Liliane Benevenuto Lemos

Fiando o canto: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã

São Paulo

2020

Liliane Benevenuto Lemos

Fiando o canto: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Cultura, Filosofia e História da Educação

Orientador: Profa. Dra. Soraia Chung Saura

São Paulo
2020

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.

Catalogação da Publicação
Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Benevenuto Lemos, Liliane
BL557f Fiando o canto: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã / Liliane Benevenuto Lemos; orientadora Soraia Chung Saura. -- São Paulo, 2020.
246 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2020.

1. Ofício tradicional de tecer. 2. Imaginário. 3. Fenomenologia da imagem. 4. Antropologia educacional. 5. Hermenêutica simbólica. I. Chung Saura, Soraia , orient. II. Título.

Liliane Benevenuto Lemos

“Fiando o canto: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã”

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em:

Banca Examindadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Ia uê ererê aiô gombê -

Dá licença do curiandamba[1]*,*

Dá licença do curiacuca[2]*,*

Dá licença, dona da casa,

Dá licença, Senhora terra

(Vissungo, Domínio público)[3]

[1] o mais velho.

[2] cozinheiro

[3] Pedido de licença para cantar, aprendido com a caixeira e arte-educadora Cristina Bueno. Canto adaptado dos vissungos de licenças.

Conduzida pela mão da tradição oral
eu presentifico o tempo mítico.
Vórtice temporal,
que une passado e presente.
Epifania de Ser no mundo,
que me entrelaça
ao destino humano.

Lila

Dedico esta pesquisa à todas mulheres e homens que destinaram suas vidas ao ofício de tecer. Sendo pilar, sustento e nutrição de suas famílias. Semeando imagens do tecer no horizonte da humanidade.

Agradecimentos

À natureza por nutrir toda a criação, e aos meus ancestrais que tornaram minha existência possível.

À Profa. Dra. Soraia Chung Saura que acreditou e sonhou este projeto comigo sempre inspirando-me pelas sendas da poesia.

Ao Prof. Dr. Marcos Ferreira Santos por me acolher de braços abertos na FEUSP, me iniciar neste saber sensível, me aconselhando e me ouvindo mesmo quando eu tinha tão poucas palavras a dizer.

Às tecelãs de Tocoiós e Roça Grande por me receberem tão carinhosamente e compartilharem generosamente seus saberes ancestrais da arte de tecer: Maria Emília Alves da Silva, Olaria dos Santos Ribeiro, Francisca Lopes da Mota, Maria de Jesus de Souza Oliveira Gomes, Jaquiele Gomes de Souza, Maria da Conceição Pinheiro de Souza, Terezinha de Fatima Ferreira Sena, Antônia Marly Ferreira de Souza, Maria Selma de Gomes, Alzira Ferreira Viana, Maria Geralda Leite Ribeiro, Isabel Pereira de Souza, Dona Geralda Leite Sena, Maria Geralda Leite Ribeiro, Natalina Soares de Souza, Maria das Dores Santos, Rita Amaral Machado, Eni Batista Mendes, Alaide de Sales Mendes e Ivone Machado.

Profa. Dra. Fabiana Rubira pela sua leitura atenta, comentários e indicações de leituras.

Ao Lori Figueiró por ter me conectado as tecelãs de Roça Grande - Berilo.

À Viviane Fortes que me interligou às tecelãs de Tocoiós - Francisco Badaró.

Ao esposo e companheiro Eric que me acompanhou nessa jornada sempre me apoiando e encorajando a seguir caminho.

À minha filha Maya por sua alegria contagiante, imaginação e ternura, sempre me lembrando da criança que sempre existirá em mim.

À Nádia Tobias por tão gentilmente acolher-me no Lab arte fios e tramas e me ensinar a bordar.

À Profa. Dra. Regina Machado pelo fio necessário para esta estória começar.

À minha mãe Marly que iniciou meus primeiros passos e estudos. Sempre inspirando-me com sua coragem em enfrentar as dificuldades da vida.

Ao meu pai Atair por me inspirar com seu ofício de criar com as mãos, madeira, pregos, linhas e tecidos um sempre belo sofá para descanso e lazer. E, por sua imensa dedicação em cuidar de todos em nossa família.

À minha irmã Karina por sua eterna amizade.

À minhas avós: Maria do Nascimento Rangel e Maria Isabel Rodrigues por serem pilares de nossa família.

À Benilza por sempre me apoiar e incentivar a estudar.

À Giseuda por cuidar da Maya sempre tão amorosamente e pelas comidas maravilhosas; afago e carinho para todos.

Ao grupo de estudos PULA pelas trocas de saberes e tardes de estudos regadas à bolos e biscoitos.

Ao LAB ARTE por ser um espaço de livre troca de saberes artísticos e permitir o ensaio dos primeiros passos.

À Dona Ninha pela carona para chegar em Tocoiós.

Às mães Tamara Castro e Michele Soares pela confiança e troca de cuidados no rodízio de nossas filhas que ficavam um dia na casa de cada uma. Folgas que me permitiam ter dias inteiros livres para estudar, pesquisar e escrever.

Angelita Henumán

"En el valle de Pocuno
donde rebota el viento del mar
donde la lluvia cría los musgos
vive Angelita Huenumán.
Entre el mañío y los hualles
el avellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán.
Cuidada por cinco perros
un hijo que dejó el amor
sencilla como su chacrita
el mundo gira alrededor.
La sangre roja del copihue
corre en sus venas Huenumán
junto a la luz de una ventana
teje Angelita su vida.
Sus manos bailan en la hebra
como alitas de chincol
es un milagro como teje
hasta el aroma de la flor.
En tus telares, Angelita,
hay tiempo, lágrima y sudor
están las manos ignoradas
de éste, mi pueblo creador."
(Victor Jara)

Resumo

Esta pesquisa enveredou-se pelas tramas de compreender a sabedoria corporal e imaginação simbólica perceptiva existente no fenômeno de tecer que acompanha a humanidade desde tempos remotos. Até hoje, mulheres de diversas culturas tecem, fiam, bordam e costuram para vestir os filhos, carregar itens, criar pinturas de fios, enfeitar a casa com panos, repousar nas redes ou aquecer os familiares com cobertores. Para além da utilidade dos objetos têxteis, o que estaria na raiz do fato de tantas mulheres tecerem com as fibras maleáveis do algodão em seus lares, grupos ou comunidades, independentemente de sua origem? Na busca de compreender as imagens do universo do tecer em sua relação com os saberes, o feminino e a tradição, foi empreendida uma viagem ao Médio Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais para acompanhar o processo da tecelagem tradicional realizado pelas tecelãs de Roça Grande e Tocoiós. O estudo considerou a prática de tecer da autora e das tecelãs com os fios e tramas em conexão com o seu meio ambiente natural e cultural. A investigação abrangeu pesquisas de natureza etnográfica contendo um período de convivência com as tecelãs no qual foram recolhidas estórias, trajetórias de vida, cantigas, fotografias e filmagens de cada etapa do processo de tecelagem, das ferramentas e das obras têxteis. Durante a pesquisa foi estabelecido um diálogo com a fenomenologia da imaginação material de Gaston Bachelard e da hermenêutica simbólica de Gilbert Durand para compreensão e análise das imagens presentes nos gestos corporais na sua relação mítica com as ferramentas e a matéria têxtil. Por fim, foi elaborado um texto poético-acadêmico e elucidativo sobre as imagens do tecer, sua relação com o feminino e saberes ancestrais das tecelãs refletindo sobre o modelo de transmissão do conhecimento na tradição. A pesquisa constatou passo-a-passo, a relevância das imagens cíclicas presentes no tecer e na tradição para a formação humana. Neste sentido, sugere sua incorporação em práticas educativas (escolares ou não) salientando a importância de um ensino que valorize os saberes dos povos tradicionais, em especial os ligados ao ciclo da terra e às imagens do tecer.

Palavras-chaves: Ofício tradicional de tecer, Imaginário, Fenomenologia da imagem, Antropologia educacional, tradição

Abstract

This research has embarked on understanding the wisdom of the body and perceptual symbolic imagination existing in the phenomenon of weaving that has accompanied humanity since ancient times. To this day, women from different cultures weave, spin, embroider and sew to dress their children, carry items, create yarn paintings, decorate the house with cloths, rest in hammocks or warm family members with blankets. In addition to the utility of textile objects, what is at the root of the fact that so many women weave with malleable cotton fibers in their homes, groups or communities regardless of its origin? A journey to the Middle Vale do Jequitinhonha in Minas Gerais was made to follow the process of traditional weaving carried out by the weavers of Roça Grande and Tocoiós in the quest of understanding the images of the universe of weaving in its relationship with knowledge, the feminine, and tradition. The study considered the author's and weavers' weaving practice with threads and wefts in connection with their natural and cultural environment. The investigation covered researches of an ethnographic nature containing a period of living with the weavers in which stories, life trajectories, songs, photographs and footage of each stage of the weaving process, tools and textile works were collected. During the research, a dialogue was established with the phenomenology of the material imagination from Gaston Bachelard and of the symbolic hermeneutics from Gilbert Durand to understand and analyze the images present in body gestures in its mythical relationship with tools and textile. Finally, a poetic-academic and informative text was elaborated on the images of weaving, their relationship with the feminine and ancestral knowledge of the weavers reflecting on the model of transmission of the knowledge of tradition. The research found step-by-step the relevance of cyclical images present in weaving and tradition for human development. In this sense, it suggests incorporating in educational practices (from the school or not) emphasizing the importance of teaching that values the knowledge of traditional peoples, especially those linked to the earth cycle and the images of weaving.

Keywords: Traditional weaving craft, Imaginary, image phenomenology, Educational anthropology, tradition

Lista de ilustrações

Figura 1 – Caminho de terra: Vale do Jequitinhonha 37
Figura 2 – Caminho de água: Vale do Jequitinhonha 58
Figura 3 – Tocoiós - MG 63
Figura 4 – Tecelãs de Tocoiós 67
Figura 5 – O centro - caminho de mesa 69
Figura 6 – Tecendo juntas - Tocoiós 70
Figura 7 – Transmissão de saber - Tocoiós 81
Figura 8 – Dona Geralda Leite Sena - Tocoiós 83
Figura 9 – Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós 85
Figura 10 – Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo 88
Figura 11 – Iniciação - Tocoiós 90
Figura 12 – Dona Mila - Tocoiós 97
Figura 13 – Ciranda - Tocoiós 102
Figura 14 – Dona Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós 107
Figura 15 – Ivone Machado - Roça Grande, Berilo 109
Figura 16 – Dona Francisca Lopes da Mota - Tocoiós 110
Figura 17 – Tecendo com sabugo de milho - Tocoiós 112
Figura 18 – Associação de produtores e artesãos de Roça Grande, Berilo 115
Figura 19 – Loja para venda dos artesanatos em Berilo 116
Figura 20 – André Cândido Teixeira e sua esposa 117
Figura 21 – Associação de produtores e artesãos de Tocoiós, Francisco Badaró . . . 118
Figura 22 – Algodão - Tocoiós 121
Figura 23 – Gesto de fiar - Tocoiós 127
Figura 24 – Pezinho de algodão - Roça Grande, Berilo 130
Figura 25 – Descaroçador - Tocoiós 132
Figura 26 – Gesto no descaroçador - Tocoiós 133
Figura 27 – Batedor - Tocoiós 135
Figura 28 – Maya e as nuvens de algodão - Tocoiós 138
Figura 29 – Fuso - Tocoiós 140

Figura 30 – Maya manuseando o fuso - Tocoiós 142
Figura 31 – Maria de Jesus manuseando fuso (1) - Tocoiós 143
Figura 32 – Maria de Jesus manuseando fuso (2) - Tocoiós 144
Figura 33 – Maria da Conceição manuseando fuso - Tocoiós 145
Figura 34 – Roda de fiar - Tocoiós 148
Figura 35 – Colcha tingida e Maria das Dores, Roça Grande - Berilo 154
Figura 36 – Fios tingidos - Tocoiós 158
Figura 37 – Novelos de algodão, Roça Grande - Berilo 160
Figura 38 – Fornos de tinturaria cobertos com telhas na época de chuvas - Tocoiós 164
Figura 39 – Novelo de algodão - Tocoiós 165
Figura 40 – Enovelamento do fio - Tocoiós 166
Figura 41 – Urdimento dos fios - Tocoiós 168
Figura 42 – Tranças dos fios urdidos - Tocoiós 169
Figura 43 – Fios urdidos no tear - Tocoiós 171
Figura 44 – Tear, Roça Grande - Berilo 173
Figura 45 – Mecânica do tear (LEROI-GOURAN, 1971) 174
Figura 46 – Cala do tear - Tocoiós 175
Figura 47 – O gesto das mãos no tear - Tocoiós 176
Figura 48 – Integrando contrários no tear - Tocoiós 178
Figura 49 – O gesto dos pés no tear, Roça Grande - Berilo 180
Figura 50 – Detalhe de bolsa Shipibo 184
Figura 51 – Pintura entramada - Tocoiós 185
Figura 52 – Pitura de mulher com vaso na cabeça, Roça Grande - Berilo 187
Figura 53 – Pintura de casinhas, Roça Grande - Berilo 189
Figura 54 – Dona Geralda - Tocoiós 192
Figura 55 – Caminho de caracol, Roça Grande - Berilo 195
Figura 56 – Menina de tranças, Natalina Soares, Roça Grande - Berilo 197
Figura 57 – Acabamento em macramê 199
Figura 58 – As almofadas são finalizadas com pontos de caseado, envolvendo as duas partes do tecido. 201
Figura 59 – Acabamento em crochê: flores e losangos 201
Figura 60 – Tesoura 202
Figura 61 – Tesoura de cortar fios 203

Figura 62 – Agulha e lançadeira 205
Figura 63 – Oficina de fios de tecidos - Tocoiós 207
Figura 64 – Sabedoria das mãos - Tocoiós 211
Figura 65 – Coletividade das tecelãs - Tocoiós 217
Figura 66 – Senhora do tempo 220
Figura 67 – Cruz 243
Figura 68 – Losango 243
Figura 69 – Zigue-zague 244
Figura 70 – Losango 244
Figura 71 – Trançado 244
Figura 72 – Rosa dos ventos 244
Figura 73 – Flores 245
Figura 74 – Meninas 245
Figura 75 – Caracóis 245
Figura 76 – Borboletas 245
Figura 77 – Casinhas 246
Figura 78 – Tijolinhos 246

Sumário

Calendário da pesquisa 19

Memorial: Fios de Maria 23

I TEMPO DE CHUVAS: FERTILIZAR A TERRA 36

1 ARANDO A TERRA: PREPARANDO O SOLO PARA O PLANTIO 38

2 SEMENTES AO VENTO: DISPERSÃO E POSSIBILIDADES . . . 49

3 SEMENTE NA TERRA: O CAMINHAR 55

4 BERILO 59

5 FRANCISCO BADARÓ 61

6 TOCOIÓS DE MINAS 64

II TEMPO DE SOL: CRESCER, COLHER, TECER OS FIOS DA TERRA 68

7 A TRADIÇÃO DE TECER NO MÉDIO VALE DO JEQUITINHONHA: TOCOIÓS E ROÇA GRANDE 70

8 TRANSMISSÃO DA ARTE DE TECER 81

9 O CHAMADO DE TECER 90

10 TRADIÇÃO ORAL DO VALE DO JEQUITINHONHA 100

11 ASSOCIAÇÕES DE PRODUTORES E ARTESÃOS 114

11.1 Roça Grande - Berilo 115

11.2 Tocoiós - Francisco Badaró 118

12 MATÉRIA PRIMA DO TECER 121

13 O GESTO, O MOVIMENTO E O CORPO 127

14 PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ARTE TRADICIONAL DE TECER EM TOCOIÓS DE MINAS E ROÇA GRANDE 130

14.1 Descaroçador 132

14.2 Bater com varas ou flechas 135

14.3 Fuso 140

14.4 Roda de fiar 148

14.5 Tingimento dos fios 154

14.6 Enovelamento 165

14.7 Urdimento 168

14.8 O tear 171

14.9 Pinturas, no desenrolar dos fios em tecido 185

14.10 Acabamentos 199

14.11 Tesoura 202

14.12 Agulha e Lançadeira 205

15 SABEDORIA DAS MÃOS NA ARTE DE TECER 207

16 TECELÃ, SENHORA DO TEMPO E DESTINO 220

17 ARREMATES FINAIS 227

REFERÊNCIAS 239

APÊNDICES 242

APÊNDICE A – PINTURAS MANIFESTADAS NOS TECIDOS DAS TECELÃS DE TOCOIÓS E ROÇA GRANDE - VALE DO JEQUITINHONHA 243

Calendário da pesquisa

Mil fiozinhos de nada, fiapos minúsculos; que se enroscam, se envolvem e se entrelaçam em juntos abraços. Sua sina é estar junto pra Ser; que nem gotinha de nuvem inteira, pontinho de comprida linha figurada, penugem de majestosa paineira. Fiapos de pelos que enroscados todos na pequena semente - são um só algodão. Repleto de sabedoria vegetal, o algodoeiro para dispersar suas sementes se enche de flocos felpudos que lhe permite a leveza do voo. Semente emplumada que voa no impulso do vento. Bem como protegem a semente do algodoeiro em sua queda. A queda do recomeço, recolhimento da transformação.

O início do ciclo do algodão começa com a queda macia da semente na terra e na espera do **tempo das chuvas**. As águas vão abrindo caminhos no solo, hidratando o chão e acordando as sementes junto com o sol. Quente e úmido este ninho deve ser. A planta germina; afundando raízes no solo e os muitos bracinhos em direção ao céu - **tempo de sol**. Diminui as chuvas; aumentam as horas de exposição de luz e lentamente amadurecem flores amarelas de sol. Logo, aparecem pequenas maçãs verdes, que em seu devido tempo rebentam os capulhos, pipocando algodões brancos ou marrons no azul da paisagem - **tempo de colheita**.

Quando conversei pela primeira vez com Dona Mila, presidenta da Associação de Artesãos de Tocoiós, eu lhe disse sobre a minha intenção de ir em janeiro conhecer as tecelãs e fiandeiras de Tocoiós, no Vale do Jequitinhonha. Ela pacientemente me explicou que o Vale tinha duas estações bem marcadas durante o ano; o tempo das chuvas e o tempo da seca. Nesta época do ano era muito complicado ir para lá, porque era tempo de chuvas no Vale e as estradas de terra ficavam alagadas e, muitas vezes, intransponíveis. Seria melhor esperar e ir no final de março quando as chuvas minguam. Dona Mila também me contou que em janeiro elas recebem as visitas dos familiares que trabalham em São Paulo e iniciam o plantio de feijões, mandiocas, batatas doce, milhos, canas e algodões. *Na roça, quase todo mundo que mora aqui sempre planta um pouco de cada mantimento. Só que ultimamente a gente tá plantando muito pouco, porque a gente tá plantando e vem a seca e não tá dando sabe? A gente tá plantando muito pouco por causa disso, por causa da seca. (Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Souza - Tocoiós)*

Pensando nisso, percebi que o organizador do tempo das tecelãs de Tocoiós é o calendário agrícola, pois além de tecelãs e fiandeiras elas também são agricultoras. Elas plantam na época das chuvas e tecem em meados de março, enquanto esperam as sementes crescerem. Além disso, tecem em março porque o algodão, sua matéria-prima, também é planta e se comporta de acordo com o clima; mais seco no calor e úmido com as chuvas. A umidade, característica dessa estação, atrapalha o momento de bater os fios no tear, porque o pente não desliza bem nos fios úmidos. Sendo assim, decidi organizar o presente texto baseada no calendário agrícola do Vale do Jequitinhonha: de outubro a março (chuvas) e de abril a setembro (sol e seca). Então, eu dividi a pesquisa em duas partes: **Tempo de chuvas** e **Tempo de sol**.

Tempo de chuvas: fertilizar a terra, é início do caminhar da semente na terra, acordando com as primeiras águas que abrem a primavera. O seu trajeto de conhecimento de si e da paisagem que a cerca, o seu meio. Analogamente, é onde narro o começo desta jornada para conhecer as tecelãs e fiandeiras de Tocoiós e Roça Grande. Nesta parte, abordo os capítulos: **Arando a terra: preparando o solo para o plantio**, no qual faço a apresentação da dissertação, exponho algumas questões norteadoras, metodologia e os meus companheiros de diálogos nesta viagem; **Sementes ao vento: dispersão e possibilidades**: apresento um breve panorama sobre a arte de tecer na América do Sul, comentando sobre os povos que já teciam na região e os que posteriormente chegaram em solo brasileiro trazendo outras técnicas têxteis. Em **Semente na terra, o caminhar**: pervagarei da minha paisagem natural até a paisagem natural das tecelãs no médio Vale do Jequitinhonha, narrando minha percepção sobre os relevos, a vegetação, o clima e um pouco da cultura dos lugares.

A segunda parte é o **Tempo de Sol: crescer, colher, tecer os fios da terra**, tempo de espera do crescimento, fortalecimento e amadurecimento dos brotos. Esta é a melhor época para tecer, o calor do sol é aproveitado para distender os fios de algodão secos no tear. Nesta parte eu inicio narrando sobre **A tradição de tecer no Médio Vale do Jequitinhonha: Tocoiós e Roça Grande**, a **Transmissão da arte de tecer**, a **Iniciação ao tecer**, **Tradição Oral do Vale do Jequitinhonha**, **Associações de produtores e artesãos**. Destaco a importância da relação da tecelã com a **Matéria prima do tecer** e **O gesto, o movimento e o corpo**. Sigo descrevendo o processo de fiação e a tecelagem dos fios de algodão até o seu beneficiamento final. Para tanto, abordo cada etapa a partir das diferentes ferramentas; **Descaroçador, Bater com**

varas ou flechas, Fuso, Roca, Tingimento dos fios, Enovelamento, Urdimento, O Tear, Pinturas, Acabamentos, Tesoura, Agulha e Lançadeira. Apresento o texto **Sabedoria das mãos** em que disserto sobre o saber ancestral que existe na tradição de tecer e **Tecelã, Senhora do Tempo e Destino** onde pondero sobre a categoria "Tempo" e "Destino" devido a sua recorrência simbólica na pesquisa. Por último, em **Arremates finais** eu finalizo a dissertação com um acabamento amarrando todos os conteúdos abordados no decorrer da pesquisa.

Realizar esta pesquisa para mim tem sido elaborar os fios do meu caminho de aprendizado e experiência compondo uma trama e um tecido colorido deste alegre saber. Um texto e tecido entramados numa mesma expressão.

Memorial: Fios de Maria

Para iniciar esta história pensei em puxar um fiozinho que possa me levar longe, quem sabe até o meu agora. Um fio que possa juntar o tempo. O tempo de lá do meu passado e o de cá do meu presente. Um fio que possa organizar em sua existência plena e metafórica minhas imagens internas, fio mágico que transforma memória em narrativa. Um fio formado no ritmo do meu corpo, na ponta do giro da minha existência, Ariadne [4] a me guiar pelos labirintos de minha memória.

Puxo o fio, estico e acon(teço) minha história. Uma história que não começa agora, mas bem antes de meu nascimento. Tecido entrelaçado de fios, os fios de tantas Marias que fiaram com seus ventres a trama da vida.

Lembro-me, desde quando era criança, de ver meu pai trabalhar construindo ou reformando sofás. Algumas vezes, ele me levou ao seu trabalho, uma oficina de tapeçaria no centro de São Paulo, ainda recordo o endereço - rua Barata Ribeiro. Lá ele reformava sofás; primeiro desmanchava tudo, depois trocava as molas, faixas de couro, espuma, costurava os pedaços cortados do tecido novo no sofá com sua agulha curva, pregava os braços de volta no sofá. Depois confeccionava novas almofadas para o assento e encosto na máquina de costura, preenchia-as sempre com boas e firmes espumas e enchimentos. Muitas vezes, ele também fazia os sofás; serrava as madeiras e montava todo o corpo do sofá, preenchia o interior com molas e espumas e depois forrava com tecido costurando-o manualmente diretamente no sofá. Era bonito ver a sua dedicação e concentração em realizar o seu trabalho. Quando eu o via trabalhar, eu tinha a impressão de que poderia criar qualquer coisa com minhas mãos, até hoje sinto essa inspiração.

