossos encontros a meu ver, lhe trouxe a própria vivência dessa aventura constante a que se refere na frase, pois suas ideias sobre arte e seu ensino, sem dúvida alguma, passaram por este turbilhão que desenvolvemos, todos nós, na construção da proposição.

Agradeço à Marli pela chama constante, que manteve acesa em nossa Roda de bordar, alimentando nossas aventuras cotidianas e ajudando a espalhar emoções em nossos encontros e em nossas reflexões.

Figura 185 – Décima sexta espiral da Roda de bordar, representada pelo trabalho de Zuleika Marge.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Figura 186 – Averso da décima sexta espiral.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

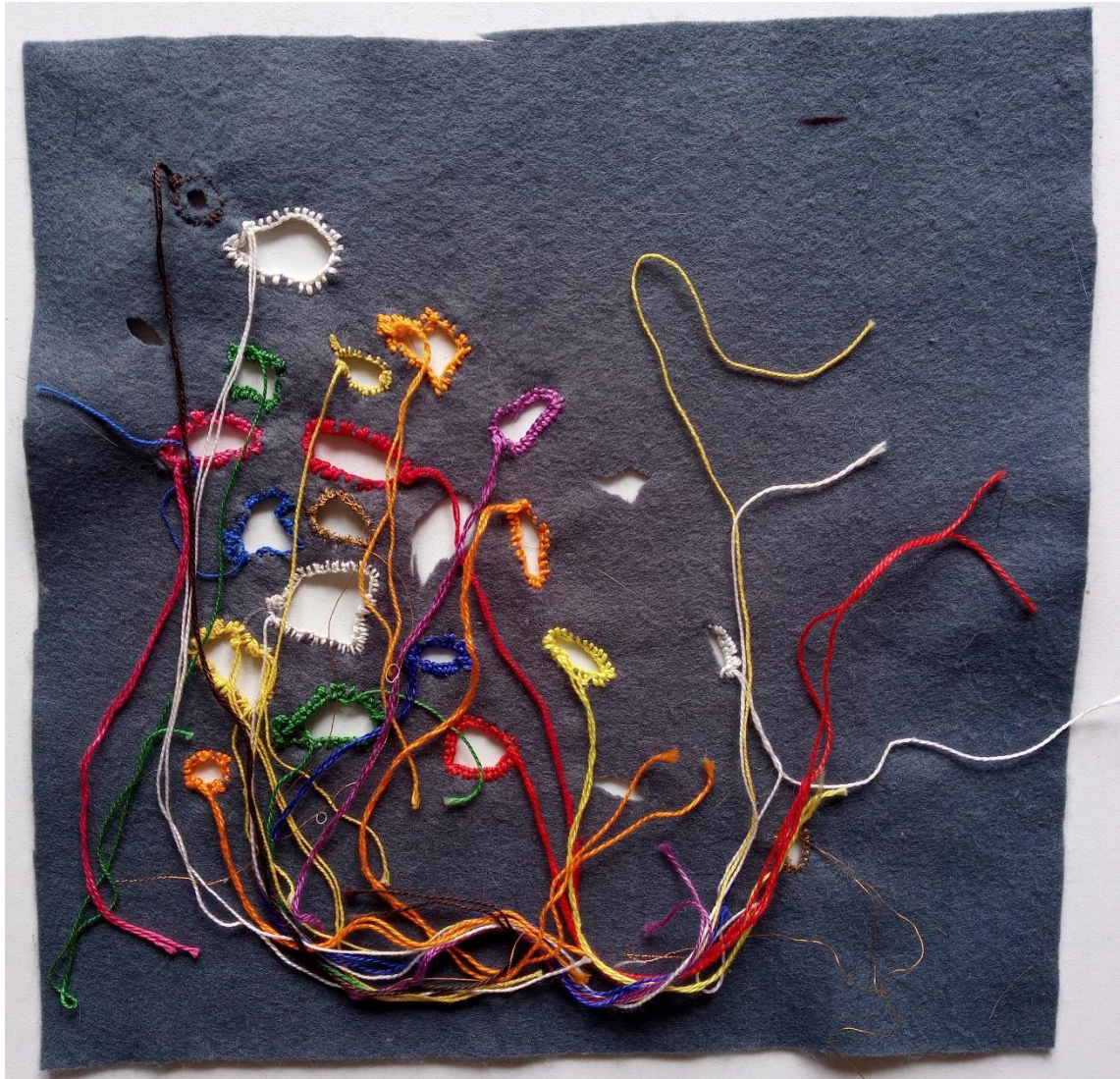
Figura 187 - Bordado de Zuleika Marge.



Zuleika Marge; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m. Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

Trans bordar

Figura 188 - Averso do bordado de Zuleika Marge.



Zuleika Marge; sem título; 2018; bordado livre sobre feltro; 0,26x0,26m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Dayana Luiza.

O bordado de Zuleika talvez seja o mais simples e o mais complexo de todos. São cortes feitos no feltro, nos quais são realizados acabamentos com ponto *richelieu*. Este ponto se configura por laçadas desenhando uma forma e, ao mesmo tempo, criando uma bainha que resguarda e dá um acabamento no tecido, para depois realizar um corte. Trata-se de um ponto normalmente usado em tecidos com trama, pois as laçadas servem para proteger a trama de maneira que ela não se desfaça com o corte (figura 189). Porém, na oficina, utilizamos o feltro, que é um tecido sem trama, inclusive, um material que fica no limiar da definição de “tecido”, visto que seu processo de produção não parte do tear, nem do tecer¹⁵³.

Figura 189 – Bordado em Richelieu.



Fonte: Use fashion¹⁵⁴

¹⁵³ O feltro é produzido através de um processo de calandragem (uma espécie de prensa) de lãs e outras fibras que podem ser animais ou vegetais. Disponível em <https://artesanato.culturamix.com/tecido/feltro/o-que-e-feltro>, acessado em julho de 2020.

¹⁵⁴ Imagem do bordado *richelieu* Disponível em <https://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IDVerbetes=952>, acessado em julho de 2020.

Zuleika, porém, não estava interessada em nada disso. Seu projeto inicial para o trabalho era que as traças devorassem o tecido, pois ela queria trabalhar com esse carcomer, esse processo espontâneo e sem controle do pano sendo comido pelo tempo, indicado aí pela ação das traças. Só que as traças não comeram... Não sei se o feltro não é um tipo de pano apreciado por elas ou se apenas não houve tempo suficiente para que elas o encontrassem na gaveta de Zuleika, mas de fato o pano manteve-se intacto durante todo o tempo. Apresentei, então, o ponto *richelieu*, usado para fazer aberturas no tecido. Ela fez os cortes e trabalhou com o ponto, deixando uma sobra grande de linha, de maneira que seu trabalho precisa ser visto tanto do avesso quanto da frente, porque cada um dos pontos feitos na frente gera um emaranhado de linhas que se misturam, se entrecruzam e se embolam no avesso. As pontas soltas aparecem mais uma vez em nossa Roda de forma muito significativa, desta vez, trazendo significações especiais para a relação avesso/frente.

Seu bordado expressa muito bem sua frase, que na verdade é uma palavra: “Trans bordar”. Para Zuleika, ser professora de arte é transbordar. Com esta frase/palavra e este bordado, a professora/bordadeira transbordou minha pesquisa, atravessou, espalhou-se, tanto quanto Marli, a ideia de pensar o bordado como processo de formação docente e de um jeito muito sutil, ao mesmo tempo contundente, porque esse espaço, esse buraco no tecido, é feito com delicadeza, no sentido mesmo do movimento realizado pelas mãos, mas esse movimento delicado atravessa, fura, fende, escava o tecido e, por sua vez o espaço, transbordando para o outro lado. Se pensarmos neste tecido como o espaço da própria Roda de bordar, é como se ele tivesse sido esburacado, esgarçado, consumindo-se no tempo, mas não no sentido de deterioração. A oficina consome-se na experiência das professoras/bordadeiras, que sublinham e transbordam essa experiência em emaranhados de linhas, pontas soltas e novas experiências. Se Marli propõe que o turbilhão se lance em linhas serpenteantes espiraladas, Zuleika propõe apenas a linha, solta e emaranhada: seja o que você quiser, faça o que você quiser, aproveite seu tempo e seu espaço. Transborde-se!