[4] "Meio-irmã do Minotauro, filha de Minos e Parsifae, há Ariadne, a luminosa.
Bela princesa, senhora da morte e das águas das ilhas, noiva do deus Dioniso, o deus do êxtase, da vegetação, dos pescadores e do vinho (Baco, latino). No entanto, quando Teseu chega à ilha de Minos decidido a matar o Minotauro e livrar Atenas do cruel imposto, Ariadne se apaixona pelo belo rapaz. Seduzida pelo herói, Ariadne resolve ajudar Teseu com um subterfúgio feminino por excelência: lhe dá um novelo de lã para que o guie dentro do labirinto, pois, depois de matar o Minotauro, só teria que seguir de volta o fio do novelo para voltar à entrada do labirinto. Em algumas outras versões, é uma radiante pedra de sua coroa que Ariadne concede a Teseu para iluminar os caminhos do labirinto. No entanto, a condição para isso era de que o ateniense levasse Ariadne consigo, pois ela não seria perdoada pelo pai, o rei Minos, ao ter ajudado um ateniense que deveria ser sacrificado ao Minotauro, em honra à morte de seu irmão, Androgeu e, ao mesmo tempo, ajudado a matar seu meio-irmão, o Minotauro. Naquele momento, como qualquer herói, Teseu concorda com as condições de Ariadne para conseguir realizar seu feito e conquistar a vitória em suas batalhas. Adentra o labirinto, enfrenta e vence o Minotauro e consegue sair ileso seguindo o fio de Ariadne." Ferreira-Santos (2014, p.12)

Atair Lemos, meu pai, nasceu numa cidadezinha no interior de Minas Gerais chamada Conceição da Aparecida, mais conhecida como Barro Preto, e veio para São Paulo, ainda criança, com seus seis irmãos e sua mãe Isabel Maria Rodrigues. Minha avó buscou na capital um recomeço para si e seus filhos. Começou unindo tecidos; costurava e lavava roupas "para fora" e para seus sete filhos. Assim, conseguia o sustento da família enquanto cuidava dos filhos em casa. Meu pai começou a trabalhar desde muito cedo. Ele ajudava na feira por troca de alimentos e alguns trocados. Tempos depois foi trabalhar na maternidade São Paulo onde conheceu minha mãe. Lá ele começou trabalhando na limpeza, em seguida surgiu um convite para ajudar a consertar os móveis que quebravam no hospital e depois veio a oportunidade de trabalhar numa tapeçaria grande ali perto.

Ele sempre contou que precisava ganhar um pouco mais, por ter casado há pouco tempo e minha mãe estar grávida da primeira filha, minha irmã Karina. Então arriscou serviço novo dizendo que muito sabia, mesmo sem tanto domínio do ofício. Nas primeiras semanas pairava um tremenda insegurança, ele pouco sabia reformar sofás e poltronas e muito menos de vários modelos - só conhecia os repetidos móveis do hospital. Os olhares zunevavam curiosos na oficina, bisbilhotice alheia sobre o que ele realmente sabia fazer. Os outros todos tapeceiros, matreiros de tempo na casa, caçoavam sem dó quando alguém não sabia o serviço.

Meu pai, suava no receio de perder o emprego de que tanto precisava. Mas, de relance, pelo canto do olho foi que viu; avistou no fundo da tapeçaria um velho, quase não falava, não caçoava ninguém - trabalhava devoto em seu ofício. Percebeu os respeitosos gestos e olhares para o velho, seu nome era Jorge - o tapeceiro mais experiente da oficina. Atair foi devagarinho tentando se aproximar, quando não levava marmita ia almoçar num bar com o Jorge e no entre as refeições; pequenas doses de causos e piadas faziam par com a cachaça, mineirices de ser, nas sendas dos fatos da vida. Seguiu aos poucos se aproximando, perguntava os pormenores sobre o trabalho de estofar, os conselhos ouviu todos com atenção. Foi nascendo uma amizade. O velho foi lhe ensinando pouco a pouco tudo o que sabia. Com o passar do tempo, meu pai aprendeu muito e se tornou um tapeceiro respeitado em seu ofício, profissão que exerce até hoje.

Marly Benevenuto, minha mãe, nasceu na área rural do Rio de Janeiro num lugar chamado Garrafão, próximo do Espírito Santo. A família se mudou para Maricá quando ela tinha por volta de quatro anos. Ela foi a filha caçula dos sete filhos que minha avó materna, também Maria, teve. Meu avô Pedro trabalhava na roça com seus filhos, enquanto as

mulheres cuidavam dos afazeres da casa e das compras na mercearia do dono das terras, na qual ficava todo o dinheiro que eles recebiam. Minha mãe conta que meu avô era um dos únicos que sabia ler na região, ele lia a bíblia e o jornal para as famílias vizinhas, que se reuniam para ouvi-lo. Vô Pedro, percebendo a situação em que viviam, se juntou à Via campesina para exigir dos fazendeiros a divisão das terras entre os trabalhadores rurais do corte da cana, visto que por muitos anos eles trabalharam naquela fazenda num regime de semiescravidão. No entanto, com o acirramento da ditadura militar, meu avô começou a ser perseguido pelo Estado, até que um dia foi levado preso com seu filho, também Pedro.

Minha avó contava que seu marido foi submetido a várias humilhações e ficou por dias sem comer até ser solto com seu filho. Depois disso, a família decidiu vir para São Paulo e morar no Jabaquara, zona sul da cidade. Meu avô veio meio a contragosto, pois ele sempre trabalhou na terra e na metrópole não tinha chances de conseguir trabalho. Com o passar do tempo, murchou em tristeza, pois ficou dependendo dos filhos para seu sustento. Depois de alguns meses em São Paulo, sofreu um derrame cerebral vindo a falecer tempos depois. A irmã de minha mãe, Maria da Conceição, também teve dificuldades com a mudança e começou a apresentar lapsos de memória. Um dia saiu de casa e nunca mais retornou.

E quando finda um fio, começam outros, se emenda a ponta final num começo de outro fio, outra cor, outra textura, de mãos dadas vão juntos, um único fio. O fio da história quando não está quebrado nos permite ver uma história maior. Estampa o padrão de um tecido, um povo.

Minha mãe, sempre muito guerreira, começou a trabalhar fora desde que chegou em São Paulo, com dezessete anos. Casou, teve filhos e retomou aos estudos e ao trabalho remunerado quando eu e minha irmã alcançamos a adolescência. Ela fez pedagogia, e depois de anos de muita dedicação, se aposentou como professora da creche municipal de Guarulhos.

Eu nasci na maternidade São Paulo e cresci na zona norte da cidade, nos arredores da Vila Maria. Morei em vilas, brinquei livre em seus grandes quintais coletivos e nas ruas pacatas dos anos 80. Meu nome é Liliane, mas todos em minha família me chamam de Lila. Com o passar do tempo me acostumei com o apelido carinhoso dado por minha irmã e hoje gosto de ser chamada assim. Nas férias sempre viajávamos em nosso Fiat azul para Minas Gerais, Santos ou Rio de Janeiro. Solto, um fio de memória escapa preenchendo o papel...

Não me lembro ao certo o dia ou o ano, mas pouco importa, era férias. Eu estava na terra natal de minha mãe e tudo era estranhamente novo. Finalmente havíamos chegado. Que alívio, depois de tantos rodopios do ônibus ao subir tão grande serra! Também não me lembro quantos anos eu tinha, talvez porque depois de ir tantas vezes para lá eu não saiba mais distinguir quais eram as minhas primeiras impressões daquele lugar. As minhas lembranças parecem se sobrepor como uma interminável primeira vez.

O cheiro era quente com gosto de mar. O sal impregnava a pele e as narinas que, mesmo sôfregas, insistiam em aspirar o ar esfumaçado daquela grande cidade. As fábricas imprimiam ao odor final, uma nota de bolacha e sabão. Desembarcamos na rodoviária e subimos na passarela, daquela jamais consigo esquecer, ao lembrar ainda escuto teus rinchos e relinchos vibrantes de metal. A passarela irritada trepidava vacilante com o movimento contínuo e ininterrupto de pés que iam e vinham. Às vezes, no despercebido do momento, berrava agudamente rangendo seus metais, reclamando os pisões obstinados que seguiam seu rumo.

Chegamos no ponto de ônibus e depois de muito esperar apareceu o tão aguardado "Duque de Caxias". Eu, minha mãe e irmã fomos certeiras entrando no ônibus pela porta da frente, mas o motorista, mostrando um sorriso largo, nos impediu indicando a porta dos fundos como entrada. No interior do ônibus me surpreendi ao ver que as pessoas usavam roupas curtas e chinelos havaianas. Em São Paulo sempre usávamos calças e sapatos com aspecto de roupas de trabalho para adentrar o transporte público.

Saltamos em Duque de Caxias e fomos para o bar do meu tio Cleval, ou como ele chamava - *butiquim*. O butiquim tinha as paredes de fora verdes e dentro havia de um tudo: cachaças de todos os tipos, balas, salsichas em conserva, paçocas, macarrão, arroz, feijão, papel higiênico, esmaltes, acetonas, lixas de unha, refrigerantes, ovos cozidos azuis e rosas, salgadinhos, pés de moleque, cervejas, botões, linhas, agulhas, loção de rosas e revistas escondidas nas últimas gavetas do canto direito do balcão. No fundo do butiquim tinha um grande depósito cheio de caixas de refrigerantes, bebidas alcoólicas e gatos, muitos gatos. Meu tio mantinha os gatos para pegar ou espantar os ratos, que existiam aos montes por ali. Eu e minha irmã nos divertíamos em nos aventurar atrás dos gatos por cima das pilhas de caixas de cervejas e refrigerantes vazios, mas eles não eram nada dóceis - fugiam todos. O único gato manso era o Carijó. Ele sempre vinha todo faceiro, se enroscando por entre nossas pernas, trocando carinho, e se acomodando em nosso colo - que "alegriazinha" de criança ele nos dava. Tio Cleval o chamava de Carijó por que ele

tinha várias cores; cinza, preto, branco e era meio listrado. Hoje me pergunto de onde veio a construção do significado da palavra, pois Carijó é uma palavra indígena, o nome de uma etnia que vivia no Rio de Janeiro; parentes dos guaranis. Suspeito que os portugueses começaram a chamar os mestiços da região de carijós e tempos depois, em seu uso comum, a palavra passou a expressar a ideia de mistura, mestiçagem. Há quem diga que é de onde veio a palavra carioca, mas ao certo não sei bem. Mas do burburinho do povo muitas vezes encontramos pistas de nossa história.

Durante o dia, o butiquim se enchia e se esvaziava de crianças, curiosos e "bebuns" amigos de meu tio, que compravam tudo fiado pendurando contas e contas, eternamente na caderneta. Os bebuns sempre nos recebiam com presentes e desmedida simpatia, esvaziando copos no balcão; já as crianças nos enchiam de histórias sobre tiroteios, nos contavam sobre o dia em que o butiquim tinha ganhado todos aqueles furos na parede e de como era perigoso subir o Morro do Sapo sem ser conhecido por aquelas bandas.

Depois da visita ao butiquim, sem demora, nós atravessamos a rua de paralelepípedo, adentramos um grande portão de metal laranja enferrujado, percorremos um terreno coberto por um matagal, descemos uma grande escadaria e chegamos na Vila. Primeiro tinha a casa da saudosa Dona Olga, uma senhora preta sorridente que nos recebia com calorosos abraços. Minha irmã e eu, cheias de curiosidade, percorríamos sua casa com os olhos afoitos e sem descanso de pousar; sua casa era pequenina, com paredes coloridas mas gastas no devir das horas, os cantos e meios eram preenchidos com mesinhas cobertas com delicadas rendas e por cima: santos, caboclos, orixás e suas justas oferendas. Suprida a curiosidade dos olhos, era a vez das mãozinhas, aí era um suplício! Ver com os dedos; pegar no fundo da matéria, apertando no covo da mão, apalpar onde o olho não chegava. Tinha de ser meio de soslaio, como se nem fosse vontade nossa, por que as mãos sempre podiam menos. O jeito era disfarçar o desejo de tocar os interditos postulados de não. Tocar o sagrado na infância, mais parece grave sacrilégio das mãos. Nos tempos de hoje, é o lugar da arte nos museus, cercada de objeções ao toque, cheios de avisos e seguranças sempre a espreita de uma mãozinha mais curiosa. Porém, nos entremeios dos instantes, nas entre-horas das vigilâncias e conversas de comadres, tocar - tocávamos mas, respeitosamente, nos desajeitos de mão de criança. Confesso que, algumas vezes, levamos de lá alguns dos doces ofertados aos santos; sempre com incumpridas promessas de devolução em tempos de fartas guloseimas, peraltice de criança. Que os santos nos perdoem o atrevimento.

Passadas duas ou três casas, seguíamos para a casa de minha avó materna Maria Rangel, o grande motivo da viagem. Ela já passava dos setenta e todos os anos íamos até lá para cuidar dela e da casa. Minha avó não aprendeu a ler nem escrever, mas sabia de um tudo. Uma sabedoria lenta, cozinhada no tempo. Toda vez que eu e minha irmã brigávamos, insistíamos que a razão era de uma ou de outra, ela nada não dizia; juntava minha cabeça na cabeça da Karina num encontrão de teimosias. E assim, resolvia contendas, só com gestos-palavras. Preocupações e ansiedades de todos os tipos curava com seu adágio: *o quê é seu tá guardado, minha filha, dia mais ou dia menos acontece.* Vó nem não dormia, cochilava em suspiros de existir. Maria mais parecia Ser de montanha, assentada numa tranquilidade de ventos infinitos. Vó Maria me ensinou o sagrado das horas com toda a força de sua existência. Ela orava pegada com sua santinha Nossa Senhora da Aparecida três vezes por dia, nas horas fortes; às seis da manhã, meio dia e às seis da tarde. Ritual que me marcou profundamente e me emociona até hoje quando toco nas Alvoradas com as Caixeiras das Nascentes.

"De manhã o sol é rei,
Meio dia é rei crôado,
Às três horas ele é morto,
Às seis horas é sepultado.
Alvorada nova, novas alvoradas,
de manhã bem cedo
sobre a madrugada.
Alecrim cheiroso, angélica dobrada.
No sair da estrela, ela foi crôada.."
(Tradição oral das Caixeiras do Maranhão)

E uma Maria me levou até outra Maria, mestra das Caixeiras das Nascentes, Maria Cristina Bueno. Assim, estas duas Marias me iniciaram no ritmo, música do universo que retumba no coração da gente. Novos fios se entrelaçam e criam novas possibilidades de Ser, com estes fios construí minha caixa e "hoje canto pra ajudar as caixeiras"[5]. "Maria Raimunda me dá seu anel, Maria Raimunda me dá seu anel, vai uma, vem outra Maria do céu, Meu cordão de ouro, Maria, lumeia o sereno, brilha o cordão, balanceia. Vem dançar comigo, Maria, na roda quero ver sua saia no cordão balançar. 'Vou me encontrar com mamãe Oxum...' ' Pousé-n alé, nou sé papiyon, na pote...' Oh, beija-flor, toma conta do jardim...', 'É o som do tambor treme a terra e cura...', 'A caixa pulsa na beleza da vida

[5] verso da tradição oral das caixeiras do Maranhão.

e na suavidade do toque', Maria Raimunda me dá seu anel, vai uma, vem outra, Maria do céu. . . "[6]

Depois das férias sempre vinham as aulas. Sempre fui tímida e quando criança a coisa era pior ainda. A timidez ficava aumentada no pequeno que eu era, a voz ricocheatava no corpo mas não alçava voo, represava que nem rio diante de barragem grande. Estudei em escola pública e a vida toda gostei demais de ler. A leitura me abria mundos por desvendar. Um dia meu pai achou um gibi da Mafalda na rua, ele era laranja e estava com a capa rasgada pela metade, demorei anos pra saber o que a Mafalda chutava, hoje me parece bastante emblemático o fato de ser uma cadeira. Aquele gibi foi meu primeiro encontro com um ponto de vista crítico sobre o mundo e aquilo mudou tudo.

Na década de 90, com a hiperinflação e o plano Collor, a tapeçaria em que meu pai trabalhava acabou falindo, então ele montou uma oficina em casa e eu passei a ajudá-lo depois das aulas. Nessa mesma época, meus pais compraram um terreno em Guarulhos e todos nós passamos a trabalhar duro para construir uma casa. Infelizmente, atrasamos algumas parcelas da prestação do terreno e mesmo depois de pagar juros altíssimos e mais que o dobro do valor do terreno, não temos direito a sua posse legal e somos reféns da imobiliária até hoje. As estruturas se repetem e a estória, que parecia ser outra, continua sua sina.

Quando terminamos de construir a casa resolvi prestar o vestibular pra continuar meus estudos na Universidade, escolhi fazer ciências sociais para entender a estrutura política e econômica que rege nosso país. Eu fui para a Unesp de Araraquara, o Eric meu companheiro foi fazer física computacional em São Carlos e minha irmã finalizava o curso de serviço social com uma bolsa cedida pela faculdade em que trabalhava. No primeiro ano da faculdade, eu já estava pesquisando o Regime Democrático em suas diferentes concepções. No entanto, um dia fui assistir uma palestra do professor José Carlos de Paula Carvalho que se intitulava: "Antropologia do Sagrado e Hermenêutica do Imaginal em Henry Corbin". Eu não entendi quase nada do que ele falou, do contexto teórico ao significado de muitas palavras que ele utilizava em seu discurso. Foi estarrecedor, mas eu guardei muitas dúvidas e uma palavra: hermenêutica. No ano seguinte, me matriculei no curso Introdução à teoria do imaginário, com a professora Elda Rizzo, mas não estava conseguindo acompanhar as aulas e decidi trancar a matéria.

[6] Canto aprendido com as Caixeiras das Nascentes, consta no cd Caixeiras da Guia.

A primeira vez que me dei conta do simbolismo mítico foi lendo o texto "A eficácia simbólica", de Levi Strauss. Foi um grande choque perceber o quanto fazia sentido pra mim a constatação de que os povos de cada cultura se realizam e se curam por meio de uma rede de relações simbólicas construídas e vivenciadas no seio de seu grupo. Foi como uma semente que recebe a primeira gota de água e percebe que é planta e pode brotar. Os mitos, imagens, poesias, contos, fantasias, imaginação, histórias, ofícios tradicionais e festas populares ganharam outros contornos. Como consequência, me apaixonei em conhecer o colorido pensar, imaginar, ser e se manifestar de cada cultura.

Neste semestre, conheci a teoria do desencantamento do mundo de Weber, aprendi sobre o estruturalismo de Lévi Strauss e conheci a obra de Morin. Esses aportes teóricos me possibilitaram uma primeira tentativa: entender e a situar onde estava localizada a teoria do Imaginário. No quarto ano, fiz a disciplina da professora Elda Rizzo e passei a buscar os vários referenciais teóricos que embasaram a teoria do Imaginário para entender o que era aquela outra maneira de se compreender o mundo. Munida da intenção de entender o livro do Durand, *As estruturas antropológicas do Imaginário*, eu comecei a ler diversos estudiosos, porque fui percebendo que um autor complementava o outro e eu só conseguia compreendê-los quando relacionava uns com os outros. Descobri que dentro deste paradigma holonômico tudo era bem diferente. O mundo e toda a sua rede de significados não precisava ser explicado, mas sim compreendido e a causalidade linear cedia espaço para a complexidade. Inclusive a visão histórica do mundo podia ser questionada. Conheci a potência dos símbolos e da narrativa mítica, que trata das questões fundamentais do ser humano, pois dizem respeito a nossa condição humana em sua passagem pela Terra.

Nunca me esqueço de uma história que eu ouvi no curso de extensão universitária *Pensamento selvagem, lógica paleolítica e mitos*, com a professora Silvia Maria Schmuziger de Carvalho, história que eu já modifiquei algumas partes preenchendo as lacunas da minha memória, mas ainda me restou o seu significado. Era uma história que ilustrava a maneira de dois povos distintos de entender o mundo. Ela contava que os colonizadores chegaram aos Estados Unidos com muita sede e foram beber água num lago e um indígena, nativo daquela região, os alertou para que, antes de beber, eles abanassem as mãos por sobre as águas dispersando os maus espíritos que ali viviam. O mais intrigante para nós, homens e mulheres da razão ocidental, é o fato de que as pessoas que não retiravam os maus espíritos para beber a água adoeciam. Muito tempo depois, alguns cientistas vieram até o lago e explicaram que naquele lago existia uma bactéria que ficava na superfície da

água. Entretanto, aqui nós já empregamos uma leitura que carrega uma racionalidade científica para olhar este mito, as narrativas míticas expressam muito mais do que isso. O sentido da narrativa mítica se estabelece para além de organizar a sociedade e impor alguns tabus (social), seu sentido é plural dialoga com seu entorno e nossa humanidade.

Apenas no meu quinto ano eu consegui encontrar o professor Denis Domeneghetti Badia, que me indicou a leitura de Maffessoli e tempos depois me deu um livro seu: *Viáticos do Imaginário*. Caminhar na busca deste conhecimento me levou aos pensadores do Círculo de Eranos, os quais legitimaram algumas de minhas intuições e inquietações, promovendo um apaziguamento em meu ser. Em meio a esse novo universo de leituras, eu assisti a um filme na semana do circuito anarquista chamado *A classe operária vai ao paraíso*, dirigido por Elio Petri. Após assistir a esse filme, tive a certeza de que não queria ser um *intelectual transformador* no sentido de induzir o outro, que poderia ser o "cidadão comum" rumo a um tipo de significação *crítica* ou *ideológica* que desestabilizasse seu universo interior e de relações sociais. É necessário dosar a crítica com respeito às culturas e as diferenças. Segui pesquisando o Imaginário, queria estudar sobre uma "educação" que ajudasse na busca do conhecimento de si, no enfrentamento das angústias humanas. Afinal, onde estaria nosso repertório cultural para lidar com as "crises humanas"?

Eu engravidei no meu último ano da faculdade e a Maya foi me trazendo aos pouquinhos para o universo cotidiano, para o âmbito das preocupações mundanas e nem por isso menos importantes - a delicada experiência da vida brotando em meu corpo. A apreensão e compreensão do meu corpo que estava em constante mudança com o crescimento do bebê, o medo do parto e a tentativa de entender o porquê do meu medo me levaram a outras percepções sobre meu corpo e a sociedade em que vivemos. Por exemplo, a constatação de como o meu e o nosso "corpo ocidental" estava realmente dilacerado pelo racionalismo científico. Depois do nascimento da Maya, eu e meu companheiro Eric voltamos para São Paulo. Logo eu comecei a trabalhar como educadora na Casa de Cultura e Cidadania de Osasco, uma parceria entre a Eletropaulo, Instituto Agires e Lei de incentivo Rouanet. Lá tinha curso de música, teatro, histórias e brincadeiras, artes plásticas e projetos. Eu mediava os encontros da sala de projetos, dois dias com crianças de 9 a 12 anos e os outros dois dias com adolescentes de 15 a 18 anos.

Com as crianças pude ter experiências incríveis, porque não tínhamos um cronograma de aulas a seguir. Tínhamos muita liberdade para criar e inventar como seria nosso encontro, além de termos diversos materiais ao nosso dispor. Juntos decidimos dividir

nosso encontro que era de uma hora e meia em três momentos. O primeiro era a roda de conversa, depois a construção de algo a partir desta conversa e por último uma brincadeira coletiva. Elaboramos vários projetos, como fotografar os caminhos que eles percorriam pelo Morro do Socó, confecção de colcha de retalhos, jogos de trilhas, máscaras em argila e entre outros.

Entretanto, a cultura punitiva fervilhava dentro da Casa, nas relações entre a direção, os professores, os cozinheiros, os zeladores e participantes, apoiados num discurso preconceituoso de que crianças da favela precisavam de pulso firme, limites e castigos. Na graduação, eu acreditava que o ensino da arte poderia engendrar um caminho para a razão sensível, porém ao ver o autoritarismo de alguns professores e da direção da Casa de Cultura, somado à aplicação da velha equação de estipular méritos e punições como método pedagógico, percebi que a questão não era tão simples assim.

Angustiada com esse cenário de reprodução e sentindo a necessidade de encontrar uma outra possibilidade para aquela sentença, fui fazer um curso de mediação de conflitos na Palas Athena. O curso era dividido em duas partes: na primeira parte era abordado a metodologia dos processos circulares de Kay Pranis e na segunda parte realizamos estudo de casos. Isso dentro dos princípios e práticas da Justiça Restaurativa. Por mais que eu tenha algumas ressalvas à Justiça Restaurativa, o curso me possibilitou a encontrar uma resposta para uma antiga dúvida: seria o método democrático pautado no voto a única forma de decisão coletiva? Descobri que não, pois existe o consenso - método entendido enquanto um processo de construção de decisão, em que todos avaliam as perdas e ganhos e decidem entre si qual a melhor opção para o grupo. Geralmente, o consenso é o método utilizado pelos povos tradicionais para se chegar a uma decisão, onde participam os vivos e os espíritos dos ancestrais que se manifestam nos sonhos dos pajés, mais velhos ou em indícios da natureza. Entretanto, chegar a um consenso é algo bem difícil de se conseguir. Por isso, pode acontecer que antes da exaustão final do debate os mais velhos do grupo tenham que decidir pautados nos argumentos ouvidos e em benefício da comunidade. Algo que, por outro lado, gera alguns descontentes, mas que irão aceitar com respeito a decisão dos mais velhos, muito respeitados nessas tradições.