Não há um símbolo determinado para transbordar, mas no dicionário analógico, é possível associar às ideias de florescer, encher, emergir, ultrapassar, escorrer, satisfazer, extrapolar e delirar (AZEVEDO, 2016). Sentidos que aparecem também no dicionário tradicional, que se refere a “sair fora das bordas”, “derramar-se, espalhar-

se” e “não caber em si, não se poder conter”¹⁵⁵. Um bordado e uma frase que propõem ir para fora.

Ser professora de arte para Zuleika é transbordar, escorrer, extrapolar, não se conter, tanto quanto provocar transbordamentos. Significa fazer com que essa linha que sobra escorra bordado abaixo. De tal maneira que nem é mais possível pensar em avesso e frente, processo e produto, meio e fim, percurso e meta, uma coisa é a outra, uma não existe sem a outra, só haverá sentido em ambos os elementos pareados, tanto o processo quanto o produto só terão sentido se ambos fizerem sentido. O avesso significa a frente e a frente significa o avesso. O princípio da paridade substanciado como fundamento do pensamento em espiral dos povos originários (GAVILÁN, 2011), revigorado de forma complexa, sutil e contundente, pelo transbordamento de Zuleika.

Ela é uma professora de arte que já se aposentou, tendo cumprido toda uma trajetória na construção de sua própria história de amor ao ensino de arte e que, na época da oficina, estava retomando suas atividades docentes, por meio da participação em oficinas realizadas em projetos culturais na cidade de Curitiba. Comentou significativamente sobre a noção de utopia presente na história “O bordado encantado”: Na história, o bordado é a materialização da utopia e, de acordo com as tramas do conto, quem foi buscar o bordado perdido foi o filho mais novo da bordadeira, a nova geração. A leitura que ela fez, então, é que os professores, particularmente os de arte, têm nas novas gerações a ponte para a utopia, vendo os alunos como essas novas gerações, esse “filho mais novo”. Por isso é necessário transbordar, um transbordamento que possibilitará os fluxos, as conexões, tanto quanto as rupturas necessárias à construção de novos mundos possíveis, porque é impossível falar de utopia sem falar de novos mundos possíveis. Utopia que se constrói nos transbordamentos.

Ela comenta sobre isso na avaliação, ao falar sobre o que o bordado trouxe: “Um reencontro com o passado (escolar, familiar e cotidiano) que transbordou em muitas memórias ressignificadas no presente; a reflexão sobre Arte e Utopia (ponto forte); o encantamento do bordado” (informação verbal¹⁵⁶). A oportunidade de se fazer

¹⁵⁵ Significados do verbete “transbordar” consultados em PRIBERAM. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/transbordar>, acessado em julho de 2020.

¹⁵⁶ Avaliação escrita realizada ao final da oficina Roda de bordar, em junho de 2018.

aluna também foi significativa para a professora/bordadeira, pois oportunizou momentos que “ajudaram através da troca de experiências, onde foram verbalizadas as ansiedades dos acertos e erros”.

Seu bordado me traz à lembrança o momento da história em que o rapaz encontra com a fada à beira do lago. Um momento de intenso transbordamento, de emoções, de sonhos, da própria utopia, ao ver o bordado materializando as imagens da viúva/bordadeira, tanto quanto o amor irrealizado, agora possível.

O transbordamento de Zuleika traz a proposta do transbordamento dos alunos. Propõe que as novas gerações transbordem, ocupem o espaço, sublinhem esse espaço e transbordem. Uma noção de Educação também emancipadora, subversiva e humana, assim como o bordado de Nataly. Emancipadora porque acredita profundamente na potencialidade do indivíduo; subversiva, porque ao acreditar na potencialidade do indivíduo, acredita também que nada, nenhuma estrutura é fixa, que tudo pode mudar, o esburacamento do espaço é a própria ideia de que esse espaço está em mutação constante; e humana porque enxerga a força e a fraqueza disso tudo, a fraqueza que aparece no cotidiano massificado de nossas funções e que muitas vezes solapa os sonhos e a força que vem, exatamente, do transbordamento desse cotidiano, em que se revigoram sentidos, se realimentam sonhos. Tudo é muito frágil, ao mesmo tempo que é forte, isso é ser humano. Zuleika revigora um profundo sentido de humano na prática de bordar e em sua ideia do que é ser professora de arte. Trans bordar...

Agradeço à Zuleika por materializar de forma tão poética e artística a utopia da própria Roda de bordar, transbordando ponto a ponto o espaço de fazer-se e pensar-se na rica e complexa trajetória da arte e seu ensino.

Na trajetória de nossa espiral, partimos do coração atravessado de encontros de formação e transformação, encontros que reavivam o brilho do olhar que aprende e o desejo de tocar-se, despertando a apreensão do sensível e instaurando processos dialéticos de valorização de ensinar e aprender, que se expressa em ondas de conhecimento, que vão e veem e nós de uma enorme rede, que desenha outro coração, feito de rosas, núcleo da história de amor ao ensino da arte. Essa história nos leva à sala de arte, que se quer por toda parte, onde se possa abrir a janela e deixar o ar entrar e instaurar mãos que bordam o bordar, encaixando-se em fluxos de experiências que possibilitem mergulhos e encorajem voos. Criação de um campo propício para semear, colorir e despertar, conectando-se à realidade vivenciada e alimentando projetos, os quais podem trazer foco para a manutenção da persistência diante das adversidades. Uma aventura constante que se projeta em espirais de onde se transborda para novas possibilidades.

Conexões feitas após a realização da proposição da Roda de bordar, como uma forma de arrumar os bordados produzidos, na busca de uma organicidade e uma integração, inerentes à estrutura da espiral que sustenta a tese. A sequência construída propôs uma narrativa autônoma, no sentido de não estar necessariamente vinculada às motivações de criação de cada bordado, mas que guarda aproximações, analogias, significações com essas motivações. Nesta narrativa, fui bordando, alinhavando, tecendo pontos de ligação entre cada um dos trabalhos, tanto quanto, com as percepções e reflexões traçadas na primeira parte da tese, em que narrei minha história com o bordado e olhei posteriormente para essas experiências. A imagem que se formou, a meu ver, apresenta um lindo “quadro de pano”¹⁵⁷ que conta sobre as trajetórias de um grupo de professoras/bordadeiras em sua aventura de se lançar em processos criadores a partir do revigoramento de seus propósitos como artistas/professoras.

¹⁵⁷ “O quadro de pano” é um outro título atribuído à história tradicional “O bordado encantado”, por ser um conto tradicional, recebe várias designações, como por exemplo em BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?*. São Paulo: Paulus, 1992, p. 26-37.

Figura 190 - Espiral dos bordados



Fotomontagem realizada em computação gráfica com os bordados realizados pelas participantes da Roda de bordar. Vinícius de Azevedo; "Espiral de bordados"; ano 2020; fotomontagem a partir de bordados; 0,26x0,26 cm. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Dayana Luiza e Vinícius de Azevedo.

Considerações finais – Novas espirais

De ponto em ponto, bordando uma trajetória em espirais substanciada na atenção distendida, transbordamos em novas espirais. Iniciamos este bordado/tese com um trabalho de minha autoria, realizado no âmbito do mestrado, concluído em 2011, o qual materializa e reflete os meus propósitos como educador, artista e pesquisador: Encontro com o outro / Ensinar e aprender com o outro / Crescer / Pertencimento / Satisfação é a frase que impulsionou meu bordado, uma espiral dourada produzida por uma roda de corações (figura 191).