O curso trouxe também outras inquietações e grandes dúvidas quanto a Justiça Restaurativa ser realmente uma alternativa a Justiça Retributiva ou punitiva, já que vem sendo implantada no Brasil de cima para baixo e sem a construção comunitária de um modelo de justiça que atenda as especificidades de nossa cultura.

Me interrogando sobre todas estas questões, voltei a buscar os pensadores que eu havia encontrado ao me dedicar à compreensão do imaginário. Decidi procurar alguém na USP para me orientar e conheci o mestre Marcos Ferreira Santos. Eu lhe contei minha história, lhe disse que gostaria de continuar meus estudos e ele me disse para procurar algo que eu amasse para estudar. Depois de muito pensar, lembrei-me de minha infância e de quanto minha imaginação ia longe na oficina de meu pai e o quanto os tecidos me inspiravam a criar e a imaginar.

Na graduação, entrei em contato com a sociologia, política, mitologia, história, literatura e antropologia, sua teorias e relatos sobre diversos povos. Na Casa de Cultura de Osasco, pude vivenciar algumas experiências com arte educação para crianças, lá eu sempre me perguntava: qual é o sentido da arte-educação? Ser apenas um espetáculo ou produto a ser apresentado para um público? Será que a arte não tinha o poder de despertar algo de mais profundo no ser humano? Quais as metáforas e imagens pessoais e coletivas que a arte poderia despertar?

Assim, fui me aproximando do sentido da arte para os povos ameríndios e africanos que a vivenciam em sua totalidade. Numa relação intrínseca entre arte e seu modo de vida; que envolve sua cosmogonia, percepção do tempo e da natureza, subsistência, rituais de passagem, religiosidade, festividades, entre outros. A vida e a arte em seu pulso natural.

Hoje, parto de todas estas perspectivas que me formaram e abro uma janela que olhe para a educação através da percepção do meu próprio corpo, sensibilidade, gestos, sinestesia, memória, imagens míticas e da relação entre o corpo, o mundo e o ofício/arte tradicional de tecer. Sendo assim, iniciei uma busca nas tramas das diversas tradições artesanais têxteis, busquei o conhecimento das mãos, do corpo em movimento, dos gestos, nos diferentes modos de criar com as matérias vegetais. Procurei alguns mestres iniciadores das artes de tecer e comecei uma jornada: fiz uma iniciação com a tecelagem em tear de pente liço com a mestra Tiyoko Tomikawa, a nascida mil vezes, conhecedora profunda dos fios e da arte de tecer; experimentei tecer uma cachoeira com o mestre Juan Ojea, exímio tecelão, e conhecedor das culturas tecelãs andinas; fiz tinturaria oriental com o mestre Celso Lima, grande especialista da arte artesanal de tingir e estampar aprendido com distintas culturas; bordei com a mestra shipiba Silvia Marin Garcia, sublime tecelã do Peru, onde em sua bela tradição as mulheres cantam as histórias dos tecidos (kenes) bordados; experimentei trançar a materialidade da palha com a mestra Maria Maciel e sua filha Edilene Maciel; aprendi um tanto de pontos de bordado livre no Lab. Arte da USP

com a mestra Nádia Tobias, tecelã de mãos encantadas, cujos pontos têm a delicadeza e a força de sua ancestralidade indígena.

Além, disso experimentei tecer *ñandutis*[7], bordar, fazer bichos de feltragem seca, costurar na máquina: fantasias, cabanas, bonecas e naninhas para crianças. Coser com agulha e linha os monstros das crianças do segundo ano da escola municipal Desembargador Amorim Lima - juntos pudemos dar vida aos seus monstros secretos; bordei um livro de pano com os acalantos que embalaram os primeiros sonhos de minha filha e continuo tecendo, tecendo e tecendo realidades sonhadas.

Neste ínterim, durante o mestrado, pude me aprofundar em alguns conteúdos abordados nas disciplinas que cursei em diferentes áreas da USP: a Arte da Palavra e Aprendizagem Artística com a professora Regina Machado na Escola de Comunicações e Artes; a História da Filosofia Contemporânea (natureza em Merleau Ponty) com o professor Alex de Campos Moura; Psicologia Social da Imagem com o professor Arley Andriolo no Instituto de Psicologia, a Área de Humanidades e as Pesquisas em Educação Física Esporte e Lazer com a professora Soraia Chung Saura e Ana Cristina Zimmermann na Escola de Educação Física e Esporte; Mitologia Comparada: Ensaios para uma Antropologia da Educação com o professor Marcos Ferreira Santos e Fundamentos Educativos do Cinema: Hermenêutica e Contemporaneidade com o professor Rogério de Almeida, ambas na Faculdade de Educação.

Assim, na trajetória deste mestrado, busco entender como se dá a relação entre os gestos, as metáforas, a imaginação, o ofício de tecer, a arte e o próprio ato de narração de si na construção de nossa história. História que entrelaça o particular e o universal, a história pessoal e da espécie para o centramento de Si. Com base nisso, começo a me interrogar como seria uma educação que prepara a pessoa para Ser *Pessoa*? Uma Pessoa que sabe se relacionar com as diversas possibilidades e narrativas de Ser, e de lá poder retirar recursos para o enfrentamento diário da vida em suas diferentes etapas.

Nossa escolarização, calcada no conhecimento racional e científico, dificilmente nos permite perceber o quão profundas são as culturas orais, a sabedoria aprendida em seus ofícios tradicionais, a sabedoria da percepão dos ciclos da natureza, a sabedoria do conhecimento de ervas e curas, benzimentos, a sabedoria presente nos festejos, na

[7] *Ñanduti*, palavra guarani que em sua tradução significa tela de aranha. É uma técnica de tecer motivos geométricos e florais num bastidor com fios brancos ou coloridos. Na ilha da Madeira é conhecida como tenerife.

experiência comunitária de viver e sua remanescência na cultura popular. Profunda, porque seus conteúdos dialogam com a experiência humana de Ser no mundo que perpassam o tempo de uma vida humana, dizem respeito às crises humanas que se repetem com todas as gerações.

Neste sentido, os contos, cantos, mitos[8], estória tradicionais, gestos, danças, festas, rituais e os trabalhos artesanais são uma forma privilegiada de acessar estes conteúdos de experiências humanas. Eles estabelecem uma ponte entre o passado e o presente e nos revelam um sentido para além das aparências. Esse sentido nos anima a enfrentar dificuldades, a perceber a diversidade dos povos, a criar conexões entre o particular e o todo, a amadurecer e, por fim, a prosseguir caminho em busca de novos horizontes. Caminho que procuro trilhar em busca de realizar uma arte-educação que não se encerre em significados e sentidos estanques, mas que possa motivar o contato com outras culturas, criar expressões de nossa alma e a experimentar nossos próprios percursos e significados.

[8] o mito, "é a articulação entre a arché (passado) e o presente vivido em direção a télos (devir) através da narrativa dinâmica de imagens e símbolos."(FERREIRA-SANTOS, 2000, p.68)

Parte I

Tempo de chuvas: fertilizar a terra

Figura 1 – Caminho de terra: Vale do Jequitinhonha

Cantiga de roda
(Tradição oral de Tocoiós-MG)

A chuva vem vem
É todo molhado
Deixa chover
É todo molhado
Se eu tivesse um papel
És todo molhado
Secasse meu bem
És todo molhado
A lua tá alumiando
Todo molhado
O céu tá estrelado
Todo molhado
A quem dera eu agora
É todo molhado
Avistava meu namorado
És todo molhado

1 Arando a terra: preparando o solo para o plantio

No oriente, tapete de oração;
na antiga Roma, cobre-leito;
aquecimento nos castelos medievais;
a própria cama e a própria casa entre os índios;
mural nômade no Renascimento, crise e renovação.
Artêxtil-ontem, hoje, sempre,
princípio de vida, como o cordão umbilical,
as fibras nervosas, a pele, a roupa,
o tecido do mundo vegetal que nos cerca.
Lá, como aqui, arte feita com as mãos e a alma,
para ser sentida com o tato e o coração...
Rita Cáurio

A oficina, os fios e os tecidos tão presentes em minha infância até hoje despertam minha imaginação e me incitam a vontade de coser, fiar, tramar, desmanchar, bordar, cortar, tingir - enfim, de criar com os fios da terra. A maleabilidade da trama, capaz de ser e abraçar uma grande diversidade de formatos, tudo acolhe, do recém nascido ao ser humano adulto. A arte têxtil nos abriga e aconchega com vestuários, redes e casas. Ao mesmo tempo em que nos incita a criar; movimenta tanto os nossos devaneios de repouso (BACHELARD, 2003) quanto às forças criativas em nossos devaneios da vontade (BACHELARD, 2008).

A atividade de tecer mobiliza pessoas de todas as idades. Difícil não ter alguém na família que não arrisque alguns pontinhos para pregar um botão ou remendar um rasgo, reunindo os pedaços dissociados da calça de uma criança levada. Geralmente, nos lembramos da figura de uma avó, mãe ou tia costurando, remendando, tricotando ou bordando absorvida em seu silêncio meditativo de coser. Lembrança, que por outro lado, me intriga; o que estaria na raiz do fato de tantas mulheres tecerem ou se interessarem pelo tecer em algum momento de suas vidas? Qual relação haveria entre o feminino e a arte de tecer?

A arte têxtil perpassa as fronteiras dos períodos históricos e das diversas culturas, sendo encontrado em todos os lugares. Entretanto, os diferentes modos de criar com as fibras vegetais e animais transformando a matéria prima fornecida pela natureza e

modificando a aparência do corpo (roupas, adornos) e o espaço[1] (objetos para casa) não se responde com a justificativa superficial baseada na utilidade dos objetos têxteis ou com a utilização da lógica causal pertinente ao modelo histórico[2], que estabelece uma data e um fato no passado (à sua escolha) como causa de um evento no presente.

Muitas mulheres continuam tecendo em seus lares em momentos de descontração, lazer e criação, embora, possam comprar objetos tecidos de baixo custo para seu próprio uso ou família. Ao criarem, estas mulheres tecelãs estão exercendo uma faculdade que é própria ao ser humano; dar sentido ao mundo. Elas estão atribuindo significado a partir de uma função da mente que está na base de toda criação - a imaginação.

> Para que a criação ocorra é preciso imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos da religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... Criam filosofias, teorias, religiões, obras... Criam, a cada instante, o universo. Pitta (2005, p.12)

Nas diversas culturas, os seres humanos realizam procedimentos diferentes para a execução das atividades como: curar, alimentar-se, trabalhar, dormir, plantar, rezar, casar, tecer, festejar, etc. Vale ressaltar que existem regras, rituais, proibições e tabus para cada âmbito destas atividades, como por exemplo, o costume ocidental moderno em que as mulheres casam com vestido branco, véu e carregando um buquê de flores ou ainda em determinadas culturas ser um tabu que os homens possam tecer e opostamente em outras são as mulheres que não podem tecer. Para o ser humano, tudo possui um significado e conceder significado envolve diretamente o plano do simbólico[3].

Foi o filósofo neokantiano Ernst Cassirer quem identificou o homem enquanto um animal simbólico. Para ele, o homem tem acesso à realidade e, a si mesmo somente através dos símbolos. O mundo é sempre mediado pelas formas simbólicas resultado da linguagem, mito, arte, ofícios tradicionais, canto, religião, conhecimento teórico, etc.

---

[1] Hoje em dia também está se tornando muito comum o uso da técnica de bordar e tricotar como arte de intervenção nas cidades, sendo realizados em grades, árvores e estátuas.

[2] O modelo histórico, apoiado na causalidade linear, é útil para diversos esclarecimentos quanto às configurações sociais, ambientais, materiais e imateriais compreendidas num determinado período de tempo, entretanto não responde aos questionamentos sobre as angústias humanas e o devir do tempo.

[3] "A pré-história estabelece que desde o aparecimento do gênero homo, há dois milhões de anos, na África, o homem manifesta além da capacidade de talhar ferramentas, mas ainda - graças à anatomia das caixas cranianas descobertas - que as zonas cerebrais de Broca e de Wernicke (zona temporo-parietal esquerda) estão em seu lugar no volumoso cérebro hominídeo, portanto, que o homo erectus era dotado de palavra. A disposição dos lugares funerários mostra igualmente que ao menos ele é capaz de escoltar a morte por meio de um conjunto de signos e de objetos rituais34. Então, desde suas mais longínquas aparições, o homem claramente distinto dos outros seres vivos, é dotado de um cérebro que faz dele um *homo symbolicus*." Durand (1994, p.14)

O filósofo Gaston Bachelard, ao estudar a imaginação poética, literária e a do homo faber; percebe que o conhecimento adquirido pela poesia ou pela experimentação tem a mesma validade. "Examinando minuciosamente os pontos que ligam a realidade à metáfora, veremos que é através das metáforas, da imaginação, que a realidade assume seus valores." (BACHELARD, 2008, p.52)

Não é difícil constatar a influência da arte de tecer na formação do pensamento acadêmico como podemos perceber na teoria da complexidade do antropólogo Edgar Morin se apoia na figura da trama e o filósofo Merleau Ponty sustenta muitas de suas ideias sobre o corpo e os sentidos na figura do entrançado, além de fazer uso da figura do nó ao longo de seu livro Fenomenologia da percepção. Do mesmo modo, é possível constatar a presença das imagens (DURAND, 2002) provenientes da fiação e tecelagem nos contos de fadas, como a presença de imagens do devir do tempo relacionadas ao movimento da roca de fiar no conto a Bela Adormecida dos Irmãos Grimm. As imagens provenientes do universo da tecelagem estão presentes tanto na imaginação (DURAND, 2002)) que forma o pensamento acadêmico e científico quanto na imaginação que cria os mitos, contos de fadas e poesia. Não existindo nenhuma oposição entre estas formas de imaginar. Entretanto, dentro do modelo histórico, racional e técnico, a ciência atual tem a sua capacidade simbólica reduzida, enquanto a poesia, os mitos e contos de fadas em seu simbolismo plural podem instaurar significados pessoais e coletivos para a existência humana.

Para Bachelard "A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade." (BACHELARD, 2013, p.18). Em seus livros sobre a imaginação e as quatro matérias (terra, fogo, ar e terra), o filósofo apresenta duas instituições que permitem ao antropólogo Gilbert Durand formular uma concepção geral do simbolismo imaginário; "a imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação." (DURAND, 2002, p.30). A partir disso, Durand conclui que existe uma coerência entre sentido e símbolo firmada numa contínua dialética. O pensamento e as suas expressões simbólicas formam uma unidade em constante correção e afinação.

Neste contexto, a imaginação não é sinônimo de fantasia, ilusão, irracionalidade, fuga ao real ou uma capacidade criativa restrita ao universo da poesia e arte. Concepções sempre pautadas num aspecto redutor ou negativo, pois contrapõe razão à imaginação,

dentro de um contexto que confunde razão, lógica e realidade. Estes conceitos não são equivalentes, mas antes expressam o etnocentrismo que vivemos na atualidade.

Com os estudos de Durand derivados de seu mestre Bachelard, a imaginação passa a ter uma dinâmica criadora e organizadora passível até mesmo de classificação. Para tanto, ele parte do pressuposto de que existe uma estreita simultaneidade entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Originando o livro As estruturas antropológicas do Imaginário, no qual ele classifica as imagens colhidas de uma grande número de culturas, a partir do método de convergência[4] dos símbolos.

Para Durand, a imagem por definição é simbólica, sendo o imaginário

> o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. Durand (2002, p.18)

É a partir da capacidade imaginativa que o homem elabora as mais diversas formas de compreender e interagir com mundo e pessoas através da: poesia, abstrações científicas e matemáticas, filosofia, elaboração de mitos[5], criação de arte, desenvolvimento de tecnologias, ofícios tradicionais, psicologia, contos de fadas, cultura, estória, música, teatro, química, medicina, engenharia, astrologia, etc.

A partir destas considerações, qual seria o simbolismo e a sabedoria milenar existente na arte de tecer? Pensando a noção de saber dentro da perspectiva do mestre tradicionalista em assuntos africanos Tierno Bokar Salif[6]:

> A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. Bâ (2010, p.181)

Ponderando sobre todas estas questões referentes a imaginação (BACHELARD, 1988) e ao imaginário e imagens (DURAND, 2002), o saber, o feminino e o processo educativo da tradição relacionadas ao universo do tecer, esta pesquisa pretendeu se aprofundar no conhecimento das imagens e simbologia relacionadas à matéria têxtil, ferramentas e os

[4] maneira como se organizam os símbolos.

[5] O florescimento dos mitos sublinha uma articulação da existência, um ponto nevrálgico da autoconsciência que, ao se chocar com obstáculos, dificuldades internas ou contradições, inventa, para resolver o enigma, justificações mais ou menos, dominadas pela função imaginativa. A solução, apesar de não possuir nenhuma autoridade particular, atesta a existência do enigma do qual pretende fornecer a chave. Um reagrupamento e um confronto e a uma mitologia comparada permitiria revelar as grandes orientações do ser humano em seu confronto com o mundo. (Gusdorf, 2003,p.14)

[6] Grande Mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya e tradicionalista em assuntos africanos.

gestos de fiar e tecer. Eu escolhi, como ponto inicial para adentrar esta investigação, minha relação criativa e poética com os fios, para que minhas mãos me guiassem em direção à cultura. Deste modo, segui meus primeiros interesses na busca de conhecer o tecer. Inicialmente, experimentei a tinturaria, seguida da tecelagem e bordado livre, costura, renda *ñanduti*, feltragem e, num segundo momento, busquei conhecer uma comunidade tradicional de tecelãs.

Seguindo estes fios, eu estava à procura de uma comunidade de tecelãs em que fosse possível desenvolver minha pesquisa. Coincidentemente, nesta mesma época, a professora e contadora de estórias Regina Machado foi visitar uma comunidade de tecelãs em Minas Gerais e me trouxe um novelo de algodão fiado por elas. Eu soube que era lá que eu iria realizar meu trabalho de campo no instante em que peguei o novelo em minhas mãos. Aquele novelo trazia em si - um fio e uma narrativa. Ele trazia um fio artesanalmente fiado e enrolado numa grande bola, incrivelmente macia e redonda. Percebi, com aquele novelo em mãos, que elas detinham todo o conhecimento do processo artesanal da tecelagem - do fio ao tecido. Depois, pesquisando, descobri que elas teciam e aprendiam a tecer dentro do contexto de sua tradição[7], transmitindo seus saberes de geração para geração. Potencialmente, elas estavam em contato com imagens primordiais[8] que foram plasmadas em objetos e nas criações artesanais têxteis. Deste modo, eu poderia entrar em contato com as imagens primeiras que afloram na consciência entre as pulsões inconscientes e se encontram na zona psíquica intermediária. (BACHELARD, 2008)

Os ofícios artesanais como a tecelagem, são uma maneira privilegiada de se adentrar no universo simbólico das comunidades tradicionais, pois de acordo com o tradicionalista

[7] Conforme o antropólogo Gilbert Durand, tradição é o conjunto de saberes das pessoas de diferentes povos adquirido através da imaginação simbólica e busca de correspondências entre o homem e as diferentes matérias, objetos, natureza e cosmos para o conhecimento de si - numa elaboração de um saber gnóstico. “Los paleontólogos ya se sintieron sorprendidos por la identidad de los vestigios culturales que cubren áreas gigantescas de áfrica a América, pasando por Europa y Asia. Pero sobre todo el historiador de las religiones, de las tradiciones literarias, de las mitologías, descubre con asombro que los mismos temas, las mismas estructuras, los mismos ritos, las mismas fórmulas, se reflejan de un extremo a otro del planeta humano y de la historia. Durante mucho tiempo, la idolatría de la historia dominante de Occidente trató de explicar esta universalidad de los antropomorfemas idénticos por su «difusión» en las conquistas y los viajes comerciales. Pero esta teoría no se mantiene ante los descubrimientos de la psicología o la etología contemporáneas. Es lo que descubría con estupefacción cuando encontraba entre los campesinos de Zurich las arquitecturas y de los mandalas asiáticos. Así lo que producía la ilusión de haber sido «transmitido» en una tradición única a todo el humano, se revelaba en última instancia ligado a la materialidad - y no sólo a las estructuras razonadoras y vacías - del hombre primordial. Habría podido mostrar aquí la concordancia de nuestro hombre tradicional occidental con el hombre tradicional indio, mongol, africano o bereber, pues los «saberes: tradicionales escapan a la historia e incluso a la arqueología del saber.” Durand (1999, p.65-66)

[8] isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. (JUNG, 2014, p.13)

Hambaté Bâ "são os grandes vetores da tradição Oral." (BÂ, 2010, p.186) Deste modo, para além de sua utilidade, o artesanato guarda em suas ferramentas, matéria e tecidos (objetos privilegiados pela sua sensibilidade), universo de criação, transmissão, apropriação e interpretação - as imagens e o simbolismo de sua tradição.

Assim, no caminhar deste encontro com as tecelãs do Jequitinhonha, floresce este projeto. Contudo, não irei estabelecer um ponto de partida para as imagens, pois elas podem partir tanto do aparato psicofisiológico quanto do meio social, conforme a noção de "trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social". (DURAND, 2002, p.4) Uma vez que os gestos, movimentos, imagens e símbolos relacionados ao tecer não são específicos de uma pessoa ou lugar, mas possuem uma certa "universalidade"[9], pois as imagens arquetípicas estão localizadas no corpo, mediador privilegiado entre todas as culturas. Assim sendo, a tecelagem se desenvolveu em diversas culturas pelo mundo, conservando semelhanças e diferenças entre si ou seja possuem ao mesmo tempo uma "universalidade" baseada no corpo e uma "individualidade" que se dá de acordo com seu aparato psicofisiológico numa relação com o entorno.

Importante notar que parto da perspectiva antropológica em que nada de humano é entendido enquanto exótico à nossa humanidade. Desta forma, posso almejar uma perspectiva menos colonialista e que não privilegia apenas uma cultura enquanto modelo para as demais.

> Mais profundamente: para uma antropologia, não se trata de dar a razão do primitivo ou de lhe dar razão contra nós, e sim de instalar-se num terreno onde sejamos o uns e outros, inteligíveis, sem redução nem transposição temerária. Este espaço comum emerge quando se vê na função simbólica a fonte de toda razão e de toda irrazão, porque o número e a riqueza das significações de que o homem dispõe sempre excedem o círculo de objetos definidos que mereçam o nome de significados, porque a função simbólica deve sempre estar em avanço com relação ao seu objeto e só encontra o real adiantando-o no imaginário. A tarefa é, pois, alargar nossa razão para torná-la capaz de compreender aquilo que em nós e nos outros precede e excede a razão. Merleau-Ponty (1980, p.203)

Deste modo, me debruço sobre a experiência do tecer alicerçada no que há de mais humano em mim, meu corpo (mediador entre meu eu e o mundo) e minha corporeidade. Pois, no exercício dos gestos e dos sentidos temos o suporte material e artístico para se

[9] Universalidade entendida aqui enquanto um padrão dos gestos e imagens presentes no universo da tecelagem em diferentes culturas, pois fazem parte do conjunto de imagens que atravessam nossa humanidade.

compreender a gesticulação cultural proposta por Merleau-Ponty. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.102)

Para estudar as imagens do tecer em sua expressão viva: gestos, energia, força, movimento, ritmo, fluxo e duração adentrei a oficina de trabalho das tecelãs da comunidade quilombola de Tocoiós em Francisco Badaró e da comunidade quilombola de Roça Grande em Berilo no Vale do Jequitinhonha-MG para acompanhá-las em seu ofício tradicional de fiar e tecer. Considerando a tradição, a experiência delas com o tecer e a minha experiência têxtil e relação pessoal com o universo do tecer, desde criança, observando e auxiliando meu pai em seu ofício de tapeceiro/estofador, e a literatura existente sobre o assunto.

A investigação teve como inspiração as pesquisas de cunho etnográfico, por isso realizei um trabalho de observação de campo e convivência com as tecelãs. Recolhi narrativas e cantigas em áudio, bem como fotografias e filmagens de cada etapa do processo de tecelagem, das ferramentas e das obras têxteis. Também participei de uma ciranda com as tecelãs envolvendo cantigas de roda tradicionais da região. Para tanto, eu planejei uma entrevista, uma espécie de roteiro com questões, para realizar com as artesãs em campo, porém quando fui aplicá-la, percebi que a entrevista tomava um outro rumo. Nas questões, eu abordei o fato de como elas adquiriram o conhecimento de tecer e todas as entrevistadas apresentaram um resumo de sua trajetória de vida, visto que o tecer está intimamente entrelaçado com vários fatos de sua experiência cotidiana. Todas as interlocutoras aprenderam a arte de tecer através do sistema hereditário de educação (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012), ou seja, com suas mães, avós ou tias no decorrer de sua infância e muitas já haviam transmitido para seus descendentes. Então, elas começaram a narrar suas experiências de vida; os horários de bater, fiar e tecer, como aprenderam este ofício, como as mulheres se reuniam para fiar juntas, como os pais faziam para vender os panos em outras cidades, como eram feitas as trocas de tecidos por mantimentos, a ausência de luz elétrica na infância e a necessidade de tecer o fio para fazer um pavio com óleo de mamona para ter luz durante a noite, como eram as festas com luz de pavio e as rodas de jogar verso no tempo de moça. Surgiam lembranças das mães, do trabalho, das cantigas, da experiência comunitária de fiar juntas, do tempo que passou e mudou. Cada uma expressou aquilo que gostaria de contar sobre sua experiência de vida, algo que nascia em seu desejo de se expressar e no meu desejo de ouvir atentamente. O momento profundamente trazia memórias. Entramado ao processo de fiar e tecer, tão presentes desde a infância em suas casas, surgiam as centelhas do cotidiano.

Eu deixei a entrevista seguir seu fluxo na sensibilidade do momento. Depois, na transcrição das entrevistas, optei em manter a forma coloquial - característica da fala, desaguando na escrita com a intenção de preservar a estrutura natural da oralidade, seu ritmo, sonoridade, musicalidade e expressividade. Além disso, se fez necessário, para transmitir o conteúdo do relato, interpretar alguns silêncios e lacunas da fala preenchidos pela comunicação do olhar, gestos e sensibilidade. Ainda houve a necessidade de uma pequena intervenção com a correção de algumas palavras e a colocação da pontuação, que também carregam uma perspectiva interpretativa. Desta maneira, escolhi realizar uma transcriação no sentido empregado por Alberto Lins Caldas em que todo o processo englobado pelo projeto, entrevistas, o trabalho de "criar o texto" e o "texto final" fazem parte de uma *transcriação*[10] hermenêutica, sendo assim:

> ... não é apenas a "modificação" ou "fase final dos trabalhos dos discursos", mas concepção e visão de mundo, não somente de como se produz um texto, mas sobre o fundamento da própria realidade, sendo, portanto, parte inestirpável da própria estrutura interpretativa. Caldas (1999, p.3)

Eu tive a intenção de elaborar um texto a fim de narrar a minha experiência em busca da sabedoria do fazer artesanal das tecelãs, de trazer um testemunho seguindo os conselhos de Hampaté Bâ; "Não se trata de recordar mas de trazer ao presente um evento do qual todos participam, o narrador e sua audiência.". (BÂ, 2010, p.215) Portanto, optei em descrever a viagem até o Vale do Jequitinhonha para levar o interlocutor a adentrar devagarinho no universo das tecelãs[11]. Participando da paisagem (ambiente), com seus relevos, rios e vegetação - frutos do ritmo do universo, pois também é ir tendo contato com as imagens que circundam o tecer e suas produções, que são tanto materiais quanto imateriais. Ritmo, percebido enquanto duração e ausência integrados numa harmonia,

[10] "O conceito de transcriação para nós quer dizer uma ação criativa geral que busca tanto as ficcionalidades pessoais, grupais e coletivas quanto o presente como nossa matéria fundamental, nossa ficcionalidade básica. É recriar, através dos artifícios de diálogos gravados, tanto as possibilidades do significado (o que no fundo é dizer que não traduzimos nenhum significado), quanto as flutuações até mesmo físicas daquilo que é o outro: dar vida ao presente do outro: transcriar: fazer viver uma vivência de uma outra maneira, isto é, fazer fluir a vivência da interioridade, da voz, para o mundo da escrita: buscar o espírito da vivência, jamais um reflexo do vivido: criamos em conjunto um texto aberto que possa dialogar com as aberturas das vivências, com a polissemia, as multiplicidades próprias do ser social. Daí porque o texto transcriado se liberta do seu reflexo, da sua origem, para se tornar referencia de si, sem refletir enquanto objeto outro objeto." Caldas (1999, p.5)

[11] Optei pelo uso do gênero feminino dos substantivos tecelã e artesã, pois o estudo trata da arte do tecer que é caracterizado por uma grande maioria de mulheres. O gênero das palavras, que bifurcação! Mas estaremos jamais seguros de fazer a partilha correta? Que experiência ou que luz guiou as primeiras escolhas? O vocabulário, ao que parece, é parcial, privilegia o masculino e com muita frequência trata o feminino como um gênero derivado, subalterno. (BACHELARD, 2009, p.18)

música do universo; expressos no devir das chuvas, sol, ventos, decomposição da matéria orgânica e composição dos solos, movimentação da terra, ciclo da água etc. Ritmo que também dá o tom na organização da pesquisa, pois está baseada no calendário agrícola do Vale, que por sua vez influencia os períodos e horas do trabalho de tecer na região.

Como acompanhantes de viagem, eu trouxe comigo em constante diálogo sobre os materiais coletados, as experiências vividas com as tecelãs do Vale e as experimentações tecidas com os fios da terra; a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau Ponty, que me dá embasamento para pensar o corpo e seu entrelaçamento com os sentido corporais e o mundo; a fenomenologia da imaginação material de Gaston Bachelard, com o qual aprendo constantemente a simplicidade de acompanhar a imaginação e os devaneios em sua materialidade e movimento; a hermenêutica simbólica de Gilbert Durand; com seu apoio busco identificar as imagens dos gestos do tecer, porém sem classificá-las, mas acompanhando o movimento vivo e rítmico destas imagens; a sabedoria da tradição oral de A. Hampaté Bâ, que juntamente com Gilbert Durand me orientam a refletir sobre a minha própria cultura e condição humana em diálogo com a tradição; a hermenêutica crepuscular de Marcos Ferreira Santos, quem me aconselha a uma reflexão mais filosófica e sensível[12], e por fim, também estabeleço interlocução com o arqueólogo André Leroi Gourham e sua minuciosa descrição dos gestos e ferramentas da tecelagem em diferentes continentes.

Seguindo estes indicativos de caminho, embrenhei-me com Bachelard na imaginação material do tecer, iniciando por vislumbrar um pezinho de algodão nascendo, crescendo, florindo e amadurecendo em capulhos felpudos. Fiapos que as tecelãs transformam em fios e tecidos, nos quais tecem magníficas pinturas no tear. Os vegetais reverberam na criação têxtil, brotam em motivos florais - difícil ficar imune ao toque do algodão. Pois, a matéria é mãe da substância como atesta sua acepção originária do latin - *matter*[13], e como tal exerce uma participação na criação. Entretanto, também escutei a voz de seu discípulo Durand, atentando para os gestos, sua pregnância simbólica e ao fato de não se estabelecer uma hierarquia da matéria sobre a técnica ou o seu contrário. Mestre e discípulo complementam-se nos estudos do imaginário. Do mesmo modo, que a poética complementa a racionalidade, conforme tão bem acentuou Bachelard - com agulha e linha completaria Durand em A fé do sapateiro (DURAND, 1995).

[12] "A razão sensível restitui a intuição, a metáfora e o devaneio poético como elementos participativos do conhecimento." Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.100)

[13] Latin materia 'matter.' Dicionário de Oxford

E, do mesmo modo que as plantas criam ramificações, adaptações ao clima, condicionamentos e disponibilidade de alimentos, tudo num constante diálogo com o seu entorno, as teorias florescem acompanhando a estrutura de sensibilidade de diferentes épocas, pessoas, culturas e contextos. Assim, em contraste ao método mitodológico de Durand pautado em evidenciar a textura mítica e sua atualização desenvolve-se aqui nas terras ao sul, um estilo mitohermenêutico de caráter mais filosófico iniciado pelo mestre Marcos Ferreira Santos, no qual privilegia-se "a etimologia (arranjo semântico), a intuição (arranjo pré-compreensivo dos símbolos), a razão sensível (arranjo lógico interno da narrativa), a estesia (arranjo estético-narrativo das imagens)" (FERREIRA-SANTOS, 2004, p.41) cavoucando diretamente as imagens e os símbolos ao refletir sobre as narrativas mais primevas manifestas nas diferentes expressões populares da cultura. Existem diferenças, mas principalmente existe uma filiação, por isso é importante notar que este estilo parte da concepção de Imaginário de Gilbert Durand (DURAND, 2002) e de suas investigações arquetipológicas. Sigo alinhavando tais diferenças e mantendo-as lado a lado, compondo uma grande colcha de retalhos, na qual é possível perceber a individualidade de cada retalho e o seu complemento com tantos outros, quanto mais cores coloco mais bonito fica o conjunto. As ambiguidades, tão retratadas nas imagens investigadas por Bachelard, fazem parte da humanidade que nos atravessa.

Esta pesquisa teve como procedimento ético: gravar as autorizações de uso de voz e imagem em áudio ou vídeo, em virtude de serem pessoas pertencentes a locais em que o conhecimento é em sua maioria oral. As entrevistas e vídeos foram realizados com grande respeito e de modo que as pessoas se sentissem confortáveis em participar, tendo esclarecido sua contribuição à pesquisa científica do país. É importante que estas mulheres saibam que seus saberes tradicionais importam a nós. Eu me proponho a realizar uma devolutiva deste estudo para as mulheres, artesãs do fio de Tocoiós e Roça Grande; que tão bem me receberam e tornaram possível esta pesquisa. Irei entregar uma cópia da dissertação depois de pronta para cada associação junto com um álbum e cd contendo as fotos e vídeos realizados com elas. Este procedimento ético não está contemplado em Comitês de Ética em pesquisa, mas é amplamente adotado pelo Grupo de Estudos do qual faço parte, o PULA[14].

Por fim, almejei escrever um texto poético e elucidativo sobre as imagens do tecer, acompanhando o processo de beneficiamento da matéria prima no Vale do Jequitinhonha e

[14] site: www.pulaeefeusp.com.br

refletindo sobre o modelo tradicional de transmissão do ofício de tecer, que possa contribuir para o diálogo entre os Saberes Tradicionais, a Ciência Moderna e o modelo de escolarização ocidental moderno calcado num modelo etnocêntrico e racional científico. Sendo assim, tateei uma escrita que não apenas esclareça, mas que como breves *lampejos* clareie e faça devanear - com as imagens que fez vislumbrar por um instante.

2 Sementes ao vento: dispersão e possibilidades

Para além da linha de raciocínio - que entende o aparecimento da tecelagem num dado lugar e tempo e, a partir daí, deduz uma linha de dispersão das técnicas e ferramentas de tecer - existem outras possibilidades metodológicas e filosóficas para se abordar a questão da tecelagem. Através da metodologia comparativa é possível observar o fenômeno da tecelagem em diferentes lugares e identificar aproximidades e diferenças entre as diversas formas de tecer. Existe uma dispersão das técnicas e ferramentas, mas também existem povos isolados que elaboraram as mesmas técnicas, figuras e ferramentas de tecer porém em outro ponto da Terra. Então, é preciso entrelaçar metodologias para uma maior complexidade de pensar a tecelagem.

O desejo e a necessidade de carregar os filhos ou alimentos, proteger do frio, abrigar, enfeitar, capturar animais e criar ferramentas propiciou a elaboração de um grande acervo de técnicas e objetos têxteis. Desta forma, diversos povos espalhados pela Terra desenvolveram alguma técnica para atar, unir, amarrar ou entrelaçar folhas, couro, fibras e fios vegetais. Portanto, a sua oficina, repleta de matérias e possíveis instrumentos, era tudo que havia disponível ao seu redor.

A arte de manipular os fios e fibras foi ganhando usos, técnicas e contornos diferentes em cada canto da Terra. Em consequência, surgiu um vasto repertório criativo para a sua realização, tais como os nós, laços, bordados, rendas, tinturas, costuras, tricôs, crochês trançados, *ñandutis*[1] e tramas. Tanto utilizando fios e fibras macias e flexíveis quanto as mais rígidas. Abrangendo uma enorme gama de possibilidades de formatos: planos, espaciais e esféricos com ou sem relevo, cheios ou vazados, mas sempre a partir do princípio de junção ou entrelaçamento dos fios e fibras, base da criação têxtil.

Por sua imensa flexibilidade material, a arte de tecer foi capaz de produzir diversos itens como: cestas, redes de pesca e descanso, sacolas, casas, barcos, telhados, tapetes, mantas, vestimentas, colares, cintos e adornos. Muitas vezes, estes itens recebem uma caracterização simbólica de um povo, entrelaçando os significados de sua cultura em suas

[1] Técnica de tecer que se realiza sobre os raios que partem do centro. Esta técnica ficou conhecida como ñanduti (significa na língua guarani tela de aranha) no Paraguai e Brasil, mas também recebe o nome de renda tenerife para os habitantes da ilha de Tenerife nas ilhas Canárias.

obras, assim como entrelaçam as repercussões da matéria e dos gestos do ato de tecer ao seu acervo pessoal e coletivo de símbolos e imagens.

A arte de tecer é um dos ofícios mais antigos que acompanha a humanidade. No entanto, é difícil conseguir datar com precisão há quanto tempo este ofício nos acompanha pela dificuldade de conservação dos tecidos, compostos por fios e fibras naturais. Principalmente em países quentes e úmidos que acabam deteriorando as fibras mais rapidamente. Entretanto, existem indicações de tecelagem no Egito desde pelo menos 2.200 a.C., pois nas paredes da tumba de Beni-Hassan há uma representação de duas mulheres de perfil trabalhando num tear. Em 1903, na tumba do faraó Tutmés IV, foi encontrado um tecido de linho branco com hieróglifos de Tutmés III e no túmulo de Tutancâmon, foi encontrado um tecido datado de 1350 a.C. Na América do Sul temos exemplos de culturas milenares na região Peruana como a Chavim e Paracas (700 a.C/ 100 d.c.) das quais foram encontrados os exemplares mais antigos de tecelagens e bordados. Os Tiahuanaco, Wari, Chancay e Chimu, todos desenvolveram as artes têxteis antes da conquista dos incas. Certamente, a produção têxtil nestas antigas culturas peruanas foi uma de suas artes mais proeminentes. Eles teceram com algodão, agave e lãs de alpaca, lhama, vicunha e plumas de pássaros. Desenvolveram diversas técnicas complicadas de entrelaçar e tingir, além de conhecerem muitos tipos de tecidos como telas, sarjas, gazes e bordados. No atual território colombiano existiram os Chibchas (1400 a.c), que desenvolveram um tecido com raiz de pinheiro e fios de lã. (CÁURIO, 1985)

Na América do Norte existiram os Anasaki entre os anos 300 e 700, que produziam cestos com refinados trançados manuais. Na região atual do México, temos a civilização Zapoteca (400a.c/800d.c) que praticou a tecelagem com algodão e fibras naturais. Provavelmente os Teotihuacan (150a.c/700d.c) e os Maia (100a.c/800d.c) teceram. A civilização Azteca (1320-1521) já demonstrava em sua arte plumária e tapeçaria um grande aperfeiçoamento técnico e de estilo. No século anterior, ao contato com os europeus, os Incas atingiram um grande refinamento em sua impecável tapeçaria, tecendo com diversos fios e fibras. Além de criarem os quipos, instrumento utilizado para comunicação, registro mnemônico e de registro contábil. Os quipos eram um conjunto de cordões coloridos ou crus de lã, lhama, alpaca ou algodão, no qual se posicionavam nós em lugares específicos para se transmitir uma informação. (CÁURIO, 1985)

De acordo com o antropólogo Leroi-Gourhan, os tecidos são muito bem representados na América e, mesmo com teares rudimentares, os povos indígenas produziam tecidos com as mais impressionantes técnicas de torção de fibras e combinação de texturas.

> Os tecidos, pelo contrário, estão abundantemente representados na América, sendo a capa dos índios da Colombia Britânica, um dos seus produtos mais notáveis, em que os desenhos, no estilo dos mastros totêmicos, eram obtidos pela torsão de fios de cor sobre uma teia vertical. A armação destes tecidos americanos é muito simples; o cilindro e a travessa são quase sempre seguros por cordas enquanto a teia por vezes pende livremente no seu bordo inferior. Nem sempre há suspensão nem batente. Os fios são puxados à mão, um a um e a trama é transferida fio por fio para o novelo ou uma vara. Este processo extremamente lento permite realizar todas as combinações possíveis de decoração. Aplicado aos panos tecidos, torna possível a combinação das mais variadas texturas. Leroi-Gouran (1971, p.207)

Ainda, segundo Leroi-Gourhan, em toda a América temos o uso da técnica do *gobelin*[2], podendo ser considerada o modelo típico da tecelagem americana. Esta técnica permitiu uma grande diversidade de motivos decorativos e a criação de uma impressionante tecelagem. Geralmente, o *gobelin* é associado a junção das penas de aves às tramas do tecido.

> O gobelin ultrapassa largamente as civilizações pré colombianas e pode considera-se como o modelo típico da tecelagem americana. tecidos ou cordados, os tecidos trabalhados em caixilhos cobrem todo o continente, do sul da zona Esquimó até ao norte dos Fueguinos, ora aplicadas a grandes superfícies como na Colômbia britânica, ora limitadas as faixas ornamentais, sacolas, camas de rede suspensas como na América tropical testeminhando a unidade técnica dos tecelões americanos. o trabalho em gobelin é frequentemente associado às tramas atadas que serviam para fixar ao tecido penas de aves. Leroi-Gouran (1971, p.209)

Os povos originários do Brasil manifestavam técnicas variadas de tecer: as tecelagens de fibras macias como o algodão, o tucum, o cânhamo, a paina e o caroatá para a confecção de faixas, redes e mantos; os trançados de fibras mais rijas como as palhas, a taboa, o sisal, o buriti, o caroá, arari, o ouricuri e arumã para a fabricação de cestos, esteiras, balaios, abanos e, até mesmo a casa era tecida com tábuas trançadas. Por fim, a arte plumária composta de técnicas mistas de aplicações ou colagens com penas de pássaros e animais. Nessas sociedades, o tecer era realizado na maioria das vezes por mulheres, mas também existiam homens tecelões.

[2] "Os teares sem suspensão são esticados num caixilho e o fio é enfiado com os dedos, segundo o processo de Gobelins que valeu a esta técnica a denominação geral de gobelin e que se aplica ao tecido de trama contínua." (LEROI-GOURAN, 1971, p.208)

Os povos que aqui viviam já teciam em tear muito antes da chegada dos portugueses. Eles usavam teares[3] verticais feitos com dois galhos armados num suporte horizontal e o tear de cintura, em que se fixa uma ponta geralmente numa árvore e a outra na cintura do tecelão para que seu próprio corpo dê a tensão indispensável para se tecer. A tecelagem feita por indígenas apenas foi documentada pela primeira vez no século XVI por Jean Léry. No século passado o sertanista Orlando Villas Boas, que recolheu entre outros objetos, um manto com capuz dos Juruna e uma coifa com cobre nuca dos Txikão, ambas indumentárias tecidas cuidadosamente em algodão com detalhes em plumas coloridas (CÁURIO, 1985).

A arte de tecer também já era praticada com grande perícia técnica por diversas etnias na África. Eles conheciam tanto a arte de tecer com fibras maleáveis quanto com fibras rígidas e praticavam desde a cestaria de fibras vegetais até os mais finos tecidos em teares. Assim, quando esses povos chegaram no Brasil trouxeram grandes conhecimentos têxteis.

Na África ocidental, eles já conheciam diferentes tipos de tear e geralmente eram os homens que teciam em um tear horizontal movido por pedal. Nele teciam estreitos xales de algodão conhecidos aqui como panos da costa. No entanto, no Congo central a tecelagem geralmente era realizada pelas mulheres. Elas utilizavam um tear inclinado e criavam desenhos em espiral ou zig-zag. Os grupos Fon e Dahomey já tinham desenvolvido singularmente técnicas de aplicação, costura e tinturaria. Até hoje, os Yorubás são reconhecidos por seus belíssimos batiques abstratos-geométricos. A África forma um todo bastante diverso, já em Bambara, oeste africano, a tecelagem faz parte dos ofícios tradicionais a serem exercidos somente por homens iniciados em sua tradição.

Além da tecelagem, arte plumária, cestaria e tinturaria dos povos ameríndios e africanos, temos a influência dos portugueses que trouxeram os arraiolos, tapetes de piso bordados geralmente com desenhos inspirados em motivos persas (outra tradição milenar na arte da tapeçaria) misturado com desenhos de animais. As portuguesas também trouxeram a arte de fazer crochê, bordados filé e tricô herdadas de civilizações antigas e as rendas de bilros da Itália e de Flandres. Em meados do século XIX, os nós e macramês de origem árabe também começaram a ter maior difusão pelo Brasil (CÁURIO, 1985).

Existem registros históricos de que os indígenas foram os primeiros mestres tecelões nos colégios jesuítas, já que o ofício era desconhecido entre os primeiros jesuítas que vieram para o Brasil. Antes da chegada dos primeiros oficiais tecelões, já existia missões no estado

[3] Alguns povos indígenas tecem desta maneira até os dias atuais.

do Maranhão e Pará em ativa produção no tear com vinte e quatro fiandeiras em 1661. No século XVII, houve a introdução do tear horizontal com pedais e as rocas, velhos conhecidos dos africanos. A produção expandiu e surgiram as primeiras indústrias caseiras em quase todo o país, principalmente em regiões centrais e estimuladas pelo ouro como Minas Gerais, Rio de Janeiro (escoadouro) e Bahia (capital nacional até 1763) (CÁURIO, 1985).

A tecelagem brasileira vinha apresentando um grande desenvolvimento e uma perspectiva de autonomia têxtil, pois produzia os algodões e os manufaturavam em tecidos finos e grossos para os diversos usos. Sentindo-se ameaçada, a Inglaterra começou a pressionar Portugal a tomar medidas para coibir este ofício em suas colônias. Consequentemente, as missões jesuítas, responsáveis pelo ensino de diversos ofícios, foram expulsas do país em 1759 pelo Marquês de Pombal e em 1785 D. Maria I assinou o Alvará[4] que proibia fábricas e manufaturas no Brasil ao ser pressionada pela Inglaterra, que não queria competitividade aos seus tecidos exportados ao Brasil. Esta interdição durou por volta de trinta anos, período em que confiscaram e destruíram teares por todo o país, inclusive prenderam as pessoas que continuaram a tecer por desconhecerem o alvará, como muitas mulheres de regiões afastadas dos grandes centros urbanos. A violência com que foi aplicado este embargo deixou marcas profundas na tecelagem brasileira, que tempos depois foi tentando retomar o fio desta história que havia sido rompido.

Foi permitido continuar seus trabalhos, somente as tecelagens de panos grossos para vestimentas de escravizados, confecção de redes, cobertores e mantas. Fio em que, até hoje, podemos encontrar as pontas em algumas cidades distantes pelo interior do Brasil. O botânico francês Auguste Saint-Hilaire empreendeu viagem pelo sertão das Minas Gerais

[4] ...hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de galões[9], de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de belbutes, chitas, bombazinas, fustões[10], ou de outra qualquer qualidade de fazenda de algodão ou de linho, branca ou de cores: e de panos, baetas, droguetes, saietas[11] ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã; ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam fazendas grossas de algodão[12], que servem para o uso, e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste; repartindo-se a dita condenação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade pelos oficiais, que fizerem a diligência; e não havendo denunciante, tudo pertencerá aos mesmos oficiais. Arquivo Nacional (1785, p.27-28)

no ano de 1816 e, percorrendo grandes distância pelo Brasil adentro, chegou no médio Vale do Jequitinhonha, do qual descreveu:

> Quase todas as mulheres de Sucuriú[5] fiam o algodão, e, na maioria das casas dessa povoação, fazem-se tecidos mais ou menos grosseiros. Os mais finos se consomem na própria família, vendem-se os outros, cujo fio não custa tanto a fiar, e, ao mesmo tempo, encontram mais fácil colocação. Saint-Hilaire (2000, p.228)

Seguindo os passos dessa trilha fui adentrar o sertão em busca de conhecer estas mulheres tecelãs, que por lá persistem, transmitindo e trocando seus saberes nas proximidades do rio Sucuriú em Minas Gerais.

[5] Antiga denominação de Francisco Badaró, município de Araçuaí - MG.