Figura 191 - Imagem em aproximação do bordado de autoria do pesquisador.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2009; bordado em miçanga e canutilho sobre cetim; 0,38x0,38m (detalhe). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Desta espiral, transbordamos em uma confluência de outras espirais que podem ser vistas como a continuidade dessa primeira e que traçam trajetórias a partir dela. A primeira, plasma minha história com o bordado, a qual olhamos pelo avesso, refletindo sobre a arte de bordar, a arte popular e a formação docente. Essas reflexões produziram novos pontos de bordado no avesso e as linhas que compõem esse novo bordado confluíram de volta para a frente, em um turbilhão constituído dessas

linhas/experiências construídas ao longo de minha história. Esse turbilhão forma uma nova espiral bordada, representando a Roda de bordar, uma experiência empreendida com professoras de arte em Curitiba/PR, com o objetivo de desenvolver formação docente por meio do bordar. A vivência da proposição resultou em uma série de bordados realizados pelas docentes, que plasmam seus propósitos como professoras de arte. Do turbilhão/espiral da Roda de bordar, então, fluem pequenas espirais que representam a trajetória de cada uma das professoras na elaboração de suas reflexões e experiências com o bordar e com a própria formação. No bordado dessas pequenas espirais, as pontas ficaram soltas, indicando o potencial das trajetórias, encontros e experiências que cada uma das professoras/bordadeiras pode vir a desenvolver (figura 192).

Figura 192 – Averso do bordado sumário.



Vinícius de Azevedo; sem título; ano 2020; bordado livre sobre linho; 0,25x0,25m (avesso). Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius de Azevedo.

Pontas soltas de linhas muito coloridas, pensadas a partir dos bordados criados pelas professoras e que remetem à variação cromática que também aparece naquela primeira roda bordada de corações, na qual os fios de contas de cada coração também são feitos com grande profusão de cores.

As espirais desta pesquisa me levaram a novos encontros, tanto quanto a novas experiências com os encontros que já havia realizado, abrindo novas espirais. Algumas professoras/bordadeiras, por exemplo, relataram sobre como a experiência com a oficina Roda de bordar trouxe novas perspectivas, novos bordados, novas espirais. O relato a partir do bordado de Maria Carolina Ravazzani foi um bom exemplo de como nosso trabalho possibilitou não apenas novas percepções acerca do processo de formação docente, como também contribuiu com estratégias, técnicas e linguagens para que pensasse em sua prática.

A professora/bordadeira Ana Claudia Araujo também comentou informalmente sobre desdobramentos da oficina em sua prática como artista e como professora, inclusive, mobilizou-a a investir em uma pós-graduação, em que pretende pesquisar as relações entre suas experiências formativas e o processo de ensino-aprendizagem de seus alunos e alunas. A importância dos fazeres artesanais no contexto de ensino-aprendizagem já era uma perspectiva para ela, mas não tenho dúvidas de que suas experiências com a Roda de bordar revitalizaram esta percepção e trouxeram novas. Em seu diário, compartilhado comigo após a realização da oficina, encontrei trechos que indicam a abertura para novos caminhos: “uma viagem começa de um desejo, coragem para cair no mundo, traçado do caminho que será seguido, fazer/realizar a jornada” e, mais abaixo, na mesma página: “o que fortalece o desejo e a coragem? Na criação” (informação verbal¹⁵⁸). Duas questões que foram intensamente trabalhadas nos nossos encontros, a importância de revitalizar os desejos (projetos) e a necessidade de relacionar esses desejos com processos criadores significativos.

Em outro trecho do diário, lê-se “no processo de aprendizagem artesanal, que perpassa o corpo, diálogos, sensações e sentimentos observou-se novas possibilidades. Aprendizagem prática, fazendo e aprendendo juntos” (informação verbal¹⁵⁹, grifos da autora). Conexões realizadas pela professora/bordadeira entre a

¹⁵⁸ Trechos do diário de Ana Claudia Araujo compartilhado com o pesquisador em abril de 2020.

¹⁵⁹ Ibidem.

revitalização dos desejos e a instauração de processos de ensino-aprendizagem em que o fazer é fundamental, de onde convergem sentidos e dimensões importantes para a formação humana.

Lucinéa Dobrychlopp é uma outra participante da Roda de bordar que conversou comigo sobre reverberações que aconteceram com a experiência. Ela falou sobre elementos que a ajudaram a pensar na Oficilinha, a sua oficina de práticas têxteis na escola que propõe a atenção distendida no horário do recreio para crianças do primeiro segmento do Fundamental. Essa reflexão sobre a atenção distendida e as relações entre fazer manual e autoprodução foram elementos aprofundados na vivência da Roda de bordar.

Figura 193 - Roda de bordado no Centro Cultural Casarão.



Fotografia retratando um momento da Roda de bordado no assentamento Contestado, Lapa/PR. Fonte: acervo pessoal. Foto: Ana Brizola.

Neste contexto de novas trajetórias, em 2019, iniciei uma experiência com o bordado junto ao Centro Cultural Casarão, que funciona no assentamento Contestado, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no município da Lapa/PR. Juntamente com o coletivo de trabalho do espaço, desenvolvemos uma roda de bordado, que aconteceu em encontros mensais de duas horas e meia e convidou os moradores e moradoras a participar. Logo de início, alcançamos uma enorme participação, tendo, nas primeiras rodas, 25 a 30 pessoas, entre adultos, adolescentes e crianças bordando no grande salão do Casarão (figura 193).

Dentro do assentamento, existe uma escola estadual, e, logo nos primeiros encontros, as professoras foram convidadas a integrar a roda, o que efetivamente aconteceu, de maneira que todos os encontros tiveram a presença de, pelo menos, uma professora e sua turma bordando junto conosco.

Segundo Sylviane Guilherme e Priscila Monnerat, do coletivo de trabalho do Casarão, a roda de bordado foi o evento mais significativo do ano de 2019, tendo sido a ação cultural com maior número de participantes desde a inauguração do centro, no início deste mesmo ano. Por isso, no final do ano, resolvemos aproveitar os encontros para elaborar e confeccionar a bandeira do coletivo de mulheres do assentamento Contestado, por entendermos a importância de estabelecer um projeto em grupo naquele contexto e, ao mesmo tempo, haver a necessidade de um elemento que representasse aquele coletivo, na época em via de consolidação. A partir disso, concebemos a forma da bandeira (uma roda), pensamos nos elementos que a comporiam e as diversas participantes pegaram pedaços para bordar, passando de uma para outra ao longo do processo, de tal maneira que a confecção da bandeira representou uma experiência prática da própria roda (figuras 194 e 195). Foi uma grande realização, na qual o bordado e a roda entraram contundentemente como forma, como prática, como organização. Em vista do isolamento social provocado pela pandemia do Covid-19, os encontros da roda foram suspensos, mas pretendemos dar continuidade a esse lindo projeto assim que possível.

Uma imagem construída pelas participantes do Coletivo e que se configura a partir da espiral, sem dúvida, por uma forte influência deste pesquisador.

Figura 194 - Bordado que compõe a bandeira do Coletivo de Mulheres do Assentamento Contestado, sendo o centro da bandeira.



Coletivo de Mulheres do Assentamento Contestado; bandeira; ano 2019; bordado livre sobre tricoline; 0,30x0,26 m (parte central da bandeira). Fonte: acervo do Centro Cultural Casarão. Foto: Camila Monnerat.

Figura 195 - Bandeira do coletivo de mulheres do Assentamento Contestado (MST), ainda em processo de construção.



Coletivo de Mulheres do Assentamento Contestado; bandeira; ano 2019; bordado livre sobre tricoline; 1,00x1,00 m. Fonte: acervo do Centro Cultural Casarão. Foto: Camila Monnerat.