3 Semente na terra: o caminhar

Minha paisagem natural, a qual habito desde o meu nascimento, é a mata Atlântica. Mesmo encontrada em parcos espaços pela cidade de São Paulo, ela brota aqui e ali entre as brechas dos cimentos, muros, prédios e asfaltos. Samambaias, onze horas, dentes de leão, pitangueiras, maracujazeiros, hibiscos-colibri, trevinhos, gramíneas e gabirobas teimam em aparecer pelas frestas e respiros em que a terra vê o sol. Ainda, é possível ver florindo em poucos lugares da cidade manacás da serra, jacarandás, quaresmeiras, patas de vaca e raros jequitibás e cambucis, outrora estes dois últimos eram árvores símbolos da cidade de São Paulo.

Segundo Marcos Ferreira, a maneira tríplice de se adentrar a gesticulação cultural é seguindo a sugestão do filósofo personalista Paul Ricoeur aliando "o olho do geógrafo, o espírito do viajante e a criação do romancista.". O geógrafo com seu olhar atento ao entorno material; com seus relevos, grutas, solo, vegetação, estações... O espírito do viajante com sua atitude de mergulhar no lugar do Outro dialogando com as pessoas e o seu entorno e, por fim, o romancista, que recria sua experiência, organizando-a para que os Outros que lêem possam vivenciar o encontro (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012). Por isso, parto de minha paisagem natural e cultural para aos pouquinhos ir adentrando a paisagem cultural[1] das tecelãs do Vale do Jequitinhonha.

A Mata Atlântica é composta de árvores de porte grande, médio e arbustos. As árvores grandes tem raízes tão profundas quanto sua alta e vasta cabeleira de folhas em sua copa. Esbanjam exuberância com suas folhas grandes, cerificadas, sulcadas, inclinadas e pontiagudas, tudo para não reter água. Garbosas, elas jamais precisam se despir em qualquer época do ano. Seus troncos exibem plantas que vão desabrochando apoiadas em seus galhos superiores, são as epífitas: bromélias, orquídeas e cactáceas. Criativas e engenhosas elaboraram mecanismos para reter água e viverem tranquilas no alto das árvores. Já as trepadeiras, nascem na terra e escalam as árvores para obter luz solar.

> Mas a terra natal é menos uma extensão do que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz.

[1] "paisagem cultural, ou seja, de um intercâmbio muito intenso entre essas pessoas que, portanto, criam, transmitem, partilham, comunicam, se apropriam, interpretam e que vão fazer tudo isso, num determinado lugar, numa determinada paisagem onde o intercâmbio entre essas pessoas e o entorno (ambiência) é, senão determinante, 'quase' determinante." Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.24)

> É nela que materializamos nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Bachelard (2013, p.9)

Calor e umidade, frio e umidade. O clima muda: chove uma tempestade imensa no verão ou uma garoa intensa no inverno. E a mata cresce altaneira, viçosa e com bons frutos. Musgos e samambaias germinam felizes por aqui. Úmido, tudo aqui cresce e tão logo de umidade mesmo, muitas vezes, apodrece. O machado de Xangô também corta para os dois lados.

Partimos eu, meu companheiro Eric e minha filha Maya no fim de janeiro, mês de férias e época das chuvas, que regam o Vale do Jequitinhonha e abastecem os rios para o ano todo. Fomos de carro e percorremos 1.138 km de São Paulo até Francisco Badaró, município de Araçuai - MG. Foi um longo trajeto, de vários dias na estrada, em que atravessamos boa parte das Minas Gerais até chegar no Vale do Jequitinhonha. Estrada aberta pelas bandeiras paulistas no veio da terra, sangrando ouro, prata, diamantes, florestas e as populações indígenas. Comitiva tempestuosa movida pelo desejo das pedras verdes reluzentes, por mando de uns ditos, desditos e sussurros da existência de Sabarabuçu, que chegaram na corte portuguesa e aqui aportaram autoridades de expedição.

Passamos por Ouro Preto, Belo Horizonte, paramos para conhecer a gruta da Lapinha e o parque estadual do Sumidouro em Lagoa Santa, local repleto de vestígios de animais e povos que ali viveram: fósseis de tigre dente de sabre, tatu gigante, cavalo americano, preguiça gigante e um paredão enorme de pinturas rupestres na frente da seca lagoa do Sumidouro. Lá também pudemos ver a Barriguda[2], árvore típica do cerrado, porém uma dos três últimos exemplares existentes na região. Ela solta suas sementes envoltas numa espécie de paina chamada lã de barriguda e era comum o seu uso para tecer redes, limpar feridas e encher travesseiros, almofadas e colchões.

Nas proximidades desta região, na Lapa vermelha, foi encontrada a cabeça de Luzia, fóssil humano mais remoto descoberto no continente americano. O crânio dela foi identificado em 1970 e abriu a perspectiva de se repensar o povoamento da América, pois ela apresenta traços que lembram os povos africanos e aborígenes da austrália.

Assentamos em Sete lagoas e lá pudemos conhecer a gruta do Rei do Mato e a história do mar de Bambuí, que há 550 milhões de anos cobriu Minas Gerais. Depois

[2] Paineira.

seguimos para Cordisburgo para conhecer a gruta Machiné e a cidade de Guimarães Rosa. E daí por diante já estávamos enveredados no sertão de Rosa.

> "Quadrante que assim viemos, por esses lugares, que o nome não se soubesse. Até, até. A estrada de todos os cotovelos. Sertão, - se diz -, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem. Mas, aonde lá era o sertão churro, o próprio mesmo."Rosa (2015, p.313)

A paisagem da Mata Atlântica, ainda insistia, mas pouco se via pelos caminhos, agora já apareciam árvores de estatura mais baixas, com grossas cascas, retorcendo o tronco pelos abertos campos em horizonte pousado. Subimos grandes altitudes e adentramos a região do Serro, berço do rio Jequitinhonha, a vista se encheu de serras; vales, chapadões com gigantescas e protuberantes rochas e a mata de carrascos.

O Vale do Jequitinhonha é dividido em Alto Jequitinhonha: em que se considera o trecho da nascente até a foz do rio Araçuaí. É uma região de serras e chapadas, onde se encontram as cidades de Serro, Diamantina, Couto de Magalhães, São Gonçalo do Rio Preto e Itamarandiba; Médio Jequitinhonha: região outrora coberta de mata Atlântica e hoje revestida de mato colonião, localizada entre a foz de Araçuaí e o Salto grande onde estão as cidades: Turmalina, Minas Novas, Chapada do Norte, Berilo, Araçuaí e Pedra Azul e Baixo Jequitinhonha: região de planícies formada pela microrregião de Almenara. (INSTITUTO TERRAZUL DE CULTURA, COMUNICAÇÃO E MEIO AMBIENTE, 2006, p.16)

No alto Jequitinhonha vimos o caminho dos escravizados em Diamantina, nos banhamos nas águas quentes de Felício dos Santos e saboreamos o intenso aroma do cerrado no Parque Estadual do Rio Preto, os pequizeiros afloravam em frutos maduros que caiam pelo chão, o ar se enchia de arapuás, que bravas não deixavam se espiar em seus doces ninhos e já vinham se enroscar em nossas roupas e cabelos. Aqui a Mata Atlântica tinha ficado lá no longe, tudo era cerrado. Um sem fim de sertão. "Sim, do sertão, essa vaga ficção geográfica que sempre foge a localização precisa. Pode-se entrar pelo sertão, que sempre haverá um sertão mais para o interior do país." (FILHO, 1985, p.35)

Desde o Parque do Rio Preto, o tempo mudou de sol vigoroso para dias de chuvas sem descanso e ainda faltavam cinco horas para chegarmos em Francisco Badaró, Araçuaí. A mata do cerrado sumiu dando lugar a milhares de eucaliptos, um completo deserto verde que parecia não ter fim. A chuva caia continuidades e ao lado passavam vultos de jovens madeiras enfileiradas em marcha con-sumindo prematuros rios de água. Mais adiante vimos fornos e fornos que queimavam os eucaliptos transformando-os em carvão para o churrasco

de domingo. A monocultura, característica marcante do progresso seguia seu intento de transformar toda pluralidade em uma só cultura. Em meio a aterradora visão dos múltiplos eucaliptos - atolamos em barro - o asfalto tinha se extinguido no meio do caminho. Por entre sacolejos, patinadas e escorregadelas prosseguimos em coragem de chegar em dia combinado em muitas vésperas. Num domingo à tarde e chuvoso - persistíamos.

Fomos teimando caminho adentro, subimos custoso os altos morros e lá nos encontramos com a estrada já toda alagada, voltar não podíamos mais, destinamos um caminho por dentro d'água. Continuamos com os ares em suspenso, aquele intrépido percurso, subindo sinuosos morros barrentos com a terra se diluindo em água e formando fios de riachos nas laterais - *escorressências* à procura de um leito de rio pra juntar profundos descaminhos - porto de si. Passamos assim, por entre argilosos caminhos em José Gonçalves de Minas, Chapada do Norte e Berilo.

Figura 2 – Caminho de água: Vale do Jequitinhonha

4 Berilo

sertão

este friso
entre
água e rio
morro, casa, curva
Este chão sempre de mim partido
(Dri Aleixo, cinco poemas)

Antes de chegar em Francisco Badaró passamos por Berilo e lá aprendemos que muitos escravizados trazidos da África fugiram e se esconderam na região do Médio Jequitinhonha. Eles eram forçados a peneirar os rios na busca de pedras preciosas; diamantes, topázios, esmeraldas, turmalinas, berilos e tantas outras. E assim, nasceram as cidades de Diamantina, Turmalina e Berilo, esta última se chamava inicialmente Água suja, depois virou Água Limpa e por fim, ficou como Berilo. Tudo, bem ali, nas proximidades, os nomes transbordando resquícios históricos. Desse jeito, nos contou o quilombola Andrézinho, morador de Vai Lavando.

Hoje é Berilo, mas antes aqui era Água Suja, um povoado bem pequeninho e com as lavras encontraram a pedra Berilo. Primeiro era Água Suja, depois Água Limpa e por fim, Berilo. Água Suja porque os quilombolas sujavam a água com o garimpo, depois a água ficou limpa e quando encontraram a pedra ficou Berilo. Berilo é a cidade que mais tem quilombo aqui na região. A minha comunidade se chama Vai Lavando, porque quando os escravizados vieram pra cá (a minha cidade fica a 22km daqui) eles traziam água lá de traz no rego pra lavar o cascalho, tem as marcas lá até hoje. Daí, um escravizado perguntou para o outro - Está achando outra aí? Daí o outro respondeu: - Não! - Ah, então vai lavando, vai lavando! Ficou na comunidade até hoje.

Os vales todos no meio do sertão agreste escondiam pedras preciosas e - mais ainda - escondiam quilombos em festa de Ser livre.

Cantiga de caminho[1]
Domínio Público (Cantiga de Caminho-Vissungo/MG)

Muriquinho piquinino,
ô parente.
muriquinho piquinino!
de quissamba no cacunda.
Purugunta adonde vai
ô parente.
purugunta adonde vai
Ô parente.
Pru quilombo do Dumbá:

coro:
Ei, chora-chora mgongo ê devera
Chora, mgongo, chora
Ei, chora-chora mgongo ê devera
Chora mgongo, chora

Por fim, pousamos cansados da viagem já de noitinha em Francisco Badaró. A segunda-feira amanheceu em pingos d'água, caídos da noite inteira, mas nós já tínhamos destino certo para aquele dia: conhecer as tecelãs e fiandeiras de Tocoiós.

[1] *O moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também.* Vissungo. Cantiga de caminho, visto em Filho (1985, p.93-94)

5 Francisco Badaró

Um côco
(Filomena Maria de Jesus, Araçuaí)

Cadê meu dedo, cadê minha mão
Cadê minha faca e meu facão.
Cadê minha pistola e minha repetição.
Cadê gente rica que tem boa ação
Cadê gente pobre que tem opinião.
Mulher tá sentada fiando algodão
Pesando a libra vendendo a tostão.
Se perguntar quem cantou foi nós dois
E neste dia: adeus cidade de Juazeiro, Vila Nova da Rainha.

Tocoiós fica na área rural do município de Francisco Badaró, que pertence a cidade de Araçuaí, que por sua vez, pertence ao estado de Minas Gerais. Antigamente, Francisco Badaró era chamada de Arraial Velho, depois ficou sendo Sucuriú, no diminutivo do nome. O nome inteiro versava Nossa Senhora da Conceição de Sucuriú, visto que a igreja já tinha sido edificada e a primeira missa rezada, tudo nos conformes costumes da época.

Conta-se por lá, que o nome Sucuriú deve-se ao fato de um escravizado ter ido procurar um mastro para a festa junina nas margens do córrego que deságua no rio Setúbal e, no desatento do momento, encontrou uma cobra sucuri; cobra grande, descomunal em lonjuras de palmos - mas comum por aquelas bandas dos Gerais. Outros já contam que o nome se firmou por conta das parecenças, o causo é que o córrego que corta a cidade tem a forma de uma grande cobra sucuri fazendo seus volteios na terra. Será só parecença? Nossa imaginação tem bem mais de um caminho para imaginar, mas isso veremos mais à frente, conforme o fluir das linhas...

Uma história sozinha, nenhuma pessoa deu fiança. Por que ao certo não se sabia - ninguém. Como a certeza não pendeu para nenhuma das versões, então ficou-se com as duas mesmo. Um delicado equilíbrio de ver-a-cidade. E, ainda hoje, o córrego é chamado de Sucuriú. E nós ficamos com um pouco de história e geografia do lugar. Assim, de fácil e pronto, de escuta cabocla e café na mão - um dedinho de prosa aconchegado na beira do fogão.

Nos tempos atuais, a moda virou outra e o município ganhou nome de pessoa - Francisco Badaró - nome em que se depositam grandes importâncias patriarcais, de certo

que seja mesmo, até doutor antes do nome ele tinha. Mas, ainda assim, o nome não diz nada sobre o lugar - pompas de pós morte cedido aos políticos e coronéis brasileiros.

O relevo de Badaró é todo cheio de ondas, mar de morros bem altos, porém mais baixos do que na região do Serro e Diamantina, e os morros vão diminuindo no caminho para Araçuaí onde iremos encontrar rios mais largos e profundos como o Araçuaí e o Jequitinhonha. As casas e ruas foram inicialmente construídas em torno do rio Sucuriú; a rua Direita, a praça do mercado e até a Igreja Matriz estão localizadas na parte baixa do município. O rio é estreito, rasinho, forma um bonito desenho ondulado e em tempos passados reunia lavadeiras em labor e canto; reluzindo pequeninas faíscas de ouro. O Sucuriú guarda importâncias muitas e entre elas, a mais - Ser, promessa e constância correndo solto pelo sertão. Ele nasce miudinho nas serras e corre mais a frente para desaguar no Setúbal, que corre até encorpar com o Araçuaí, este mais graúdo corre mais outros afluentes engordando o grande Jequitinhonha, que vai com todos lá no longe encontrar com o mar em Belmonte na Bahia. Na época das cheias, muitas vezes, o rio Sucuriú transbordava e inundava as ruas que estão em suas margens, mas já faz tempo que isto não ocorre. Quando chegamos em Badaró, nos assustamos com a altura em que o rio estava, comentamos com um morador e ele logo nos tranquilizou dizendo que o Sucuriú não durava muito tempo cheio e no dia seguinte já teria baixado - o que de fato ocorreu.

Da baixada do Rio Sucuriú precisamos subir bastante para chegarmos na estrada para Tocoiós de Minas, lá no alto encontramos a azulzinha Igreja Nossa Senhora do Rosário na companhia de um imenso jatobá de cem anos. Na praça em frente a essa igreja é onde ocorre uma das mais importantes festas do município; a festa de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de Sucuriú, onde se reúnem os tamborzeiros, o reizado, Nossa Senhora e o povo da cidade. O frei Francisco Van Der Poel (1981) recolheu em Araçuaí esta bela história que narra a origem da Irmandade do Rosário:

> Os mais velhos contava que Nossa Senhora do Rosário foi Aparecida. Foi música pra buscar ela. Disse que eles pelejou, pelejou e não pode tirar ela da pedra. Aí eles falaram: Ei Nossa Senhora, ninguém pode tirar ela não, que é pregada na pedra. Aí eles formaram o jazz, violão e flauta e foi. Nada!... Ela não saiu. Aí disse que eles estuciou a banda de tambor. Quando a banda de tambor chegou, eles rezaram em redor dela e cantaram e disse que aí, que pegou nela e tirou e ela saiu, e puseram num andor e levaram pra a Igreja. Daí em diante estabeleceu a Igreja do Rosário para o mundo todo. Desde desse tempo eles começaram a brincar e cantar pra Nossa Senhora do Rosário. Por que ela aceitou. Quando eles cantaram ela soltou da pedra e eles apanharam ela.
> Ermindo Félix Ferreira, Araçuaí. Poel (1981, p.190b)

Figura 3 – Tocoiós - MG

Ali era um lugar longe e bonito, como que me acenava. Mas, não endireitamos para ele, porque o rumo determinado era outro, torando desviando muito, consoante. E mais maninhava. Topar um vivente é que era mesmo grande raridade. Um homenzinho distante, roçando, lenhando, ou uma mulherzinha fiando a estriga na roca ou tecendo em seu tear de pau, na porta de uma choça burití toda.
(Guimarães Rosa)[1]

[1] (ROSA, 2015, p.314)

6 Tocoiós de Minas

Tocoiós de Minas fica pra lá do município de Francisco Badaró, depois do afamado morro Gasta tempo, bem pra lá de onde o vento faz a curva, em seu primoroso desenho dos cotovelos da paisagem. Pequenininha, por detrás dos morros todos que a rodeiam - como se fosse no guardado do peito da gente. Talvez, de um dia, do resto do mundo ter esquecido e deixado lá, pra ninguém não bulir com eles. E eles ficassem assim, protegidos de Ser sempre eles. Mas, o mundo não se contenta de ficar no quieto por muito tempo e sempre gira as coisas de lugar. E lá também girou, porém mais devagarinho, pra mó da gente poder conhecer as belezuras que nascem acolá.

O significado de Tocoiós, ainda não descobri, mas aprendi com Dona Mila que era o nome de um grupo de Maxacalis que moraram ali por um tempo. Eles fugiram da costa da Bahia para tentar se proteger no meio dos Vales, fugiam do progresso patente das cidades litorâneas, que escoavam produtos e minerais valiosos para a Metrópole portuguesa pelos navios. As mulheres Maxacalis eram exímias tecelãs e sabiam tecer redes, bolsas e sacolas em pequenos teares montados com estacas de madeira. Entretanto, depois de um tempo, eles foram embora por conta de contendas com fazendeiros e por terem muito medo dos botocudos - indígenas daquelas bandas do sertão. Hoje, a aldeia dos Maxacalis fica em Araçuaí.

Acordamos cedo na segunda-feira certos do encontro com as tecelãs de Tocoiós, mas resolvemos assuntar os moradores, como aprendemos a fazer durante as viagens por lugares desconhecidos; coisa aliás que meu pai sempre aconselhou. Então, saímos no encalço das perguntas: como é pra chegar em Tocoiós em tempo de chuvas? A estrada é boa? O nosso Celta consegue fazer a travessia pra lá? E a resposta geralmente era: “Vixe! pra Tocoiós? Seu carro não passa pelo morro do Gasta Tempo não! Choveu muito estes dias, tem que ser carro com tração nas quatro rodas, Hillux só que passa. Mas, graças a Deus que está chovendo! Em janeiro choveu quase nada. Nós precisamos de muita chuva por aqui.”

Daí o caldo engrossou, mas não entornou de vez, por que a vontade era grande de não deixar. E foi. Falei com a dona da pousada, disse que tinha e precisava estar em Tocoiós de qualquer maneira, as tecelãs estavam todas reunidas me esperando, de dia

marcado de muitas vésperas, do difícil que era reunir todas elas num dia só e ainda comigo junto. Tinha de ser, mesmo com chuva e barro solto no Gasta Tempo.

Dona Ninha saiu conosco, debaixo de garoa fina, pela cidade afora perguntando pra todos que conhecia quem tinha uma Hillux para nos levar pra Tocoiós. Um senhor de meia idade disse que tinha, mas não sabia se nos levava não, porque tinha ido lá há poucos dias e o carro tinha patinado e girado em falso no Gasta Tempo, morro alto, beirando ribanceiras e precipícios. Que ia ver, quem sabe depois... Procuramos outra pessoa, não achamos, procuramos um moço que fazia o translado de pessoas entre Tocoiós e Badaró de Hillux, mas já tinha vindo cedinho pra qui e voltado pras bandas de lá. E quando o desânimo já batia, o destino resolveu ser benevolente, Dona Ninha disse que tinha uma Hillux, arranjou um motorista bom, de confiança, e fomos pra Tocoiós.

Passamos por morros altos e sinuosos, estrada de terra, barro molhado escorregadio - coração aos pulos. Na encosta do famigerado Gasta Tempo, o carro engasgou, patinou pra trás, apurou tração, pedi Nossa Senhora, arrancou e foi - meio custoso mas foi! Continuamos mais meia hora de barrancos, ribanceiras - os morros todos verdinhos de tanta chuva. Avistamos Tocoiós lá pequenina, no meio dos tantos vales e morros.

Enfim, chegamos. Lá estávamos na Associação das tecelãs de Tocoiós de Minas. O encontro foi cheio de redondos e demorados abraços, alegria de conhecer e caloroso aconchego de receber. Dona Mila, e todas as outras artesãs nos receberam como parentes de longe dos quais não se via há muito tempo. Depois dos abraços ganhamos café, bolo e biscoito; tudo quentinho - preparado por elas. Do abraço pra cozinha: jeito caboclo apurado no sumo das comunidades, quilombos e cidades pequenas. Depois de alimentados fizemos uma roda, Dona Mila nos contou um pouco sobre a associação, nos apresentamos todas e elas cantaram este canto de boas vindas:

Seja bem vindo olê lê
Seja bem vindo olá lá
Paz que vem pra vocês
que vem nos visitar

Paz que vem pra vocês
que vem nos visitar
(Tradição oral - tecelãs de Tocoiós)

Depois de muito conversarmos sobre tecelagem, entrevistas, fotos e ferramentas de fiar e tecer em ação recebemos um carinhoso almoço preparado pelas tecelãs de Tocoiós, com gosto de sol do Jequitinhonha; arroz com pequi amarelinho. O generoso convite para

voltarmos mais vezes, “mas faltou a ciranda e conhecer a tecelã mais antiga da região”. E assim fomos voltando dia após dia para um novo encontro e mais descobertas sobre a tecelagem, as mulheres e a vida naquele cantinho do Jequitinhonha.

Quando chegamos na lojinha da Associação de Roça Grande em Berilo, o mesmo sentimento: transbordamento de acolhimento com o sorriso largo de Natalina Soares. A generosidade de todas em compartilhar o seu saber. O convite para passar na casa de Das Dores para conversarmos por mais tempo, conhecer suas rocas antigas, seu tear e seu tecido em pleno desenvolvimento, cheio de borboletas coloridas. O desejo de todas em mostrar o quanto a sua tradição é bonita e especial. Os biscoitos de polvilho encomendados pela Natalina para provarmos o saboroso biscoito local. O abacaxi mais suculento e doce que já provei na vida. Depois fomos em Roça Grande conhecer a associação das tecelãs de Berilo, mas ainda faltava ver as árvores tintórias e os pezinhos de algodão, então abalamos para Vai Lavando na casa do Andrézinho, sempre na companhia amistosa e generosa de todos.

A antiga tradição de tecer do Vale do Jequitinhonha, ali - toda exposta em gestos corporais diante de mim. Me senti parte de tudo aquilo, família, filha, mãe e irmã de todas elas.

Figura 4 – Tecelãs de Tocoiós

Parte II

Tempo de Sol: crescer, colher, tecer os fios da terra

Figura 5 – O centro - caminho de mesa

Eu vi o sol, vi a lua clariar
Eu vi meu bem dentro do canavial
(Canto de tradição oral - MG)

7 A tradição de tecer no Médio Vale do Jequitinhonha: Tocoiós e Roça Grande

Figura 6 – Tecendo juntas - Tocoiós

A cultura é uma estória. Então, o artesanato de algodão,
aqui do no nosso meio, não tem data de início.
Ele sempre foi a vida toda.
(Depoimento de Maria Emília Alves da Silva - Tocoiós)

Com quantos fios se constrói uma tradição? Com quantas cores? Com quantas mãos? Qual é o início de um fazer artesanal tão antigo quanto o tecer no Vale do Jequitinhonha? Provida destas questões eu parti em busca da outra ponta do novelo das tecelãs de Tocoiós e Roça Grande e quando lá cheguei pude ver este fio se desenrolando num grande tecido repleto de significados: do gesto do abraço ao gesto acolhedor do cobertor feito nos grandes teares da associação. Da tradição das tecelãs do Jequitinhonha pulsam imagens de acolhimento.

Para acompanhar este fio que interliga todas estas imagens da tradição de Tocoiós e Roça Grande é preciso compreender que este fio não é linear. O fio da narrativa das tecelãs é experimentado no corpo e pelo corpo. As imagens nascem no corpo e se constelam com um conjunto de outras imagens do meio físico e social ou o contrário, conforme o trajeto antropológico. Portanto, é preciso estar atento às diferentes maneiras em que as imagens se manifestam pois elas se revelam em diferentes contextos; "as imagens vêm se organizar em torno de um 'núcleo' e formam constelações, ordenando-se a um só tempo em torno de imagens de gestos, de schèmes[1], e em torno de objetos privilegiados pela sensibilidade." (PITTA, 2005, p.20)

Importante destacar que a narrativa vigente na sociedade ocidental ancora-se numa mentalidade científica e técnica que confunde a história[2] enquanto o sentido da narrativa. Assim, a narrativa tornou-se uma sucessão de causalidades a partir de eventos fixos localizados no tempo e converteu-se numa história linear, onde muitas vezes também não se admite diferentes linhas interpretativas para um mesmo fato. Além disso, a narrativa torna-se exclusivamente uma explicação "(explicare é desdobrar, temporalizar)" e portanto, não leva a nenhuma instauração de sentido[3] para as pessoas.

> Ora, a redução evolucionista da história dos homens é possivelmente o mito positivista mais insidioso, porque ele se defende, justamente, de toda mitologia e capta a atribuição de sentido em benefício de uma pretendida objetividade histórica, um factum que mais cedo ou mais tarde escapa à decisão individualizante. Durand (1995, p.41)

[1] "O schéme é, pois, a dimensão mais abstrata, correspondendo ao verbo, à ação básica: dividir, unir, confundir. O arquétipo, dando forma a esta intenção fundamental, já vai ser imagem, herói, mãe, ou tempo cíclico, mas universal. Por seu turno, o símbolo vai ser a tradução desse arquétipo dentro de um contexto específico. Exemplo: schéme: unir, proteger; arquétipo: a mãe; símbolo para a cultura cristã: a Virgem Maria." Pitta (2005, p.20)

[2] "La epistemología totalitaria de Occidente ha confundido, desde Kant, la causalidad con un tiempo abstracto, newtoniano y sideral! De esta confusión nace por otra parte la fábula ideológica de una historia lineal." Durand (1999, p.215)

[3] Instauração de sentido, segundo Durand

Retomando Durand, temos que "o 'sentido' da história que experimentamos hoje não passa de um fio que não leva a nenhuma Ariana e abandona Teseu ao Minotauro". Sintoma emblemático da pressão pedagógica[4] cientificista de nosso tempo, que privilegia nas escolas o ensino do sentido histórico e coloca a narrativa simbólica de busca de "sentido profundo"[5] como algo fantasioso e falso. Dessa maneira, distende toda e qualquer narrativa num fio temporal sem elaborar o seu "...'sentido profundo' retirado do sentido das figuras repetidas, redundantes e derivadas do sincronismo[6]." (DURAND, 1995, p.43) A busca pelo "sentido profundo" nas sendas da vida revela que o motivador da significação é o próprio hermeneuta, além de revelar a existência da pregnância simbólica.

> Esse fenômeno da prenhez simbólica se acha por assim dizer elevado ao quadrado, trazido à sua potência máxima quando se verifica que o objeto que motiva significação é o próprio sujeito humano, seu destino, sua realidade, sua vocação. Durand (1995, p.45)

O fio de Ariadne é simbólico, mediador e conduz o herói Teseu para a saída do labirinto ao encontro da vida, do amor e de outras aventuras. Lido numa chave simbólica o fio de Ariadne é o fio do retorno, da memória que ao ser narrada se dispõe num fio para ser transmitido ao outro e por isso representa a saída do labirinto. O símbolo comporta significados múltiplos acordando em cada pessoa um significado diferente dependendo do seu regime de imagens. Deste modo, o símbolo é instaurador, inaugurando diferentes possibilidades de leitura. Diferindo da leitura histórica que conduz a uma redução do símbolo a uma única possibilidade de leitura. A ciência histórica é útil para determinados conhecimentos localizados num período de tempo. Da mesma forma, a lógica causal também é útil para o conhecimento funcional e mecânico das coisas no universo. Porém, elas também precisam ser reconduzidas as suas fronteiras de saber e a uma maior modéstia perante ao totalitarismo que vivemos com a ampla pregação da lógica causal e historicismo. No âmbito antropológico, tem sido notado que o mito[7] é a base na qual se lança a história,

[4] "Todavia, é preciso explicar bem o que entendemos por pressão histórica: trata-se apenas da pressão ocorrencial das ideologias dum instante de uma civilização, e para significar essa pressão preferimos chamá-la 'pedagogia' mais do que história, por que este último termo presta-se a confusão, na mentalidade dos dois últimos séculos, precisamente com mito messiânico e progressista." Durand (2002, p.384)

[5] A noção de sentido profundo pode ser melhor entendida a partir de Gusdorf: A verdade mítica apodera-se imediatamente do pensamento, invocando, não o espírito crítico, mas às profundezas da vida pessoal, os obscuros subterrâneos da sensibilidade, nas regiões em que a alma se enlaça na aliança originária da consciência e o corpo. Gusdorf (2003, p.15)

[6] Segundo o Dicionário Oxford, sincronismo é "aparecimento simultâneo, numa obra literária, numa composição etc. de dois ou mais personagens ou fatos que aparecem em épocas diferentes.

[7] De acordo com Durand; "considero el mito como «un relato ejemplar», es decir, como lo que integra los elementos fundadores -por tanto «sagrados», numinosos, kerigmáticos. etc.- tales como divinidades,

pois nele podemos ver as recorrências simbólicas manifestas em diferentes épocas. O que nos permite perceber na concepção atual da história[8] a manifestação do mito do progresso, com sua estrutura herdada das religiões messiânicas.

Entretanto, ao perguntar quando começou a tradição de tecer em Tocoiós para a tecelã Maria Emília Alves da Silva (presidenta da associação dos artesãos de Tocoiós), ela não titubeia em me responder que: "A cultura é uma estória[9]. Então, o artesanato de algodão, aqui do no nosso meio, não tem data de início. Ele sempre foi a vida toda." Ela instaura um outro tipo de narrativa, que não tem um início e também não pode ter um fim. Em outro momento, Dona Mila diz que: "O artesanato ele é permanente, toda vida! E sempre foi passando de geração para geração." Ela traz a ideia de permanência, porém num tempo que corre, flui, não fica estático, visto que é permanente porque cumpre sua tarefa de ser transmitido para as futuras gerações através do ato da criação. A narrativa é cíclica. Assim, o artesanato revive no outro sua promessa de permanência no tempo, na continuidade da criação do artesanato têxtil. Consequentemente, cumpre uma função de esperança e eufemização frente a finitude do tempo, tal qual as sementes que estalam em vôo após o fenecimento da flor. Os opostos, mestra tecelã e discípula, se complementam e a transmissão do conhecimento do tecer assegura a repetição do ciclo e assim, a sua permanência, enquanto tradição do Vale do Jequitinhonha. Eterna recriação do ato de tecer.

Assim, percebe-se que o artesanato de algodão sempre esteve lá, sempre fez parte da vida e estória das pessoas, ele é a manifestação da cultura material e imaterial do lugar.

atributos numinosos y arquetipos. EI relato no es solamente un unívoco relato etiológico, como se ha creído durante mucho tiempo, sino que tiene 'Voluntad de ser multívoco lo que le da su aspecto «metalinguístico» y redundante, aspecto que ha señalado C. Levi-Strauss: lo que le proporciona su dinamismo interno -que no podemos analizar aquí- de recurrencia captación imperialista. etc." Durand (2002, p.99)

[8] "Devemos nos lembrar que, para o cristianismo, o tempo é real porque tem um significado — a redenção. Uma linha reta traça o curso da humanidade, desde a queda inicial até a redenção final. E o significado dessa história é único, porque a encarnação é um fato único. De fato, conforme é enfatizado no capítulo 9 da Epístola aos Hebreus e em 1 Pedro 3, 18, Cristo morreu por nossos pecados apenas uma vez, de uma vez por todas (hapax, ephapax, semel); não se trata de um acontecimento sujeito à repetição, que poderia ser reproduzido diversas vezes (pollakis). Assim, o desenvolvimento da história é governado e orientado por um fato único, um fato que se mantém absolutamente sozinho. Como conseqüência, o destino de toda a humanidade, junto com o destino individual de cada um de nós, é desenvolvido apenas uma vez, de uma vez por todas, em um tempo concreto e insubstituível, que é o da 'história e da vida' . É exatamente essa concepção linear do tempo e da história que, já delineada no segundo século por Santo Irineu de Lyon, será retomada por São Basílio e São Gregório, e por fim elaborada por Santo Agostinho." Eliade (1992, p.139)

[9] Conforme Rubira, faço uso da grafia de estórias com 'e' com a intenção de enfatizar o caráter atemporal que a narrativa de tradição oral possui e para diferenciá-la do termo recorrente história com 'h' "[...]tempo cronológico linear que nos devora em favor do 'e' da eternidade que nos imortaliza". Rubira (2015, p.19)

A cultura é onde ocorre o domínio e a pertença do ato de criar, se apropriar, transmitir e interpretar a sua própria estória e a estória do seu lugar. Importante notar que a cultura não é um todo homogêneo. Dentro dela existem diferenças, complementaridades e outras identidades, ou seja, existem culturas sempre no plural. Desta forma, considerando a noção de cultura enquanto processo e nessa perspectiva mais antropológica e hermenêutica temos que:

> .... a noção de cultura aqui será entendida como o universo da criação, apropriação, transmissão e interpretação dos bens simbólicos e suas relações. Dessa forma, entendemos que o que caracteriza as várias culturas são os processos simbólicos envolvidos no ato criativo, bem como aqueles envolvidos na nossa capacidade de nos apropriar de seus conteúdos, sentidos e significados... Ferreira-Santos (2005, p.38)

A cultura no Vale do Jequitinhonha se aproxima do conceito de tradição oral do antropólogo Hambaté Bâ, uma vez que os ofícios tradicionais em muitos locais no Vale são transmitidos de maneira oral no seio familiar, associados a experiência da vida cotidiana e remontam diretamente ao conjunto da tradição Oral daquela região conforme nos contam as tecelãs de lá.

> A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica aqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor nos permite remontar à Unidade primordial. Bâ (2010, p.16)

As mulheres e os homens da tradição não separam a vida em compartimentos distintos como as pessoas cindidas pela razão técnica e científica, eles experienciam a vida em sua totalidade. O espaço e o tempo para as tecelãs é experimentado por seu viver comunitário, seu artesanato têxtil, suas cirandas, versos, trocas de saberes, plantio na roça, festas, congadas, reizados, religiosidade, culinária, estações, intermitência das águas e rios, modos de caminhar nas ribanceiras e morros, solidariedade, adágios, cantos e o sentimento de pertença ao seu lugar no mundo. Inclusive, as imagens vívidas nessas diferentes formas reverberam e são reverberadas por muitas das imagens encontradas na arte de tecer.

> El espacio «pensado» es sustituido por eI hombre tradicional por un espacio vividos, pero no debemos entender este término como con demasiada frecuencia lo entienden los filósofos fenomenólogos contemporáneos,

> «Vivido» quiere decir constituido por la vida , y no sólo llenado a posteriori por la vida. Sería mejor entonces decir «experimentado» que vividos, pues para la tradición, la vida no es una entidad biológica: es la facultad general de uso por parte del hombre, es el hecho de poder ser «experimentado» o; como dice la Biblia. «conocidos.»Durand (1999, p.50)

No processo da imaginação simbólica, o significado é apreendido de maneira indireta através da repetição dos símbolos ocorrendo sua adequação por aproximações acumuladas. Logo, em todos estes acontecimentos há um diálogo intenso entre as imagens - harmonizando o conjunto todo. Segundo Durand, o pensamento tradicional (DURAND, 1999) experiencia o princípio hermético estabelecendo relações de correspondências entre o macro e o microcosmos: "Más cercano a nosotros, el hermetismo consiste en establecer una relación «simpáticas»[10] entre las sustancias químicas, las plantas, los lugares, los astros y la situación del hombre." Durand (1999, p.37)

Assim, se faz necessário ouvir a narrativa do testemunho das tecelãs, atentamente, ao pé do ouvido. Deixando a paisagem de sua tradição ressoar no que temos de mais humano, nosso corpo, nosso mediador entre o "eu" e o "outro" e entre o "eu" e o mundo. Então, voltemos ao começo ou melhor ao início de como começou a estória coletiva desse saber. Tendo em vista o significado de testemunho nas tradições orais para Hambaté Bã:

> O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. Bâ (2010, p.168)

É porque é cultura da região, isso aí existe desde quando o mundo aqui na nossa região existe. Porque antigamente aqui meus tios, avós, avôs, ninguém conhecia outro tecido que não fosse o algodão. Tudo era algodão, tudo! Pra vestir calça, camisa, saco de buscar coisa na roça, os embornal que hoje nós chamamos de bolsa e mochila, antigamente nós chamávamos de bornal, embornal. As capas de travesseiro eram feitas de pano de algodão e depois enchia de palha, o colchão da gente era feito de algodão, não existia este negócio de outro tecido.(Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

[10] "La analogía - o «simpatías macro-microcósmica - es la que erige la figura del anthropocosmos en la obra de una Hildegarda de Bingen en la que el cuerpo humano es el homólogo - y esta homología hace pensar en el fenômeno de la identidad de las cosas y el hombre revelada por los primeros estudios del totemismo- del firmamento, del aire sutil, de la tierra." (DURAND, 1999, p.37)

As fiandeiras e tecelãs fiaram o fio e o tecido desta estória, os filhos e as primeiras vestimentas de sua cultura. O que me permite dizer que o artesanato de algodão é um dos ofícios fundantes em sua tradição, em virtude de ser um elemento intermediário, mediador entre o corpo e o mundo. A tecelã se ocupa "da vestimenta do homem", em sentido literal, mas também de revesti-lo com um corpo fiado e tecido por ela. É por essa razão que se diz da Grande Deusa "Vestideira é o seu nome". (NEUMANN, 2006, p.202)

De acordo com Dona Mila, a arte de tecer e o tecido de algodão existem desde quando existe o mundo naquela região e para estas famílias tudo girava em torno dele. Intuitivamente, as mulheres sentiam um chamado a experienciar os schèmes (DURAND, 2002) como vestir, cobrir, proteger e aquecer com a criação das mãos - seguindo um princípio de identificação entre suas imagens internas localizadas no corpo e nas imagens externas amplamente percebidas na natureza.

E, se era preciso criar, também era preciso imaginar para movimentar estas energias de criação. Os objetos criados são o resultado das acomodações internas e externas destas imagens; na relação da mão com a matéria (algodão) e ferramentas (descaroçador, varas, roda, fuso, tear, tesoura, agulha e lançadeira) na tentativa possível de plasmar estas imagens arquetípicas (DURAND, 2002) em objetos. Assim, surgem as colchas, cobertores, mantas, lençóis e os paninhos todos de cobrir e/ou proteger; as roupas para vestir/proteger; sacolas, bolsas e mochilas para carregar, guardar e transportar; tapetes para proteger a casa, aquecer e trazer conforto; e a rede para acolher/abraçar o corpo e descansar.

Nos relatos seguintes, algumas tecelãs da região contam sobre os objetos têxteis e vestimentas que precisavam produzir para a família e população local. Deste modo, elas descrevem a vida naquele tempo, de sua infância. Elas vão nos apresentando a paisagem de um tempo passado do Vale do Jequitinhonha, as mudanças do algodão ao plástico, a viagem a cavalo para vender os tecidos e buscar os mantimentos, e a latência da espera de quem ficou.

Minha mãe tecia cobertor liso ou xadrez, depois ela aprendeu a bordar e eu aprendi bordado com ela. Mas, na infância dela, ela só tecia manta lisa. Tecia muito tecido fino pra fazer camisa e calça para homem e até mesmo roupa pra gente vestir dentro de casa. Eu mesmo até meus quinze anos de idade só vesti roupa de algodão. (Depoimento de Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo)

Mãe tecia, também fazia roupa, eu mesmo tinha saia de algodão, vestido de algodão. Antes a gente rubuçava era esses cobertor, era tudo de algodão. No caso, a gente fazia

o bornal pra fazer a feira, era de algodão; a gente não usava plástico. Então, era esse bornal de couro ou algodão. Aí as coisas foram mudando e hoje tá todo mundo de sacola de plástico. (Depoimento de Maria Conceição Pinheiro de Sousa - Tocoiós)

Antigamente a gente vendia muito pano pra fazer suador pra cela de cavalo. Naquela época era bom, porque a gente vendia tanto pano! De quinze em quinze dias, a mãe levava rolo de pano pra Badaró e vendia bastante. Agora também era assim, nós fazíamos embornal, ninguém usava bolsa, chamava de embornal de algodão. Então, todo mundo ia pra feira de cavalo e tinha uns sacos bem grandes que eles punham os mantimentos pra levar e jogava na cela do cavalo. Naquela época quase ninguém tinha carro. Todo mundo ia à cavalo pra feira. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

A sacola e os demais objetos de algodão participam de uma concepção e criação nos moldes cíclicos da natureza; a sacola após anos de uso retorna à terra alimentando-a para que novos brotos de sementes possam nascer. Os objetos todos de algodão retornam à terra como manto, acobertando e nutrindo a gestação da futura vida. "Porque lo propio de la tradición es ignorar las fábulas progresistas del «progreso» técnico como «salto hacia adelante» de la historia." (DURAND, 1999, p.34) Entretanto, no quadro atual do mito do progresso a sacola passa a ser de plástico, um produto derivado do petróleo, a matéria prima por excelência da era industrial. O plástico feito de tudo que foi decomposto pelas natureza e guardado nas profundezas do solo e oceanos - associado a este mito do progresso traz em si um princípio de morte, poluindo as águas, a terra, o ar e a humanidade.

De acordo com a tecelã Natalina Soares, a criação dos tecidos com padrões geométricos em Roça Grande e Tocoiós foram inspirados (retirados) nas pedras pintadas pelos seus antepassados indígenas. Além disso, existe uma atração e um reconhecimento de si nestes desenhos, visto que estas mulheres ao tecerem dialogam intensamente com a natureza, da mesma maneira que a de seus antepassados indígenas e africanos. Criando com as mãos entre os fios de algodão e ferramentas, movimentando-se em gestos, elas vão tecendo correspondências entre as imagens (DURAND, 2002). "O celeste se revela na criação, na criatura, na natureza. A imaginatio vera é a agulha e linha que unem a intenção divina à natureza, isto é, a alma humana." (DURAND, 1995, p.17)

Os mais antigos contam que começou mesmo com as famílias, com as pessoas mais velhas ensinando, as avós da gente, as nossas mães teciam panos pra vender, fazer roupa pra mó da gente vestir né. Então, foi começando com eles. E foi quando deu naquela ideia da gente tecer uns pedacinhos de pano pintado pra poder ver no que é que dava.

Então, começamos a tecer guardanapinhos, fomos fazendo desenhos pra ver se ia dar certo e depois começamos a tecer peça grande. Na época também ninguém tinha condições de comprar lençol, nem colcha. Fazíamos um tecido pra fazer um colchão de palha, fazíamos um saco grande que era do tamanho das camas de vara e enchia de palha, assim que eram os colchões. Então, a tecelagem iniciou, eu acho que com os indígenas que ficavam com a gente. Foi para nossa sobrevivência mesmo. Porque ninguém tinha condições de comprar, não existia colchão. A gente tinha que fazer tudo, tinha que tecer um fio fino do algodão pra fazer o lençol de por na cama, as fronhas do travesseiro, a colcha de cobrir que era esses cobertores que a gente usava. E aí depois os mais novos, isso cem anos atrás, foram ficando mais criativos e começando a pensar em fazer desenhos. Tinha umas pedras, que eu não sei se elas ainda existem, onde os índios ficavam e faziam aqueles desenhos e aí alguém começou a ter a criatividade de tirar aqueles desenhos das pedras e levar para o tecido. É tanto que o geométrico mesmo ele foi retirado das pedras que os índios deixaram. (Depoimento de Natalina Soares de Souza, Roça Grande - Berilo)

Os padrões geométricos criados por elas apresentam uma organização harmônica do mundo equilibrando contrários dentro de uma perspectiva do todo. Assim, vão florescendo nos tecidos imagens compostas de: espelhamento infinito de figuras, encaixamento entre as figuras e composição entre figuras e fundos, esta última formando uma perspectiva dialética entre as figuras que formam o interior ou o exterior dependendo do que é privilegiado pelo olhar. O modo como as tecelãs percebem o mundo vai ganhando um corpo têxtil e uma organização e no decorrer do processo de criação vai se tornando figura representativa de seu universo da tradição.

Quando começou a aparecer os primeiros chitinhas, os primeiro chitas vindos de longe. Vixe, era só filho de fazendeiro, filho de ricaço que podia comprar uma chita. Eu mesmo fiquei mais de dez, onze anos sem vestir. A roupa de chita minha, quando aparecia um listrado, era só pra ir pra algum lugar, pra uma missa. Então, era só roupa de algodão, até meus doze treze anos era um vestidão de algodão, e não era pano baixinho igual você está vendo aí não, era uns tororôco grosso que quando chovia, minha filha, era um peso enorme. É agora depois com o desenvolvimento que vieram outras coisas de fora, é que o pessoal começou a valorizar mais os produtos que vêm de fora e estão deixando de desejar o nosso artesanato. Muitas das vezes quem mais compra nossos artesanatos é o povo de fora, porque os daqui - não é novidade pra eles. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

Importante frisar um dado explícito na fala de Dona Mila, que é o fato chitas serem tecidos de fora dos redutos comunitários tradicionais de elaboração dos tecidos. As chitas eram tecidos fabricados na Inglaterra, Holanda e França numa tentativa de copiar os tecidos indianos, porém com os desenhos de suas flores nativas. Inclusive, a palavra chita deriva da palavra *citra*[11] em sânscrito. As chitas foram sendo amplamente disseminadas no Brasil após o decreto de proibição da tecelagem imposto pela Inglaterra, que neste momento tinha interesse em impulsionar sua indústria têxtil vendendo tecidos para os países recém colonizados. Posteriormente, no período de revitalização da indústria brasileira nascem as chitas[12] e os chitões, com flores largas e graúdas e uma combinação bela e irreverente das cores, porém as flores continuam sendo as européias. As chitas e chitões por terem baixo custo, leveza e cores alegres passam a vestir as camadas de populações pobres e vão sendo cada vez mais associadas à noção de cultura brasileira da época (cultura enquanto síntese de vários povos distintos). Entretanto, as chitas e chitões não carregam as imagens, simbologia e significados das comunidades tradicionais do Brasil.

E o tema do início da tradição liga-se ao tema da possibilidade de fim da tradição. Assim, o tema da importância da transmissão da arte de tecer para as gerações futuras aparece frequentemente na fala das tecelãs. A Natalina comenta da luta que é pra não deixar a tradição morrer e Dona Mila relata o fato dos mais velhos morrerem e os mais novos que poderiam continuar a tradição de tecer precisarem sair da cidade para continuar os estudos e muitas vezes não retornarem para seu local de origem e, consequentemente, o quanto é difícil manter a tradição.