Concluimos assim nossa trajetória, depois de mergulhar na espiral da Roda de bordar e em cada um dos bordados realizados pelas professoras, refletindo sobre todo esse percurso. Um mergulho no qual, por diversas vezes, me vi sem fôlego, precisando voltar à superfície para respirar. O que significa mergulhar em um bordado? Em algum momento, temos que entrar na repetição para “vencer o ponto”, como disse Marcela na nossa entrevista (informação verbal¹⁶⁰), repetir, repetir e repetir o ponto até que o risco inicial seja preenchido. Um momento em que questionamos o bordado, olhamos de tal maneira que parece que nada vai dar certo, a forma geral da imagem que geramos ponto a ponto não nos aparece e olhamos para tudo como se não fosse dar certo, restando apenas acreditar no risco inicial e continuar então a distender a atenção, em atos repetidos na construção da forma, até que seja possível visualizar o trabalho transbordado em linhas e texturas. Por diversas vezes, me encontrei nesta situação de ter que “vencer o ponto” para completar um texto, terminar um capítulo, elaborar forma e conteúdo de um determinado pedaço da tese, momentos em que apenas deixei fluir, respeitando o tempo do fazer, invocando o silêncio necessário à “calma natural” (BACHELARD, 1988, p. 86) que possibilitaria o entendimento, a tomada de decisões e a realização do trabalho, uma ida à superfície para respirar. De tal maneira que a elaboração desta tese representou uma contundente experiência de bordar, trazendo uma forma de pensar/fazer que contribuiu para a construção da pesquisa e de sua materialização que se dá por este documento chamado tese, onde as palavras fluem como pontos e as diversas seções configuram formas bordadas.

Um mergulho que teve como pano de fundo um dos momentos mais delicados vividos pela humanidade em pelo menos 100 anos: a pandemia do novo Covid-19, que determinou o isolamento social em âmbito mundial e provocou uma crise sanitária sem precedentes. Apesar de toda a pesquisa já ter sido realizada antes da pandemia ter chegado em nosso país, o isolamento me pegou em pleno processo de elaboração da escrita do texto final da tese. Por um lado, o isolamento de certa forma contribuiu para uma imersão mais profunda no estado de escrita necessário à construção de um documento de fôlego como este. Porém, por outro lado, a falta de perspectivas em relação a possíveis soluções para a pandemia, aprofundada pela total ausência de políticas públicas de controle e contenção dos efeitos da doença, a ameaça eminente

¹⁶⁰ Entrevista concedida ao pesquisador em abril de 2018.

de contágio (para mim e para as pessoas próximas a mim), que demandou cuidados extras no cotidiano, enfim, as incertezas em relação ao presente e ao futuro, acabaram atravessando o foco necessário ao trabalho, muitas vezes, estendendo o tempo do fazer e demandando um silêncio mais profundo ainda, não apenas para a criação, mas também para decantar toda a profusão de informações, imagens, ideias, problemas que atravessaram meu cotidiano neste período.

Neste sentido, a escrita também significou um reencontro importante com cada “personagem” da tese, os autores, as bordadeiras, as professoras/bordadeiras e seus bordados, meus professores (de bordado, de arte, da vida, do mundo) trouxeram alento a esse mergulho profundo em águas conturbadas. Poder olhar para todas as rodas geradas por este estudo e elaborá-las em um texto narrativo e reflexivo acabou sendo um bálsamo de proteção contra esse cenário enlouquecedor em que nos encontramos neste período.

Desde o início, a roda tem sido a grande referência para a construção do estudo, podemos pensá-la como a linha que une tudo, a urdidura do tecido que suporta o bordado, ao mesmo tempo compõe o fio de que o bordado é feito. Esta roda que se expressa em todas as manifestações do cosmo e representa a própria vida, materializada neste trabalho pela figura e forma da espiral, uma roda em movimento turbilhonar. A roda/espiral que impulsionou minha pesquisa de mestrado, a qual, por sua vez, surge neste estudo como ponto de partida, roda primordial, de onde emergem as primeiras questões que sustentaram a formulação da hipótese: como a experiência de bordar potencializa a formação docente e a prática pedagógica?

Inicialmente, voltei a pergunta para mim mesmo: como a experiência de bordar potencializa a minha formação docente e a minha prática pedagógica? Desde o início, essa potencialização esteve presente na roda, nos círculos que integro e integrei ao longo de minha trajetória, “com pequenos encontros cotidianos que vão me indicando, como placas, que estou seguindo a minha trilha”, encontros que promovem pertencimento e satisfação, como indiquei naquela reflexão escrita no contexto do mestrado e que mantém seu vigor ainda hoje.

A roda que substancia minha trajetória e potencializou a minha própria formação fundamenta também este trabalho, trazendo uma forma de pensar, um fluxo a seguir, uma dinâmica a empregar. Roda que acolhe, valoriza, respeita e promove o

lugar de cada um e cada uma e possibilita considerações mútuas, em que todos e todas podem se ver, também trocar de lugar, se assim for desejado ou necessário. Roda que flui internamente, na prática do bordar, na atenção distendida possibilitada pela ação repetida, integrando, assim, história, pensamento, percepção, sentimento, em um movimento de autoprodução, de vivência e construção de subjetividades. O limiar entre ação mecânica e autoconhecimento que a repetição do gesto do bordar coloca à bordadeira é a potência dessa experiência, na qual esse fluxo pode ganhar significado e proporcionar toda a força da espiral na construção dessas subjetividades, ou não, pode ser apenas a repetição do gesto, mecânico, vazio, alienado, que vai apenas cumprir o risco. O divisor de águas é a atitude da bordadeira, a maneira como se relaciona consigo própria, com as rodas em que está inserida e com o cosmo do qual participa. Tanto quanto com os seus propósitos, pois a força da atenção distendida que gera autoprodução alimenta-se de sua conexão com os propósitos do sujeito, fundamentando a práxis criadora, essa que se gera na relação significativa que o sujeito estabelece entre sua historicidade, suas motivações e aquilo que produz, que realiza, inserindo esses elementos nessa roda fundamental e revitalizando, assim, a dimensão reparadora na prática do bordar.

Ao longo de minha trajetória como professor, bordador e pesquisador, particularmente no percurso desta tese, pude perceber que há diferenças na forma como a bordadeira encara e enxerga o que faz. Historicamente, o bordado teve essa função de manter a mulher no seu lugar de “recatada e do lar”, mas como vimos, foram os círculos, as rodas que possibilitaram que elas, de uma forma ou de outra, conseguissem subverter essa ordem e promover outras potencialidades. Porém, ainda hoje existem grupos e bordadeiras que continuam enxergando e promovendo o bordado como forma de domesticação e domínio da força feminina, ainda sendo visto, inclusive, em diversos círculos, como a própria expressão da donzela doce e servil. Nos caminhos que empreendi para entrar em contato com bordadeiras, esbarrei com algumas pessoas que pensam e agem assim, lembrando para mim a importância e a necessidade de pensar o bordado como potência de formação e não como domesticação dos desejos. Lembrança revigorada pelo encontro com as bordadeiras que inverteram o jogo e trabalham o bordado em uma perspectiva exatamente inversa, de emancipação e resistência feminina.

Pois é exatamente assim que o bordado aparece para mim em minha trajetória: a potência para investir nos meus próprios desejos. Como na história “O bordado encantado”, ao me deparar com um bordado que fez sentido, o trabalho do artista José Leonilson, fui percebendo o quanto isso poderia ressignificar meu fazer, uma possibilidade de materializar sentidos. Ao longo deste estudo, fui aprendendo que ele faz muito mais do que isso, pois, para além de materializar sentidos, ou melhor, ao fazer isso por meio do bordado, o sujeito também vai organizando-se a si próprio, vai relacionando-se consigo mesmo e com as pessoas em sua volta de tal maneira que entra em um jogo que representa a própria vida. A viúva/bordadeira não usou as lágrimas apenas para experimentar um efeito inusitado no bordado, ela colocou-se na forma que estava criando, com linhas, agulhas, tecido e... Si própria. A dimensão reparadora aparece, então, de duas formas: a auto-observação, reparar com o sentido de notar, perceber, dar-se conta; e a reparação como revitalização, retificação de si própria.

Um processo que substancia o princípio vital feminino, expresso pela forma como o bordado se caracteriza, ligado à horizontalidade, ao tempo lento, ao fazer cuidadoso, instaurando outra ordem onde as relações também se expressam em outras bases, ampliando o movimento da roda. E esse jogo pode ser revolucionário, na medida em que conecta os sujeitos entre si e consigo mesmos e possibilita a percepção e criação de novas ordens, novos mundos possíveis. O bordado, como um “tipo particular de atividade produtiva” (CANCLINI, 1983, p. 18), que dialoga com a estrutura social e luta por hegemonia pode virar realidade, tornar-se paisagem e contexto de ação. Movimento necessário, particularmente, no contexto do ensino-aprendizagem da arte.

A roda também apareceu neste estudo como dinâmica de aproximação ao conhecimento, como vimos quando narrei minhas experiências com a arte popular, particularmente na oficina ministrada por Itaercio Rocha, mas também no encontro com as bordadeiras do Bumba-meu-boi de Pindaré, em São Luís/MA, em que o processo de conhecer se dá de forma circular, tácita, por tentativa e erro, na repetição do ato, em observações recorrentes, construindo vivências significativas para além de explicações racionais. Esta roda, que é organização do arco de aprendizado, se fundamenta na tradição, encarada como força de significação e conexão entre passado e presente, via de atualização dos sentidos cosmológicos e comunitários

construídos e revitalizados a cada nova geração, trazendo para a proposta deste estudo a força da tradição popular e vivenciados na Roda de bordar por meio da chegada e das rodas de conversa que fizeram vigorar esses sentidos circulares de aprendizagem.

Círculos que propunham a alegria como energia propulsora, geradora do riso provocador, cósmico e material, ambíguo e coletivo, que convida o sujeito a sair de sua individualidade alienante e participar da coletividade, sem perder, entretanto, as conexões consigo próprio, distendendo sua atenção em uma dinâmica que busca promover a ligação entre o propósito de cada um e cada uma, a práxis e a formação docente. Significa a professora/bordadeira encontrando suas motivações, seus propósitos, com a construção de si própria, por meio de uma prática reparadora que conecta gesto, percepção e reflexão, alimentando a dimensão autoral do seu trabalho e trazendo-a para o centro dessa roda que representa a formação docente.

A atuação de professores e professoras de arte nessa perspectiva revigora o sentido da práxis, que, como vimos, trata-se de um elemento fundamental para promover o pensamento em espiral, em que a experiência leva a percepções e reflexões, os quais levam a um entendimento e uma ação, que possibilitam novas experiências, um princípio também presente nas perspectivas decoloniais, em que a prática se relaciona com a percepção sobre as estratégias de resistência dos povos originários e afrodescendentes. De tal maneira que, ao colocar a si próprio como elemento de construção do jogo ensino-aprendizagem, trazendo seus propósitos, olhando para sua trajetória, o professor e a professora de arte trabalham de uma maneira integrada e integradora o vigor da conexão entre fazer e pensar, assumindo o saber como uma experiência corpórea e as sensações como um caminho de conhecimento fundamental na constituição do mundo. Processos que desenvolvem não apenas a subjetividade, tanto de professores quanto de alunos, mas que também, e principalmente, promovem uma atitude autônoma, crítica, reflexiva e criadora diante do mundo, operando assim a maior revolução possível, de emancipação do ser.

Se pensarmos, por exemplo, nos processos que se empreendem durante uma aula de arte, em que a criação e o exercício da percepção precisam ser elementos inerentes, combinados com o estudo sobre as relações entre forma e conteúdo, precisamos levar em consideração a integração entre fazer e pensar e a necessidade da subjetividade como caminho de construção do conhecimento e produção de

sentidos para os sujeitos implicados nos processos e quiçá, para toda a comunidade em volta. De tal maneira que a práxis, essa relação cíclica entre experiência, percepção e reflexão precisa se tornar ingrediente fundamental do trabalho, mais do que isso, uma referência para a própria dinâmica da ação.

No início deste estudo, apresentei a problemática da formação docente em arte, que tem se dado de maneira massificada e alienante, baseada em apostilamentos e tratando o conhecimento como conteúdo apenas, como informação a ser processada racionalmente. Depois de empreendida a trajetória da tese, posso afirmar que a Roda de bordar, como materialização de um processo formativo construído de forma circular, sustentado na vivência significativa e no encontro, em que a arte é muito mais do que informação, é forma de pensar e campo de vivências, instaura-se um outro tipo de trabalho formativo, em que a experiência e o fazer direcionam o conhecimento e promovem ações do sujeito para si, para o outro e para o mundo.

Este estudo não pretende esgotar os sentidos e significados da espiral nem do bordado, não proponho um conhecimento pronto, pelo contrário, a tese abre-se em espirais bordadas com pontas soltas. Uma possível continuidade para este estudo, por exemplo, seria a investigação do que possibilita e promove essas relações entre bordado e auto percepção: por que o bordado gera a atenção distendida? Neste estudo, cheguei à conclusão que isso acontece e promovi encontros e processos que operacionalizaram essas relações, mas a pesquisa não aprofundou esta questão. Qual a peculiaridade da relação entre gesto, olho e pensamento na prática do bordar que possibilita a atenção distendida? Princípios de novas espirais...

Uma outra questão que surgiu com o desenvolvimento desta pesquisa foi a constituição de uma “epistemologia do bordado”, expressão utilizada por Marcela Carvalho durante a entrevista e que sugere uma vasta exploração acerca do bordado, não apenas como linguagem, mas como campo de conhecimento. Nesta pesquisa, levantamos alguns indícios de como isso se dá, mas trata-se de um assunto que merece uma investigação mais sólida. Indicação, também de novas trajetórias possíveis.

As questões propostas por este estudo e empreendidas em campo foram desenvolvidas em um outro tempo, anterior à pandemia e às restrições de contato físico. Nosso contexto atual demanda a construção de soluções para o encontro que

levem em consideração o isolamento social e a impossibilidade, cada vez maior, de estarmos juntos em uma sala. Como empreender processos formativos referenciados na roda? Como instaurar vivências sustentadas na dinâmica intrínseca fazer/pensar em contextos remotos? E o aprendizado do bordado, especificamente, que como vimos, demanda uma aproximação física, em que acontece um intercâmbio de palavras e gestos? Questões que atravessaram esta tese em um momento posterior à sua elaboração e que ficam registradas como novas perspectivas de investigação também. Em relação a isso, tenho tentado elaborar processos formativos com o bordado que possam acontecer de forma remota. As experiências, por exemplo, com as Piradas no ponto, que têm mantido os encontros de forma virtual, tem contribuído com essa elaboração, ainda em estado embrionário de construção.

Em uma consulta que fiz às participantes da Roda de bordar, sobre as reverberações da proposição para elas¹⁶¹, Flávia Nascimento comentou sobre a saudade que ficou para ela, do vigor do encontro proporcionado e das diversas experiências advindas daí, de partilha, de silêncio também, daquele silêncio compartilhado e como o cenário da pandemia traz a vontade de voltar a ficar em roda e bordar, ainda que para ela a experiência com o bordado tenha sido bastante incipiente, mesmo assim significativa. Marli Campos comentou sobre a inspiração que a Roda de bordar lhe trouxe e que tem implementado propostas em sala de aula que incluem o bordado, o que tem trazido muitas memórias dos alunos e novas relações deles com suas práticas. Nataly Conforte reafirmou a experiência de encontro, troca e fortalecimento das professoras de arte que viveu durante a proposição e trouxe inspirações para diversas propostas no campo das manualidades para suas aulas. Todas elas comentaram sobre o desejo de novos encontros para bordar, instaurando rodas de conversas sobre arte, escola, vida. Comentários que indicam novas possibilidades de ação coletiva, remotas ou não, a serem pensadas posteriormente.