[11] que pode ser traduzido por diverso, múltiplo, figura, diversidade. Ver: https://spokensanskrit.org

[12] As chitas, inicialmente foram um produto elaborado por empresas estrangeiras com listras, xadrezes e flores da região européia, trama rudimentar(rala) e baixo custo para atender o mercado brasileiro, principalmente após a proibição da tecelagem em território nacional. De acordo com Luz Garcia Neira, as chitas passam a ser produzidas pelas fábricas brasileiras no período de revitalização da indústria nacional, porém ainda utilizando os moldes florais europeus para impressão das estampas. Com o crescente uso das chitas pelas populações mais pobres, ela passa a ser associada a ideia de cultura vigente na época (um modelo que pudesse unir toda a diversidade brasileira), pois existia um clima "nacionalista" e "modernista". Consequentemente, a Chita passa a ser considerada um modelo de estampa que representa a nacionalidade, identidade brasileira. Existe uma criação (cores e tamanhos) e existe uma "cópia" dos tecidos europeus, o que levanta a questão de serem um produto que possa carregar a ideia de identidade nacional, quesito bastante discutível hoje. "... o Collegio das Fábricas era integrado pela Fábrica de Cartas-de-Jogar e pela Estamparia de Chitas, e nessas oficinas, segundo Ferreira (1994), utilizavam-se matrizes importadas de talho-doce ou de madeira, o que permite concluir que o desenho não era desenvolvido localmente. Por essa informação, pode-se especular que o desenho de chita se desenvolveu no Brasil possivelmente tem uma semelhança mais próxima à chita de Alcobaça do que ao chintz inglês ou francês, que mais tarde se difundiram entre nós, sobretudo quando aderimos à moda francesa, já na passagem para o século XX." Neira (2012, p.108-109)

A tecelagem é uma tradição antiga que vem de geração para geração e estamos quase no final já, porque os mais novos, ninguém quer aprender. Então, a gente continua com a luta, porque a gente não quer deixar a nossa tradição morrer. (Depoimento de Natalina Soares de Souza, Roça Grande - Berilo)

Tem comunidade hoje, que esse trabalho que estamos fazendo aqui, eles nem estão fazendo mais, porque as mais velhas foram saindo, umas morreram e os novos... O que acontece; como nosso município não tem como a pessoa estudar, o pessoal sai para outras cidades para estudar e fazer uma faculdade e aí lá mesmo já ficam e aí aqui vai diminuindo. Aqui nós ainda estamos segurando a peteca. E Empoeira também, elas tem um tear, ainda fazem um trabalho, menos que aqui, mas ainda fazem. Mas, hoje em dia, este nosso trabalho está quase desistindo. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

A recorrência do aparecimento deste tema evidencia a grande importância da transmissão deste saber nas famílias e comunidades que conservam um ofício tradicional. A própria raiz da palavra tradição, em sua etimologia latina traditĭo,ōnis, significa "ação de dar; entrega; transmissão, tradição, ensino". Os pólos vida e morte precisam continuar a ser reconciliados através da transmissão da arte de tecer, uma reconciliação do tempo perante a possibilidade de finitude da tradição da tecelagem. Reconciliação esta que permite a esperança da continuidade do ciclo. A tradição de tecer em sua criação têxtil e repetição do ato da transmissão é revivida novamente por todos, porém de diferentes maneiras; nessa nova acepção, as pessoas vivem a arte de tecer ocupando outros papéis. Quem era filha, torna-se mãe; quem era mãe, torna-se avó. A discípula torna-se mestra e a mestra velha sábia - conselheira dos filhos, netos e comunidade. O ciclo continua carregando em sua velha repetição a sempre e nova inovação e renovação.

8 Transmissão da arte de tecer

Figura 7 – Transmissão de saber - Tocoiós

"Como um homem poderia compreender uma coisa sem em si ter dela o germe? O que posso compreender deve crescer em mim segundo leis orgânicas; e aquilo que pareço aprender não é para o meu organismo mais que alimento e incitamento."
(Novalis, Diário e fragmentos[1])

[1] in Gusdorf (2003, p.12)

A Figura 7, que abre este tópico, é um tanto reveladora da maneira como é transmitido tradicionalmente o ofício de tecer em Tocoiós e Roça Grande. Na foto, vemos da direita para esquerda a Jaquiele Gomes de Sousa ao lado dela sua mãe Maria de Jesus de Sousa Oliveira Gomes, que a ensina e assiste seus gestos e movimentos no tear com atenção. Por último, temos a Maria da Conceição Pinheiro de Sousa, tecelã mais experiente e parte da comunidade, que apóia e aconselha mãe e filha em seu processo de aprendizado em ensinar e aprender a tecer. Três figuras importantes da concretização desse processo de transmissão de conhecimento: a aprendiz, a mãe e/ou uma tecelã mais experiente, que pode ser a avó, a tia ou uma pessoa da comunidade. Este modo configura-se como uma educação de hereditariedade (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012), a transmissão do saber ocorre desde o nascimento e as provações se constituirão no exercício de sua memória.

> Nesta concepção de ancestralidade podemos perceber duas formas básicas de iniciação. A primeira e mais evidente é a herança genética, biológica, sanguínea. Nasce-se numa determinada tradição e as provações da iniciação se pautarão sempre pelo exercício da memória: nunca esquecer o que se é e de onde se veio. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.28)

A criança nasce numa família detentora do conhecimento de tecer e ela vai acompanhando a rotina da família em torno da execução de seu ofício conforme vai crescendo e se desenvolvendo. A maioria das famílias que tecem e fiam no Vale do Jequitinhonha se dividem entre três atividades: agricultura, criação de animais e tecelagem com a qual complementam a renda fazendo fios e/ou tecendo vários objetos têxteis para vender nas feiras de artesanato e lojas da região. As crianças aprendem estas três atividades. Entretanto, as meninas se dedicam mais a arte de tecer, enquanto os meninos aprendem apenas o básico como descaroçar e fiar meadas, e se dedicam mais aos cuidados da horta e dos animais. Os filhos vão sendo inseridos aos poucos aos ritmos do universo e do cotidiano da família, as estações e horários adequados para plantar, colher e tecer; os melhores horários do dia para descaroçar, tecer ou fiar e assim, a um trabalho integrado aos fluxos da natureza.

Contudo, a tradição da arte de tecer fica tensionada entre mãe e filha, duas pontas de um mesmo fio. Olhar, sentir e escutar este fio nos revela a vida e experiência de cada uma no decorrer da transmissão deste saber.

> A educação realiza-se pelo contato das existências na mutualidade de cada dia, pela palavra e pelo olhar, pelo exemplo dos mais experimentados, que vão sendo pouco a pouco transmitidos aos mais jovens, que os transmitem por sua vez. Gusdorf (2003, p.217)

Um fio repleto de vida e cultura, transbordando estória e tradição, conforme podemos acompanhar na narrativa de mãe e filha se completando no depoimento de Dona Geralda Leite Sena e sua filha Terezinha de Fátima Ferreira Sena. "A própria aquisição do saber corresponde a uma forma essencial da experiência vivida." (GUSDORF, 2003, p.17)

Figura 8 – Dona Geralda Leite Sena - Tocoiós

Eu criei meus filhos tudo na roda. Só no tear, na roda e na roça, puxando enxada! Foi um sofrimento minha filha de Deus. Tem hora que eu estou aqui sozinha, eu converso mais que tudo. Eu alembro de tudo... porque quando minha mãe morreu eu estava pequena, mas eu alembro dela muito bem. Aí depois que ela morreu, minha madrinha buscou eu e mesmo com aquela casa cheia de filhos, ela pôs eu lá pra inteirar. Eu vivi com eles até

quando minha madrinha morreu. Depois eu casei, mas com um ano de casada ele morreu, eu tive um filho também, mas ele morreu logo, depois de quinze dias ele faleceu.

Depois de sete anos eu tornei a casar, para ter essas meninas para cuidarem de mim, tive sete filhos. Se eu não tivesse casado de novo, não tinha ninguém. E ele morreu novo também. Ele falava que era mais velho do eu dez anos, o Geraldo. Mas, ele viajava muito, fazia aquela porção de coisas. Dizia ele que fez uma coisa lá que falaram pra ele assim que se ele não inteirasse cinquenta anos, que ele iria morrer novo, do mesmo jeito que o Tó, também foi desse jeito. Quando morreu, ele não tinha quarenta anos ainda não. Eu nasci em Pacheco, lá pras beira do rio Araçuaí. Daí casei lá e vim pra Badaró. Aprendi a tecer com minha madrinha e aí toquei por aí afora, fui tecendo, tecendo... Meu marido viajava muito pra Mata buscar mantimento. Aí eu fazia rolo de pano, coberta daquelas mais estreita, às vezes fazia da larga também, mas precisava emendar porque o tear era estreito. Aí nós tocamos assim...criei a família toda com esse negócio de tecelagem. Nenzinha, sua mãe também tecia né? Eu que ensinei minhas filhas e lá na Beira de rio, onde morei, também eu que ensinava as meninas lá, urdi pano. Eu gostava mesmo era de tecer e fiar. Mas, com este tanto de anos... Hoje eu peço pra minha filha trazer a roda pra eu fiar e ver se minhas pernas melhoram mais. (Depoimento de Dona Geralda Leite Sena - Tocoiós)

Figura 9 – Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós

Ela que eu falei pra você, que me criou tecendo. Eu criei foi junto com ela trabalhando, fiando e tecendo desde criança. Quando eu era pequena, descaroçava algodão no descaroçador, depois que eu comecei a fiar e quando eu completei dezoito anos eu comecei a tecer. Eu não podia tecer antes porque o teal dela era pequeno e estreito, não era um tear grande. Era um tearzinho só, pequeno. Então, era só ela que tecia. Eu cuidava da casa e trabalhava na roça. E ela tecia e fiava. E mãe ia contando caso enquanto tecia. E assim que nós fomos vivendo com este meio de sobrevivência. O dinheiro que a gente arrumava era só do artesanato mesmo. Eu fazia o fio e tecia, fazia as peças. Depois que meu pai morreu, minha mãe levava lá em Badaró para vender. Tinha uma pessoa que vinha em Badaró e comprava na mão dela para depois revender em Araçuaí. No tempo do meu pai, ele levava para um lugar chamado Mata, perto de Teófilo Antoni. Ele levava nos burros

com os balaios. Aí ele enchia os balaios de coberta e levava para Mata e trazia os balaios cheios de mantimentos: de café, arroz, querosene e feijão. Trazia de tudo, porque lá tinha muitos mantimentos. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena (filha de Dona Geralda) - Tocoiós)

Dentro do contexto da tradição na arte de tecer, a iniciação começa na observação atenta da criança, na curiosidade e fascínio perante a matéria têxtil (algodão) e o manuseio das ferramentas, os gestos todos, os fios e tecidos criados. O movimento das ferramentas, o domínio das mãos em segurar as delicadas fibras transformando-se em fios no girar da roda, o tear movendo-se com as pedaladas precisas de força, as mãos em sua contradança com a lançadeira, a tensão dos fios esticados em quase tecido, o cobertor que aquece nos dias de frio, a sacola que guarda os itens mais preciosos, as belas figuras pintadas nos tecidos, a rede embalando o devaneio, o sono e o descanso. As ferramentas, a matéria, os gestos e objetos são um convite à criança que se encanta com a bela movimentação e criação da tecelagem. "A admiração é a forma primária e ardente do conhecimento, é um conhecimento que enaltece o seu objeto, que o valoriza. Um valor, no primeiro encontro, não se avalia: admira-se." (BACHELARD, 2003, p.26)

Simultaneamente, ocorre a vontade de entender e se apropriar dos gestos e técnicas realizadas pelo adulto. O processo educativo prossegue na experiência da criança ao fazer junto com a mãe, acompanhando os movimentos do adulto e repetindo-o. Na surpresa da primeira criação dos fios no fluxo contínuo do fuso, no primeiro cobertor tecido e guardado como lembrança desse grande feito na infância, no aprimoramento da destreza a cada repetição junto ao amadurecimento de seu corpo, na criação de um tecido cada vez mais firme e de trama coesa, no aprendizado de um novo desenho, no corte certeiro da tesoura e no arremate dos fios em seu cacho de nós todos interligados entre-si.

> O crescimento mental está ligado ao crescimento fisiológico: a realidade humana forma um conjunto, cujos diversos aspectos se compõem uns aos outros, não segundo as regras simplistas de um mecanismo de dupla entrada, mas em virtude de uma ordem de implicação das significações. E, certamente, estamos longe de conhecer a última palavra dessa inteligibilidade compreensiva que liga as estruturas do corpo e as do pensamento. Gusdorf (2003, p.15)

Eu nasci em Roça Grande e comecei a tecer com seis anos de idade. Eu era criança, mas tinha que trabalhar. Então, com seis anos eu descaroçava algodão, com oito anos aprendi a fiar e com 12 anos comecei a tecer. Comecei desde os meus oito anos, então quando eu aprendi a tecer eu já sabia fazer todos os tingimentos, lavar e fiar. Não foi difícil aprender porque eu já nasci dentro daquela tradição, eu já prestava muita atenção e tinha muita força de vontade de aprender. Então, quando eu fui pra roda fiar, minha mãe achava que eu não aguentava, que eu não era capaz de monitorar uma roda nos pés, fazer e manter alinhado os fios. Eu consegui porque eu via minha avó fazendo, então quando eu fui pra roda eu já fui com aquela certeza que eu era capaz de fazer e conseguir.Então, eu não achei difícil. Eu tive muita força de vontade, até onde eu cheguei com o tear foi porque eu ficava do lado dela, quando ela ia fazer os bordados, quando ela juntava os fios, eu sabia quantos fios que dava pra fazer aquele desenho.

Aí quando ela foi me ensinar, eu já tinha capacidade, eu já estava mais ou menos treinada, adaptada naquilo que ela fazia. Eu era muito curiosa de tudo, de tudo que era pra aprender. A curiosidade me deixou mais treinada para aprender. Eu tinha muita vontade de aprender. Pra mim era uma arte. Não tinha nada que me chamava mais atenção do que isso que eu via ela fazer, tecer. Ela fazia o geométrico, que é o losango e o caracol. Eu aprendi tudo com minha mãe, como eu era a filha caçula, todos os filhos dela já tinham ido embora para trabalhar em São Paulo. Só ficou eu pra ajudar em todo o processo do artesanato, tomar conta da casa e cozinhar. Quando eu aprendi a fiar, eu ficava fiando e minha mãe tecendo. Ela tecia de dia e fiava de noite e eu ficava fiando o dia todo para aumentar os fios. Antes nós tínhamos que fiar a linha que era de urdir e o pavio que era de tecer para fazer a trama dos fios. O processo era muito longo. Então, é uma tradição que eu tive desde a infância e eu amo muito. Pra mim isso é tudo! (Depoimento de Natalina Soares de Souza, Roça Grande - Berilo)

Figura 10 – Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo

A Natalina Soares, em seu depoimento, destaca a importância de ter observado sua avó fiar e tecer. O quanto isso lhe preparou para o momento de sua experiência direta com as ferramentas e também com a lógica de preparar os desenhos, ou seja, com a contagem dos fios para preparar as diferentes "pinturas" no tecido. Durante toda a sua infância, ela foi interiorizando os gestos e ritmos da arte de fiar e tecer até a sua primeira provação com as ferramentas perante o olhar atento de sua mãe e ela passa; pois demonstra sua força corporal, destreza no domínio dos fios, memória, capacidade matemática em contar os fios para a composição do desenho, percepção espacial na representação do desenho no tecido, paciência na lenta formação do tecido, minúcia na percepção dos detalhes e a repercussão corporal do ritmo circular contínuo.

Em vista disso, a educação realizada na tradição segue o fluxo do desenrolar da vida, a criança é iniciada na arte de tecer no dia a dia e sua experiência com o tecer vai sendo constituída junto a sua experiência de vida. Desta maneira, promove a integração de sentidos profundos ao seu viver. Como relatado por Tierno Bokar Salif e registrado por (BÂ, 2010, p.183), "A educação tradicional, sobretudo quando diz respeito aos conhecimentos relativos a uma iniciação, liga-se à experiência e se integra à vida."

9 O chamado de tecer

Figura 11 – Iniciação - Tocoiós

"O tempo é a solidariedade das gerações humanas que se sucedem e retornam, se repetem como as estações."
(A. Y. Gourevitch[1])

[1] em (GOUREVITCH, 1975, p.26)

A transmissão do ofício tradicional de tecer pode ocorrer de duas maneiras distintas. A primeira por hereditariedade (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012), quando a aprendiz nasce numa família tecelã e é iniciada desde o nascimento e a segunda quando a pessoa busca o aprendizado de tecer por sua escolha (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012) e é iniciada por alguma mestra tecelã.

> A segunda se faz pela escolha, quando, intencionalmente e conscientemente se quer fazer parte de uma tradição onde não nascemos. As provações neste caminho iniciático serão, então, demonstrar a sua fidelidade e aptidão para ser herdeiro da tradição escolhida. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.28)

De todo modo, nos dois casos, a transmissão do conhecimento sempre é realizada a partir das pessoas mais velhas da comunidade e portadoras do conhecimento para pessoas mais novas e/ou que não possuem todo o conhecimento de tecer.

> A relação pedagógica sempre se configurou como um processo de iniciação das gerações mais novas, pelas gerações mais velhas ou mais conhecedoras, ao patrimônio humano universal do conhecimento e da Cultura. Ferreira-Santos (2004, p.31)

No segundo caso, quando a pessoa escolhe tecer por sua vontade, geralmente a iniciação ocorre por um estado de encantamento, a pessoa sente um chamado para realizar as atividades que envolvem a arte de tecer. Ela escolhe o caminho de aprender a tecer. Ocorre um reconhecimento e um desejo de manusear o algodão e suas respectivas ferramentas de trabalho, complementos da matéria. Nasce a vontade de ser capaz de se expressar por esta arte. No entanto, este encantamento acontece sem uma aparente explicação, surge espontaneamente e depois com o tempo vamos operacionalizando possíveis significados.

> De fato, se o encantar vai na direção do fascínio, da magia, da graça e do mistério, certo é que lidamos com um elemento divinamente sagrado – desses que não se pode explicar a partir de lógica ou racionalidade. Encanta-se sem explicações causais. Mas, paradoxalmente, esse encantamento tem um papel central na vida das pessoas. Insistimos, adultos e crianças, em ir na direção do que nos seduz. Ainda que sem utilidade, justificativa ou coerência aparente, o encantamento parece nos dirigir a um chamado premente, pré-racionalizante, intuitivo, inexplicável. Por isso seu caráter divino. Saura (2016)

Este estado de encantamento é um chamado para a realização de nossa potência, indica um caminho a seguir. “Coincidência, esse encanto nos dirige a sermos o que somos em nosso melhor. Parece querer indicar a que viemos, afinal de contas. Se algo me encanta,

certamente coaduna com meus sonhos, desejos e potências. É um indicativo, um chamado: vamos todos." (SAURA, 2016). Assim, o mistério pessoal de cada um é vivido enquanto busca pela realização de sua potência, em se tornar o que se imaginou ser.

Este caminho do encantamento vai ao encontro do que a pessoa tem de melhor e não pautado no discurso pela falta, como presenciamos hoje recorrentemente no discurso da educação e da psicologia vigentes na sociedade ocidental moderna. Tais discursos, elaboram uma terapia (no sentido de correção) numa estrutura lógica[2] pautada pelo contra, ou seja, a partir da constatação do que falta para a criança se tornar um adulto pleno nesta acepção de cultura e conhecimento. Assim, prescrevem à criança que não gosta e tem dificuldades em aprender matemática, uma maior dose de cálculos e resolução de problemas matemáticos. Incapazes de perceber que no desejo de desenhar da criança, ela poderia aprender geometria e matemática na prática, imaginando e calculando as distâncias ao desenhar seu bairro, escola ou casa numa pequena escala que possa caber numa folha de papel. Lugares que a criança conheceu espacialmente pelo seu corpo, mediu, comparou e também estabeleceu correspondências com outros objetos. Ou ainda, não percebem que a criança com dotes e aptidões corporais conta os passos da dança e mede as distâncias entre os dançarinos no quadrado do palco. Seu corpo e imaginação mediam seu conhecimento para a abstração matemática exigida na escola. Situação que demonstra uma grande incapacidade da escola atual em relacionar as diferentes disciplinas e áreas do saber. A educação não é uma fórmula a ser receitada igualmente para todas crianças. A potência da criança traz à tona o que ela tem de melhor, porque vai ao encontro de seu coração, à alegria de se fazer o que ama. O que lhe fortalece psicologicamente e media sua capacidade de conhecer as outras áreas do saber. Deste modo, o mundo todo se abre para novas descobertas, ao mistério de descobrir quem você é e não quem você pode ser quando crescer, pois a criança já "é" e "tem" potências e características próprias.

As pessoas da tradição não operam dentro desta lógica ocidental moderna fragmentária do mundo - o conhecimento tradicional é uno. Existe uma diferenciação entre os saberes, mas eles também se integram numa totalidade[3]. Os diferentes saberes dialogam entre si, não existindo apenas um método para guiar as diferentes maneiras de aprender.

[2] É a mesma lógica da medicina alopática ocidental, que embora seja muito útil com seus antibióticos deva ser usada em determinados casos de doenças e não em todas as áreas do saber humano, esta lógica apoiada na contradição precisa ser reconduzida às suas fronteiras e ser capaz de dialogar com o conhecimento tradicional.

[3] importante não confundir com síntese, que funde os elementos num só.

> que el conocimiento del hombre tradicional es uno, que su conciencia está sistematizada, mientras que el saber de la cultura occidental está desgarrado por la extraversión. Esta unidad del saber ha resultado siempre problemática para la conciencia occidental, fragmentada por su aplicación al mundo de los diversos objetos y por el culto al «hecho» objetivo. De ahí la divergencia constante del «método», de la «lógica), incluso de la «razón» y los contenidos del saber. Durand (1999, p.40)

Analogamente, também vemos no testemunho de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila), esta abordagem da facilidade de aprender por quem gosta de tecer. Para a tecelã, conforme o pensamento tradicional, também existe uma relação entre gostar e o presente divino, expressos na potência de cada um, em seu "dom".

As pinturas que eu aprendi depois, foi fácil aprender, porque aí você precisa só contar os fios, porque ali quando você vai começar uma pintura tem que contar tudo quanto é fio, porque senão - não dá certo. Se você for construir uma casinha de pintura, se você não contar os fios ela não fecha, não dá pra fazer o telhado. Então, é desse jeito. Não foi assim muito fácil, precisa mais é de atenção. E também o gostar - o dom. Tudo o que a gente vai fazer tem que gostar e ter o dom, porque senão perde a paciência. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

As práticas iniciáticas que ocorrem dentro da educação tradicional de tecer no Jequitinhonha estabelecem relação com o entorno, quer dizer com o modo que a natureza se manifesta naquele lugar. Assim, na iniciação ocorre uma vinculação entre a aprendiz de tecelã, o seu lugar no mundo e o universo.

> Además, contrariamente a nuestra pedagogía occidental «segregadora» de la persona y que a menudo no llega más que a producir intelectuales desadaptados, todas las prácticas iniciáticas apuntan a una «vinculación», una inmersión en el cosmos, en la visión plena del universo y en el lugar reservado al hombre. Durand (1999, p.36-37)

A iniciação no tecer comporta um início e um trajeto, o começo de um longo caminho de aprendizado a ser percorrido para a realização de si e da mestria na arte de tecer. "A iniciação é mais do que um batismo: é um comprometimento (engagement)." (DURAND, 2002, p.306) Comprometimento em se tornar aquilo que se intuiu ser, a realizar a concretização de seu chamado. Sendo assim, "...a iniciação é mais que uma purificação batismal é a transmutação de um destino." (DURAND, 2002, p.306)

No meu caso, quando eu resolvi voltar a explorar a arte de tecer, não percebi os motivos no mesmo instante. Mas depois com o tempo, fui percebendo que tinha uma relação com minhas memórias felizes da infância. Eu tive um chamado para tecer na infância e um

retorno para a atividade de tecer na fase adulta. Em meu retorno ao artesanato dos fios e panos, primeiro busquei aprender a tingir os tecidos, depois tecer no tear, seguido de bordar e costurar. Mas, quando eu resolvi costurar na máquina, me assustei ao perceber que sabia costurar e acabei costurando uma bolsa para minha filha poder carregar seus inseparáveis companheiros de pelúcia, mesmo sem nunca ter costurado uma peça inteira antes disso. Muito provavelmente, os anos observando meu pai costurar na tapeçaria, enquanto eu desmanchava as costuras dos sofás, almofadas e cadeiras, tinham me preparado para costurar. Curiosamente, várias tecelãs do Vale do Jequitinhonha também narram este retorno ao tecer em sua fase adulta, após serem iniciadas em sua infância.