Esta tese inicia tratando sobre cosmos, rodas, profundidades e amplitudes, cruzamentos das oposições fundamentais da vida e do mundo, verticalidades e horizontalidades que ampliam em sentidos opostos e complementares a conexão humana com esses cosmos, povoando de sentidos e direções os diversos fluxos circulares em que nos inserimos ao longo de nossa trajetória individual e coletiva. Um

¹⁶¹ A consulta se deu por meio de uma mensagem por e-mail, em setembro de 2020.

ponto de partida para tratar da complexa e importante ação de formar continuamente professores e professoras de arte, na busca de trazer para esta ação opostos complementares que impulsionam a estrutura básica da organização do universo e possibilitam a dinâmica da espiral, expressão do movimento circular, com toda a sua força e simbologia. E, neste movimento, da espiral, instaurar a práxis, a relação íntima entre ação e reflexão, fazer e pensar, por meio de uma atividade que nos remete ao princípio vital feminino, o bordar, o qual nos convida a escutar os movimentos das mãos e mergulhar no ponto a ponto dos nossos propósitos, através de memórias, desejos e afetos, revitalizando para cada um, cada uma e a coletividade da roda os sentidos da arte e da urgente missão de manter vivas as suas características e competências como campo de conhecimento.

Uma imagem para encerrar nosso percurso: o quadro de pano formado pelos bordados produzidos pelas professoras na Roda de bordar ocupando a espiral bordada por mim. Uma maneira de homenagear a contribuição dessas professoras para a constituição da minha própria espiral (figura 196).

Figura 196 - Espiral dos bordados.



Fotomontagem realizada em computação gráfica com o bordado de autoria do pesquisador e os bordados realizados pelas participantes da Roda de bordar. Vinícius de Azevedo; "Espiral de bordados"; ano 2020; fotomontagem a partir de bordados; 0,26x0,26 cm. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Dayana Luiza e Vinícius de Azevedo.

Referências

- ASCH, Solomon. **Psicologia social**. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1977.
- AVELAR, Gyslane; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.
- AZEVEDO, Vinícius S. de. **A aprendizagem significativa e a narração de estórias tradicionais**: experiências estéticas em escolas públicas na favela da Maré. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Arte). Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-09042012-165208/pt-br.php>.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1986.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2010.
- BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na arte contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. **Periscope Magazine**, Florianópolis, ano 2, n. 3, maio. 2002. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>, acessado em fevereiro de 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae (org). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae (org). **Ensino da arte – memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- BARTHES, Roland. **O neutro**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENGUER, José. **Awakhuni, tejiendo la historia andina**. Santiago de Chile: Museo Chile de Arte Precolombina, 2006.

BONAVENTURE, Jette. **O que conta o conto?** São Paulo: Paulus, 1992.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Nota sobre a Experiência e o saber da Experiência. *In: Revista Brasileira de Educação*. Belo Horizonte: ANPED, 2002, n. 19.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. *In: BORNHEIM, G. A. (org.). Cultura brasileira: tradição contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** – lembrança de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BRAUDEL, Fernand - **Civilização material, economia e capitalismo - Séculos XV-XVIII - as estruturas do cotidiano: o possível e o impossível**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BRITO, Thaís Fernanda Salves. **Bordados e bordadeiras: Um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó/RN**. 2010. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências sociais). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-15122011-175001/pt-br.php>, acessado em janeiro de 2018.

BUONO, Roger. **Tipologia e uso dos pronomes independentes na língua Lakota**. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-09042018-142640/pt-br.php>, acessado em setembro de 2020.

CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; OLIVEIRA, Luiz Fernandes. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em revista*. v. 26, p. 15-40, 2010. Disponível em

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-46982010000100002&lng=pt&nrm=iso&tling=pt, acessado em julho de 2020.

CARVALHO, José Jorge de; FLORÉZ, Juliana. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocêntrico. **Revista Nómadas**. Colômbia, n. 41, p. 131-147, out. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n41/n41a09.pdf>, acessado em jun 2019.

CARVALHO, Marcela F. **Comprida história que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa**. 2014. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=23323@1>, acessado em junho de 2016.

CARVALHO, Marcela F. **Lampião e o vovô da vovó na cidade de Mossoró!** Rio de Janeiro: Escrita fina, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de dormir**: uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF: Achiamé; Natal: UFRN, 1983.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano - as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHAGAS, Claudia Regina R. P. **Memórias bordadas nos cotidianos e nos currículos**. 2007. 98 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp049911.pdf>, acessado em janeiro de 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CISSOKO, Sékéné Modi. Os Songhai dos séculos XII ao XVI. *In: História geral da África, IV: África do século XII ao XVI*. Brasília: UNESCO, 2010.

CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COSTA, Carla; CARVALHO, Luciana. **Fé e festa: bumba-meu-boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2002.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1982.

DEWEY, John. **Experiência e educação**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em artes: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DRIESSEN, Júlia B. **Põe o pé na terra fria: (re) construções lúdicas da 'cultura popular' em Curitiba**. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/174298>, acessado em maio de 2018.

DUARTE Jr, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papyrus, 1988.

DUARTE Jr, João Francisco. **O Sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

DUMONT, Sávila. **Candinho e o projeto Guerra e Paz**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2012.

DUMONT, Sávila. **Vou ali e já volto**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2013.

DURAND, Jean-Yves. **Bordar: masculino, feminino. Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais**. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>, acesso em fevereiro de 2018.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FAZENDO RODA DO FIO CONTADO. **Mãe Wu**. Livro infantil de produção artesanal. Projeto Gráfico: Ana Salac e Marcela Carvalho. 2010. p. 17

FRANCISCO, Samuel Vilela de Lima. **Entre o fascínio e a realidade da razão áurea**. 2017. 119 f. Dissertação (mestrado profissional em Matemática). Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto, 2017. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/148903>, acessado em janeiro de 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GANDERTON, Lucinda. **Dicionário de pontos**. São Paulo: A&C, 2008 (edição brasileira).

GANDHI, Mahatma. **Cartas ao Ashram**. Rio de Janeiro: Ed. Hemus, 1971.

GAVILÁN, Víctor. **El pensamiento en espiral: el paradigma de los pueblos indígenas**. Santiago: Ñuke Mapuförlaget, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES JR., Eduardo Manuel. **Aspectos computacionais na geometria da espiral de teodoro**. 2015. 57 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Matemática). Centro de Ciências Exatas e da Natureza (CCEN). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/7647>, acessado em janeiro de 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAMPATÊ BÁ. Tradição viva. *In: História geral da África I – metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

IKEDA, Alberto. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração**. Estudos avançados n. 79. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710>, acessado em janeiro de 2018.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia e sociedade**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 16, p. 7-16, set-dez. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n3/a02v16n3>, acessado em janeiro de 2018.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KENDRICK, Helen Winthorpe. **Enciclopédia do bordado**. São Paulo: A&C ed., 2009.

KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. São Paulo: Ibrasa, 1978.

LAPLANTINE, François. **O social e o sensível**. Paris: Téraèdre, 2005.

LAPLANTINE, François. **Son, images et langage**. Paris: Beauchesne, 2009.

LEITE, Márcia de Paula. As bordadeiras de Ibitinga: trabalho a domicílio e prática sindical. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 32, p. 183-214, jan-jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332009000100007, acessado em janeiro 2018.

LIMA, Zelinda de Castro e (org.). **Memória de velhos: Depoimentos**. Memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 2008. Volume 7.

MACEDO, Carmen C. Algumas observações sobre a cultura do povo. *In*: VALLE, Edênio; QUEIRÓZ, José J (org.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez, 1988.

MACHADO, Ana Maria. **Ponto a ponto**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1998.

MACHADO, Regina. *Acordais: Fundamentos Teórico-poéticos da Arte de Contar Histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MACHADO, Regina. **Arte educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

MALTA, Marize. **Paninhos agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história**. XXVIII Simpósio Nacional de História. 28^o. Florianópolis. **ANAIS**. Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433811122_ARQUIVO_Aartede_bordaroesequecimentonahistoriaREVISADOMARIZEMALTA.pdf, acessado em fevereiro 2018.

MARINA, José Antônio. **Teoria da inteligência criadora**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

MARACANÃ, Humberto. **Pelo bem de todos**. *In*: Lira de prata: 25 anos de toadas do guriatã do Maracanã (CD). Produção independente, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante**. O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. Nova teoria da Comunicação III – Tomo V. São Paulo: Paulus, 2010.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. **Psicologia social para a América Latina: o resgate da psicologia da libertação**. Campinas: Alínea, 2011.

MATTAR, Sumaya. **Aprender a ouvir o som das águas** – o projeto poético-pedagógico do professor de arte. 2002. 253 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação (FEUSP). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2002. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-28062018-143506/publico/SUMAYA_MATTAR.pdf, acessado em abril 2010.

MATTAR, Sumaya. **Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte**. 2007. 299 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação (FEUSP). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-27112007-150820/pt-br.php>, acessado em abril 2010.

MATTAR, Sumaya. **Sobre arte e educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula**. Campinas: Papyrus, 2010.

MATTAR, Sumaya. **Práticas de registro e processos de ensino-aprendizagem da arte**. Cadernos de registro Macu. Edição nº 10. 1º semestre de 2017a. p. 6-15

MATTAR, Sumaya. Cartografias de si como processo (auto) formativo de educadores: apontamentos de viagem *In: Cartografias da Formação e da Ação Docente nas artes: Reflexões Acerca da Experiência*. 01 ed. Londrina: PARFOR/UDEL, 2017b, p. 43-56. ISBN: 9788578464721.

MATTAR, Sumaya. O ato cartográfico na docência da arte: instaurando estados criativos de experimentação. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 26, **Anais Anpap**: Campinas, 2017c. Disponível em: <http://www.anpap.org.br>.

MATTAR, Sumaya. O lugar do relato autobiográfico no sistema formativo Cartografias de si. *In: Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 11, n. 2, p. 259 – 273 – mai./ago. 2018.* ISSN 1983 – 7348. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734832833913> 258.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Roberto; PORTUGAL, Jorge. **Iluminada**. *In: Âmbar*. Rio de Janeiro: EMI Music Ltda., 1996.

MORIN, Edgar. **O método: A natureza da natureza**. Mira-Sintra: Biblioteca Universitária, 1977. v. 1.

MOYA, Erik Alexis. **A questão indígena em Chile: o caso Mapuche, um problema inacabado**. 2006. 236 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27128>, acessado em setembro de 2020.

NAKASHATO, Guilherme. **Das estradas e dos desvios: o curso de especialização em arte/educação da ECA/USP (1984-2001) e a formação do professor de Arte.** 2017. 274 f. Tese (Doutorado em Arte). Escola de Comunicação e Arte (ECA). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07072017-144537/pt-br.php>, acessado em janeiro de 2019.

NORONHA, Raquel; COSTA, Andréa; SARAIVA, Gisele; GUIMARÃES, Márcio; PORTELA, Raiama. **Cirandas de saberes.** São Luís: EDUFMA, 2017.

NÓVOA, Antônio (org.). **Os Professores e a sua formação.** Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1997.

NÓVOA, Antônio. **Vidas de Professores.** Porto: Porto Editora, 1992.

NUNES, Izaurina de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão.** São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo D. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afro-descendente.** Fortaleza: Ibeca, 2003.

O'NEALE, Lila. Tecelagem. *In:* Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (orgs.), **Suma Etnológica Brasileira.** Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes. 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1978.

PENHA, Leandro de Oliveira Costa. **Quixotes: um olhar sobre educadores-referência em artes.** 2017. 55 f. Monografia de Especialização Latu-Sensu. ECA-USP. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bdta.aguia.usp.br/item/003010380>, acessado em novembro de 2019.

PEREZ-BUSTOS, Tania; TOBAR-ROSA, Victoria; MARQUÉZ-GUTIÉRREZ, Sara. Etnografías de los contactos – reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. **Antipod. Rev. Antropol. Arqueol.** Bogotá. n. 26, set-dez. 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5741855.pdf>, acessado em janeiro de 2018.

PERROTI, Edmir. **O bordado encantado.** São Paulo: Paulinas, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. **Bachelard: As asas da imaginação.** *In:* BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** São Paulo: DIFEL, 1986.

QUEIROZ, Karine Gomes. O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. **O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC.** Coimbra, ano 3, n. 5, 2011. Disponível em: https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf, acessado em fevereiro 2018.

- READ, Herbert. **A Educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- REIS, Elizabeth Marques dos. **Um olhar sobre Itaercio Rocha: africanias, educação e saberes tradicionais**. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2018.
- RIBEIRO, Berta. A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. *In*: Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (org.), **Suma Etnológica Brasileira**. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes. 1986a.
- RIBEIRO, Berta. Artes Têxteis Indígenas do Brasil. *In*: Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (org.), **Suma Etnológica Brasileira**. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes, 1986b.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **A alma africana no Brasil**. São Paulo: Oduduwa, 1996.
- RIBEIRO JR. Jorge Cláudio Noel. **A festa do povo: pedagogia de resistência**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- RIO TRAJETÓRIAS. **Catálogo**. Projeto gráfico: Luciano Figueiredo. Apoio cultural: Museu do Telephone. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- ROCHA, Itaercio. **Sacode o rabo jacaré: a brincadeira do cacuriá, um sistema aberto de riso grotesco**. 2007. 34 f. Monografia (Especialização em Dança Contemporânea). Escola de Dança Angel Vianna. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- RUGIU. Antônio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.
- SANTOS, Alberto Tadeu Acaiaba dos. **Das “trevas” à luz de Fibonacci: uma visão histórica**. 2009. 97 f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). São Paulo, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. Volume I. São Paulo: Cortez, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda – a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. n 80, 2008. Disponível em <http://journals.openedition.org/rccs/691>, acessado em janeiro de 2018.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVA, Sérgio Baptista da. **Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta**. Revista eletrônica Horizontes antropológicos. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol.8 Nº.18, Porto Alegre, 2002. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832002000200009&lng=pt&tlng=pt, acessado em julho de 2020.

SILVA, Paulo Fernando Teles de Lemos. **Bordados tradicionais portugueses**. 2006. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing). Departamento de Engenharia Têxtil. Universidade do Minho, Braga, 2006.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero da arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**. Campinas, n. 02, vol. 01, 2010. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777>, acessado em janeiro de 2018.

SOUSA, Maisa Ferreira de. **O bordado como linguagem na arte educação**. 2012. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), (Licenciatura em Artes Plásticas). Instituto de Artes. Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4494/1/2012_MaisaFerreiradeSousa.pdf, acessado em janeiro 2018.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da práxis**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VIANNA, Letícia. **Matizes Dumont – a bordar a vida**. Rio de Janeiro: IPHAN, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2006.

VIEIRA, Alberto. **Na rota dos descobrimentos e a expansão atlântica**. Lisboa: Instituto de investigação científica tropical, 1988. Disponível em: http://nesos.madeira-edu.pt/imgdocs/nesos_publicar/ebooks/Rota_Descobrimientos/Rota_Descobrimientos.pdf acessado em janeiro de 2018.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WALSH, Catherine. **Pedagogias decoloniais – práticas insurgentes de resistir, (re)existir, (re) viver - Tomo I**. Quito: Abya Yala, 2011.

ANEXO 1

Texto elaborado por Itaercio Rocha para exposição de seus bordados, realizada em Curitiba, em novembro de 2019.

Minha Avó, a velha Regina, a quem tínhamos que chamar de mamãezinha, ela odiava ser chamada de vovó, todas as tardes, depois de sua sesta, a balançar na rede, acompanhada de boa cachimbada, sentava no batente da porta do seu quarto que ficava para o quintal, mascando fumo de rolo, soltando aquelas suas cusparadas negras, ficava ali um bom tempo, acertando os punhos das redes, e eram muitos punhos... éramos em média doze pessoas que dormíamos em rede, somente minha mãe dormia em cama. Cada rede tem dois jogos de punhos, sempre havia algum desregulado. Ali no batente também, entre um punho de rede e outro, ela remendava roupas e redes furadas, costurava, à mão mesmo, pequenas peças, como os seus sutiãs, corpetes, anáguas e sungas (como se chamavam as calcinhas femininas no Maranhão) ou cerzia as roupas desgastadas, puídas ou levemente rasgadas da netarada toda. Eu menino, ali dos sete anos em diante, ficava de longe, assistindo àquelas ações que me encantavam. O trabalho com as agulhas, com os fios e com os panos, sempre me encantou, passava horas e horas a fio abandonando meu olhar e pensamentos naquelas fiagens e cerzaduras.

Na casa de Baé, vizinho dos fundos de quintais sem cercas, pescador que, quando em terra se aquietava, estava sempre consertando o pano da canoa, costurando com barbante e agulhas grossas, as velas do barco esticadas em estacas no chão do terreiro, trabalho que gostava muito de acompanhar, homem meio sisudo, pouca conversa, mas que comigo ficava contando histórias de mares e pescas. Dona Zulmira, sua esposa e Dona Tereza, sua sogra, fiavam e teciam. E era para lá que eu escapulia, sempre que podia, de fininho, para ficar de olho comprido, hipnotizado em suas constantes fazeções; teciam redes de pescas com fios de nylon e de algodão em diferentes formatos e com linhas de diferentes grossuras ou ainda preparando o fio no fuso, que era girado entre as duas mãos e atirado em balanço gigante, atravessando a sala com aquela cumeeira alta, onde se penduravam as frutas ainda de vez, as roupas de bois de Baé, aguardando novos São Joões!! Eu peruava tanto que elas acabaram me ensinando a pegar nas agulhas de madeira, feitas à mão, com facas bem amoladas, nas sombras das tardes, e fios para tecer puçás, tarrafas e espinhel. Meu sonho mesmo eram os bilros de tucuns, mas a esses nunca tive acesso, eram segredos tilintantes a se baterem cantantes em um gigante tear de madeira, parede inteira, de onde brotavam magníficas redes de dormir, que iam para longe, estas redes não eram comuns, as pessoas com as quais convivia não as possuíam. Ela trabalhando ali, para mim menino de tudo, era mágica mesmo, coisas das bruxarias da velha Tereza, que também me parece, era parteira e benzedeira,

Como me encantavam as mãos da Dona Tereza!

Dona Cinoca

Minha irmã mais velha Maria do Perpétuo Socorro, que hoje tece e também borda com linhas, habilidades que ela firmou já depois de certa idade, acho que iniciamos quase que ao mesmo tempo esta jornada, me assegurou que mamãe Maria Lopes Rocha, Dona Cinoca como era chamada, bordava. Minha lembrança é de que suas mãos eram do giz no quadro negro, do lápis e dos cadernos – educadora leiga, alfabetizadora de mão cheia, ensinou meio mundo daquele Ribamar a ler e escrever,

chegou a dirigir escola municipal. Também gostava de uma festa, contam que quando jovem era vassoura de festa, começava e terminava. Também botava suas cheganças, pastor e coroações de Nossa Senhora.

Não lembro de tê-la visto bordando, mas lembro bem dela cozendo “carne aberta” com um tição em brasa, próximo à pele do adoentado:

- Qué que eu cozo? – Dizia ela, enquanto mexia o tição em brasa, como uma agulha a costurar no ar, a perna ou as costas do benzente.

- Carne aberta – respondia a machucada criatura.

Estas palavras ecoavam ainda um bom número de vezes e depois como que a voz ia sumindo em murmúrios, acompanhado do movimento das mãos e do tição. Sim, minha mãe era benzedeira requisitada. Para mau olhado e carne aberta, ela era sempre procurada, e eu sempre ali tentando adivinhar o que era dito em murmúrio, enquanto as mãos dançavam com um murrão embebido em óleo de carrapato (mamona) ou com o molho de vassourinha catado no quintal. Mas o que me tirava do sério mesmo era assisti-la “tirar sol da cabeça”, geralmente nos finais das tardes vagas, obedecendo rituais de banhos com ervas, silêncios, resguardos e gestos lentos; sempre com mulheres adultas que deitavam com a cabeça no colo de minha mãe, que sentada no chão de sombra bem escolhida e costas apoiadas em alguma parede, forrava a frente de quem iria benzer com um tecido branco e ali deitava emborcada uma garrafa com água (água? Só água?) e começava a rezar e a benzer o fundo da garrafa com seus dedos a girar e a desenhar cruces e a descer e subir em uma dança suave, como se tece tecesse no ar, amarrava o sol? Envolvia o sol em redes? Aquele líquido, depois, começava a borbulhar, parecendo ferver. Eu ficava impressionado como ela capturava o sol e fazia acalmar tudo em volta com aquele ritual!!! Sim, o sol era retirado daquelas cabeças, magia sim, era magia.

Devoto do bordar

Hoje carrego com respeito e amor nas minhas mãos, as mãos que me seguraram, cuidaram, benzeram, puxaram as orelhas, acarinharam e me habilitaram para o que sou.

Minhas brincantes mãos bonequeiras, batuqueiras e dançarinas, com o tempo, deram para bordar e aos poucos, também, tocar violão!

O bordar surge da saudade das paramentas dos bumba bois, para os quais me carregava meu pai desde pequeno e depois, já com vinte e poucos, me aventurei a ser índio no Bumba Boi de Pindaré do tempo de Coxinho. Lá, fiquei dançando com Santana e Compadre Chico, onde eu era, como diziam, o índio mais peladinho da tribo, poucas penas e quase que brilho nenhum, sem bordados, fiquei pouco tempo por ali, em 83 saí da Ilha do Amor e fui me aventurar pelo mundo de novo. Um dia, em 1990 no Rio de Janeiro, inventei de usar os tais bordados em um dos meus teatros e com a equipe fomos pesquisando e inventando maneiras de fixar miçangas e canutilhos no veludo. Desde lá, nunca mais parei.

Agora, o bordar cerze o tecido da vida e eterniza os afetos, o olhar nos limites do bordado se aprofunda para dentro da visão que tenho de mim e do mundo e assim vou criando tramas em cor, luz, formas, desejos e histórias ali fixados ou libertados. O bordar cerze o tempo e a alma como que estruturando o pano, ao mesmo tempo

que o perfura, o esgarça o fortalece e o transforma como em um *richelieu*, em que o tecido parece deixar de existir e vira teia de beleza e luxo, chuliado de significados.

Sei que entre miçangas, canutilhos e vidrilhos vou me afogando em imagens e esquecendo o tempo do relógio, para ficar por eternidades pendurado nas agulhas e gestos que o brilho obriga e abriga e, quando me dou conta, o coração ali grudado no pano se expande nos espaços do lembrar e do esquecer, do pensar e do sentir, do gesto repetido, na duração das manhãs, tardes e noites que se vão, deixando pássaros, barcos, corações, flores, estrelas, paisagens e emoções, pelos cômodos da casa, nos figurinos e cenários dos shows e assim, a voz e a cena se emprenham em agulhadas de paixões ocultas e ou reveladas, nos movimentos das mãos e olhares devotos do ato de bordar.