Meu nome é Antônia, eu sou a mais novata aqui, mas já tem bem tempo, né Mila?!Eu acompanho elas diretamente, eu ajudo elas tecerem, teço pra mim também, e aí a gente vai juntando as colegas todas para fazer o processo todo. Eu gostei, eu gosto muito - amo tecer. Minha avó era tecelã, há muito tempo atrás, mas a gente pega pelo menos um pouquinho ainda né, das coisinhas que ela fazia. Daí eu vim pra cá, pra praticar um pouquinho, pra mim eu acho bom! (Depoimento de Antônia Marly Ferreira de Souza - Tocoiós)

Meu nome é Maria Pinheiro, todo mundo me chama de Mara. Minha mãe também é artesã, me criou fazendo artesanato. E aí eu casei, fui para São Paulo, depois voltei para cá e agora estou aqui no grupo de novo. Eu estou sempre junto com elas. (Depoimento de Maria Pinheiro - Tocoiós)

Sou Geralda, eu aprendi com minha avó, também minha mãe era artesã, mas eu fiquei um tempo fora e retornei. Agora tem uns oito anos que estou com elas na associação. Eu teço, faço ponto cruz, só fiar que eu ainda não sei bem. (Depoimento de Maria Geralda Leite Ribeiro)

Meu nome é Terezinha, eu trabalho com artesanato de algodão desde criança, a profissão de minha mãe sempre foi essa e a gente sobreviveu desse trabalho. Minha mãe fiava e tecia e eu ajudava ela. Desde pequena comecei a ajudar e cresci assim, hoje estou com cinquenta e três anos e continuo no mesmo benefício. Trabalhando com artesanato mesmo. Já fui pra São Paulo trabalhei lá um ano, mas depois vim embora. Só é aqui mesmo trabalhando com artesanato. Eu faço o fio como eu teço as peças. Eu sei fazer ponto cruz e também costuro um pouco. Faço de tudo do trabalho artesanal. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

Eu sou Olaria, eu faço parte da associação. Eu fio, faço o fio na roda, eu teço, sei fazer praticamente todo o processo - por que minha mãe também era artesã. Ela teve cinco filhos e adotou mais cinco e todos foram criados a base de trabalho artesanal. É tanto que... nós morávamos em São João, ela fazia e levava... (se eu for contar a história é muito longa) Então levava à cavalo lá para o Graça, colocava no trem de ferro, levava pra Carlos Chagas e ia vender em Carlos Chagas. Eu aprendi desde nova, desde a idade de cinco anos eu já fiava - eu mamava e fiava - eu mamei até os seis anos de idade. Eu ainda tenho até hoje a coberta que teci nesta idade. Só que depois o tempo passa, eu trabalhei trinta anos como professora no município e me aposentei, mudei pra Tocoiós e agora trabalho aqui. (Depoimento de Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós)

Eu sou Maria da Conceição, eles me chamam Nezinha. Desde pequena aprendi com minha mãe, ela tecia e uma vizinha nossa também tecia. Cresci, saí, trabalhei fora um tempo, voltei e aí continuei tecendo. Tinha um teal em casa, então eu tecia e mexia com artesanato para ajudar meu marido, para criar meus meninos e ajudar eles a estudarem. Daí nós criamos a associação e aí eu continuei até hoje na associação. (Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Souza - Tocoiós)

A iniciação da tecelã revive o drama lunar, tal qual as lunações da lua. A tecelã comumente tem uma iniciação na família, mais tarde deixa a casa dos pais para estudar, casar ou trabalhar em outra cidade e/ou com outro ofício, esquecendo-se gradativamente de suas lições iniciais de tecer - fase que simboliza o período minguante até a lua nova/morte. Tempos depois, ela retoma seu aprendizado de tecer, suas memórias e ritmos de tecer, fase crescente da lua e torna-se uma tecelã, lua cheia. "... a iniciação comporta todo um ritual de sucessivas revelações, faz-se lentamente por etapas e parece seguir de muito perto, como no ritual mitriático, o esquema agrolunar: sacrifício, morte, túmulo, ressurreição." (DURAND, 2002, p.306)

Entretanto nem sempre todas as pessoas que são iniciadas ou nascem em famílias tecelãs prosseguem na arte de tecer, muitas aprendem e quando crescem partem em busca de melhores oportunidades, empregos ou estudos. Umas, nunca retornam e outras, quando retornam, não lembram de todas as lições da infância ou não encontram novamente o ritmo de tecer, ou seja, não escutam o chamado para continuarem a tecer. Entretanto, quando elas retornam também são acolhidas pelo grupo e se integram da maneira que melhor sabem, de acordo com seus próprios dons; divulgando, organizando ou cozinhando como

nos conta a Valdete Alves Gustavo de Jesus Silva. Elas continuam juntas e se apoiando de acordo com suas potencialidades.

Meu nome é Valdete, me chamam de Dete. Eu não tenho o privilégio da minha irmã Mila, que ela, os mais velhos sofrem mais né?! (risadas) Mas, mesmo assim, desde que eu era pequena, ela trabalhava, eu tava menorzinha, mas eu segurava a linha, aprendi fazer meada, aprendi fiar, mas daí fui pra São Paulo e hoje em dia não fio mais. Então assim, eu não sei fazer nada que vocês têm aqui, não sei tecer e depois que cheguei aqui também fiquei muitos anos fora. Eu faço parte do grupo, o que eu posso fazer, eu ajudo né? Vou fazer meada, novelar novelinho, eu sei. (risadas) Mas, se tem assim uma pessoa que eu admiro muito o trabalho sabe, eu acho assim que elas tem mãos de fada, mãos abençoadas né. Que esse trabalho todo que elas fazem aqui, a pessoa tem que ter dom e gostar de fazer. Então, até que eu gosto, mas não aprendi a fazer, então eu admiro o que elas fazem. Mas, faço parte do grupo, dou força no que precisa. Que nem hoje - eu já estou aqui, posso fazer pelo menos a comida. Sempre que precisar eu tô aqui. Hoje em dia não sei o quê acontece com minha roda, eu toco ela pra frente ela volta pra trás. Aí as outras tudo vai tereré tereré, a minha não tereré tarará, tereré tarará... (risadas) Aí então, não vai. (Depoimento de Valdete Alves Gustavo de Jesus Silva - Tocoiós)

O aprendizado de tecer não acontece apenas uma vez na vida da tecelã, pelo contrário. Ela continua aprender novas técnicas em diversos momentos de sua vida. As possibilidades de criação dentro do ofício artesanal são infinitas. Mesmo que a tecelã já tenha um conhecimento consolidado com diversas técnicas, como é o caso de Dona Mila, que iniciou o seu aprendizado desde criança quando aprendeu a fiar, tecer, tingir e a fazer alguns geométricos no tecido. Ainda assim, ela narra a seguir como aprendeu a fazer determinadas "pinturas" (desenhos) e bordados com ponto cruz no tecido, a partir das oficinas realizadas pelas tecelãs de Roça Grande, Turmalina e de outras regiões do Vale do Jequitinhonha, as quais detinham outros conhecimentos têxteis.

Eu nasci aqui em Tocoiós de Minas, comecei a aprender a tecer com sete anos de idade, nessa idade eu já ajudava minhas tias. Eu já tinha uns doze ou treze anos quando comecei a tecer mesmo. Então, eu aprendi com minhas tias e avós. Eu tinha tear em casa, roda e até hoje tenho uma coberta que minha bisavó fez, ela era costurada no meio porque não tinha este tear largão, ela fazia uma folha e depois emendava a outra. E aí com o tempo eu sai pra estudar, trabalhei dando aula, fui criar meus filhos, deixei meu serviço, depois de um certo tempo eu voltei de novo. Depois que meus meninos criaram todos que

eu saí da escola, aposentei e voltei a trabalhar com o mesmo artesanato de antes. Minhas tias e avós me ensinaram o básico, depois com as oficinas eu aprendi a fazer as pinturas no tear. Porque elas ensinavam a fazer só listrado ou só quadrado, não ensinavam a fazer pintura no tear, porque elas também não sabiam né. Porque é igual eu falei pra você elas faziam os tecidos, os cobertores eram todos listados e quadrados, para vender, fazer roupa e vestir. Elas faziam uma cor, tingiam de outra, tingiam de preto com lama, buscavam tinta no mato pra calça ficar preta, pra calça não sujar muito, dos homens né. Depois eu aprendi a fazer as pinturas para poder valorizar mais as peças, são os desenhos. Tem pintura do tear e tem a pintura aplicada em ponto cruz, os bordados. Esse aí aprendi depois, mas o básico fiar e tecer eu aprendi com meus avós. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

Figura 12 – Dona Mila - Tocoiós

Dona Mila (Figura 12) já é mestra na arte de tecer e ainda assim aprende. Humildade e sabedoria andam sempre em par, tal qual agulha e linha seguem seu destino. Assim, muitas tecelãs desenvolvem sua experiência de tecer; trocando saberes umas com as outras e praticando no dia a dia, apoiadas em suas tentativas, erros e conquistas. Elas seguem apurando o seu saber no calor de sua comunidade. A novidade no artesanato têxtil nunca se esgota, sempre se renova carregando junto as raízes de sua tradição.

> O desenvolvimento da experiência prolonga a aquisição do saber e, aliás, completa o saber adquirido com um saber novo, corresponde, para cada indivíduo, a uma inscrição do passado, no depósito sedimentar das tentativas, dos erros e das conquistas Gusdorf (2003, p.17)

Com a prática recorrente de tecer, sentindo a provocação das fibras do algodão nas mãos, na tentativa de impôr-lhe uma vontade pulsante do corpo, na resistência da matéria - ou seja, imaginando (BACHELARD, 2008) e gesticulando a matéria e as ferramentas - nasce a criatividade. Ela pousa nas mãos de quem lhe devota o cotidiano de tecer - no exercício de imaginar e criar.

Se a gente parar nós esquecemos, mas se estamos tecendo todo dia começamos a inventar. Nós vamos tentando fazer uma flor nova no tear e aí vamos criando. Acontece a criatividade. (Ivone Machado - Roça Grande, Berilo)

A troca de saberes entre as tecelãs faz parte do modelo tradicional de compartilhar conhecimento; sempre no gesto acolhedor e de abertura solicita ao outro que quer aprender. No encontro, elas desenvolvem novas técnicas, objetos têxteis, criam novas pinturas e bordados. Além disso, cuidam umas das outras, cozinham, cantam, trocam conselhos, ensinam remédios e chás caseiros, aprendem sobre o parto, acolhem quem perdeu um parente querido, trocam ensinamentos sobre criação do filho, espantam a solidão, ensinam a curar doenças, males e mazelas, festejam, dividem as tristezas e multiplicam as alegrias. Juntas são mais fortes, tal qual fibra de algodão fiada no fuso de cerno[4]. Deste modo, constroem juntas uma enorme rede de tramas: formada por saberes, solidariedade, apoio, escuta sensível, amizade, arte e criação - um verdadeiro acervo da memória coletiva das tecelãs do Vale do Jequitinhonha.

Eu aprendi a fazer caracol com minha vizinha lá que ela fazia, lá embaixo na roça, E depois um falou "vamos fazer este desenho", a outra "vamos fazer este outro desenho" e aí a gente começou a inventar desenhos diferentes. E depois a gente teve uns cursos, que

[4] núcleo da árvore usado para fazer um fuso de boa qualidade.

o pessoal veio, mas geralmente, o que a gente aprendeu mesmo foi com a mãe da gente mesmo. Na casa da minha avó tinha um teal, então quando eu nasci já tinha teal. Não desses grande, era pequeno, daquele cobertor que a gente costurava no meio. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

Embora as trocas de saberes sempre ocorram na comunidade, as tecelãs são muito enfáticas em afirmar que o conhecimento principal e que estruturou a sua atividade de tecer foi adquirido com suas mães, avós ou tias, geralmente uma figura materna. Outra característica de sua tradição - o reconhecimento do conhecimento herdado pelos mais velhos.

10 Tradição Oral do Vale do Jequitinhonha

> "As nossas festas... são o movimento da agulha que serve para ligar as partes do telhado de palha para fazer uma peça única, uma única palavra..."
> (Gilbert Durand)[1]

Para além do ofício de tecer, a experiência da educação tradicional no Vale do Jequitinhonha ocorre o tempo todo por meio de estórias, cantos, mitos, cirandas, festejos populares, adágios, provérbios, contos e entre outros. Meio pelo qual as imagens (Durand, 2002) de sua tradição são semeadas no coração das pessoas. De uma maneira próxima da educação tradicional que ocorre em Bambara, porém guardando suas devidas diferenças. Seguindo esta linha de raciocínio, faço a opção de evidenciar muito mais o que se aproxima do que distância entre a tradição oral do Vale do Jequitinhonha e a de Bambara na África.

> ..., a educação tradicional começa em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições de vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais. Existe uma infinidade deles. Bâ (2010, p.)

As mães, pais e avós iniciam seus filhos na tradição oral manifesta no Vale do Jequitinhonha, que transborda numa cultura do acolhimento; o gesto do abraço ao recém chegado, a importância em alimentar quem tem fome, agasalhar, cuidar, ofertar ajuda, aconselhar e ouvir. Uma cultura da coletividade pautada na presença do trabalho comunitário, solidariedade, compartilhamento de saberes e festas tradicionais coletivas. Uma cultura de subordinação, colaboração e integração com a natureza que ocorre com o reconhecimento dos ciclos da natureza Dessa maneira possui um trabalho integrado aos ritmos e ciclos da natureza, valoriza o período das chuvas, plantio e colheitas assim como a sazonalidade das frutas, legumes e rios. Além disso, tem como princípios a consideração pelos mais velhos e valorização do trabalho manual.

As imagens (DURAND, 2002) da tradição são organizadas poeticamente em palavras, ritmo e forma em diferentes estruturas. Porém, elas carregam um mesmo conjunto de imagens pluralizados na capacidade poética dos homens e mulheres tradicionais de perceber os símbolos. Assim, a ciranda, comumente brincada no Vale do Jequitinhonha, não foi

[1] (DURAND, 2002, p.337)

escolhida ao acaso ou porque é o efeito de uma colonização européia, mas porque dialoga e repercute no corpo conectado com as imagens mais primevas - as imagens do círculo. A ciranda comunica-se com as pessoas da tradição, visto que as danças circulares aparecem em praticamente todas as culturas tradicionais espalhadas pelo mundo. As danças circulares são manifestadas entre diversos povos: celtas, gregos, portugueses, africanos, indígenas das Américas e vários outros.

> Es lo que Jung descubría con estupefacción cuando encontraba entre los campesinos de Zurich las arquitecturas y significados de los mandalas asiáticos. Así, lo que producía la ilusión de haber sido «transmitido» en una tradición única él todo género humano, se revelaba en última instancia ligado a la materialidad-y no sólo a las estructuras razonadoras y vacías del hombre primordial. Habría podido mostrar aquí la concordancia de nuestro hombre tradicional occidental con el hombre tradicional indio, mongol, africano o bereber, pues los «saberes: tradicionales escapan a la historia e incluso a la arqueología del saber. Durand (1999, p.66)

As cirandas brincadas no Vale ganharam a percepção do espaço, tempo, corpo e natureza das pessoas de lá. Os versos todos carregam seu cotidiano e percepção do mundo. O bailado do corpo em roda que presenciei em Tocoiós é uma ciranda que: roda, brinca, junta pessoas, canta junto, ri, dá as mãos, balanceia o corpo em verso, olha nos olhos e pulsa junto no mesmo compasso do coração. Na roda percebemos as diferenças e semelhanças entre as pessoas, porém, unidas pelas mãos, canto e passo firme no contato com a terra e o cosmos.

Maria da Conceição (Nenzinha) relembra muitos dos versos aprendidos no tempo de menina e da brincadeira de roda com os amigos, onde eles se desafiavam com versos de apito e também se enamoravam por entre versos bem colocados: “Antes menina, a gente assim mais os colegas, a gente cantava rodinha e saia cantando verso.”

“Miguilim, tá na janela,
tomando café com leite.
Tira um lenço e limpa a boca
Venha cá e me dá um beijo.”

A ciranda traz em si, uma imagem primordial humana. A ciranda é o círculo que gira parado no mesmo lugar e, às vezes, em torno de alguém que entra no meio da roda e canta em verso para as demais, que continuam girando e respondem em coro. A ciranda retoma a imagem primordial do “Centro do Mundo” (GUÉNON, 1995). “El Centro es, ante todo, el origen, el punto de partida de todas las cosas; es el punto principal, sin forma ni dimensiones, por lo tanto indivisible, y, por consiguiente, la única imagen que pueda darse

de la Unidad primordial." (GUÉNON, 1995) As imagens (DURAND, 2002) manifestadas na ciranda se correspondem no microcosmos e no macrocosmos para as pessoas da tradição, não apenas pela forma, mas por sua dinâmica, forma e materialidade ao mesmo tempo.

Figura 13 – Ciranda - Tocoiós

Lá no Vale do Jequitinhonha, muitas pessoas ainda conservam o hábito de cantar para várias ocasiões; costume herdado dos mais antigos. Canta-se para saudar, despedir, conquistar alguém, trabalhar, brincar de roda, pedir licença, festejar, orar, cumprir as orações do rosário, cantos de apito[2], de saudade e um sem fim de cantos. Os cantos carregam toda uma ancestralidade: ritmos, gestos, imagens e memórias dos antepassados. De acordo com Marcos Ferreira Santos, "...a primeira forma de transmissão do mito se dá pelo canto. São nos ritos iniciáticos, ritos de passagem, ritos de conciliação que os mitos são transmitidos ao iniciando, ao neófito, ao aprendiz através do canto que conta as histórias de sua origem e de sua pertença."(FERREIRA-SANTOS, 2014, p.168)

[2] provocação.

> na tradição oral, a primeira forma de transmissão e partilha do mito não se dá pelo relato, mas se dá pelo canto. São nos ritos iniciáticos, ritos de passagem, ritos de conciliação que os mitos são partilhados com o iniciando, o neófito, o aprendiz através do canto que conta as histórias e estórias de sua origem e de sua pertença. Este universo musical do mito faz da estruturação da narrativa um jogo semântico que não se esgota no sentido das palavras, mas se estabelece na configuração das imagens que vão se revelando imagens - lembranças (como nos advertia Gaston Bachelard em "A poética do devaneio"). Mais ainda, em nosso próprio ponto de vista, vão se revelando imagens - lembranças - sonoras. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.9)

Em seu depoimento, a tecelã Dona Francisca nos chama a atenção para o fato da música sempre ter sido presente em todos os momentos de trabalho em sua casa e com sua família. As músicas possuem uma estruturação dramática, capaz de organizar o tempo num compasso ritmado favorecendo a manutenção do trabalho num ritmo constante e também atenuando-o pela alegria, movimentação de energias, "imagens lembranças sonoras" e dominação do tempo pelo período do canto.

Eu cantei pras outras tudo tecendo. Qualquer serviço que eu faço, eu tenho que cantar. Até lá em casa, todo mundo que passa fala: "mas Chiquinha, o que é que ela está fazendo?" "Ela está trabalhando". Porque nós éramos assim, vivíamos numa casa cantando; na roça capinando era cantiga, ribando garapa do mesmo jeito, torrando farinha mesmo jeito. Meus pais falavam: "- mó di vocês vão cantar pra vocês distrair." Já pulei minha filha, uma hora da madrugada, eu sentada lá no tacho, ainda estou pulando ainda, por enquanto ainda estou trabalhando. A idade já está chegando. Uai, agora mesmo dia três de março inteiro setenta anos. (Depoimento de Francisca Lopes Mota (Chiquinha) - Tocoiós)

Os cantos têm uma relação direta com o universo do trabalho artesanal, existindo uma afinidade entre a música rítmica, as danças, a poesia, os versos e as artes do fogo. Pois, no calor do trabalho, muitas vezes também brota a música. Na batida das fibras de algodão, no pedalar da roca, peneirando fubá e mandioca, nas batidas do martelo, na fricção das fibras de algodão em fio, nos golpes da enxada na terra, serrando madeira, na movimentação do tear, quebrando coco, lavando roupas, polindo pedras, costurando, varrendo o terreiro, etc. "A etnologia confirma esta intuição: para o primitivo são as técnicas rítmicas do fogo, do polimento, do derrube, do barqueiro ou do ferreiro que se acompanham de danças e cantos." (DURAND, 2002, p.334) Em vista disso, os cantos de trabalho, juntamente com as técnicas de fricção, percussão, de girar, pedalar e harmonizar contrários no movimento, manifestam seu pertencimento ao esquema imaginário do ritmo cíclico e temporal, conforme nos aponta Durand:

> a maior parte dos instrumentos técnicos do primitivo: fuso, roda de fiar, roda de carro, torno do oleiro, vasilha de bater a nata (baratte), polidora e por fim aranî ou isqueiro de fricção, saíram de um esquema imaginário de um ritmo cíclico e temporal. É por uma ritmologia que começa toda a técnica, e especialmente a das duas invenções mais importantes para a humanidade: o fogo e a roda. Durand (2002, p.338)

Na construção de casas de pau à pique ou taipa de mão, dos fornos e do fogão a lenha no Vale do Jequitinhonha também era bastante comum o trabalho de pisar o barro ser acompanhado pelas cantorias das pessoas em trabalho comunitário. A casa de pau à pique é uma casa rústica construída por uma técnica que consiste no entrelaçamento de madeiras finas na horizontal e bambus fixados no solo na vertical amarrados por cipós e depois cobertos por barro amassado com fibras de vegetais. Aqui podemos perceber imagens (DURAND, 2002) de cruzamento de opostos no entrelaçamento das fibras vegetais, a casa como centro do mundo e lugar de repouso e proteção, a música com seu esquema rítmico e o trabalho coletivo unindo a comunidade. Construindo a casa, as pessoas dançavam e cantavam, entrelaçando com as mãos as fibras vegetais e a comunidade. E na percussão do pé na terra - o corpo todo ressoava antiga cantiga.

Esses versos que eu canto, tudo era dela e de meu pai. Que meu pai tocava sanfona. Aí era assim, ela ficava cantando e ele tocando. Esses versos todos aprendi com minha mãe. Meu pai punha verso o tempo todo, o que mais punha verso era ele. Eles dois punha verso minha filha...e todo mundo brilhava os olhos. E na hora de pispiar[3] *o barro, quem pispiava era ela. "Eles falavam quem vai pispiar é Emília." Pois, ela pispiava o barro mais meu pai e esse povo entrava e aí ia cantando. (Depoimento de Francisca Lopes Mota - Tocoiós)*

Saí de lá de casa
com galhinho de alecrim
meu bem ficou chorando
por causa de mim

Além disso, em muitos festejos religiosos espalhados pelo Vale do Jequitinhonha, como os tamborzeiros de Nossa Senhora do Rosário de Badaró, as músicas são organizadas num diálogo entre o feminino e o masculino. Um cruzamento entre as diferentes vozes, timbres, alturas e tonalidades. A música é a sublimação do esquema rítmico e cíclico.

> Podemos precisar agora como as implicações sexuais estruturam toda a música, subentendem o diálogo musical tanto no domínio dos ritmos, que

[3] o mesmo que principiar.

> os tratados de composição classificam ainda de "feminino" e "masculino", como no domínio na altura do som, sendo o agudo atribuído às vozes de mulheres e o grave às vozes de homens, e como nos diferentes timbres da orquestra. Pode-se dizer que deste ponto de vista toda à música não passa de uma vasta metaerótica. Ela é da forma mais completa "cruzamento" ordenado de timbres, vozes e ritmos, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. Durand (2002, p.335-336)

E nós canta minha filha, nós vai para o São João canta, nós vai para Badaró canta, tudo quanto é lado nós canta. No Fortuna, nós vai em Jenipapo, eu sou do grupo de Nossa Senhora do Rosário de Badaró, os tamborzeiros. Os homens põe verso e as mulheres respondem em quinca; os homens falam alto e nós falamos baixo, os homens falam grosso e as mulheres falam mais fino. (Depoimento de Francisca Lopes Mota - Tocoiós)

Quando for de manhã cedo
põe às paina pra secar
quando for de madrugada
quero ver paina voar
(Versos dos Tamborzeiros de Nossa Senhora dos Homens Pretos)

As técnicas de fricção do fogo e a músicas dos festejos populares estabelecem uma relação intrínseca a partir do esquema rítmico e neste trecho do depoimento de Dona Olaria dos Santos de Sousa podemos acompanhá-la neste momento especial em que ela experiencia estas duas ocorrências num mesmo contexto: bater a taquara até acendê-la e depois ir para a festa alumiando o caminho e ouvindo o som da sanfona ao longe...

Na época nossa, nós íamos nos bailes, como aqui ainda não tinha povoado, era tão escuro! Então, como não tinha lampada, sabe o que a gente fazia? Pegava uma taquara e batia. Batia, acendia e ia alumiando. Aí a gente ia dessa forma. Nossa, quando a gente chegava era tão bom! A gente ouvia a sanfona de longe. Nossa, era aquela alegria! (Depoimento de Olaria dos Santos de Sousa - Tocoiós)

As festas, as cirandas, as músicas, os versos, os cantos durante o trabalho, o trabalho coletivo e o artesanato local, enfim, todos eles são o movimento da agulha e linha para ligar as pessoas do Vale do jequitinhonha numa só tradição, integrando as pessoas em torno de uma constelação de imagens cíclicas próprias de seu lugar no mundo. As estórias, versos e cantos se ligam à vida da tecelã pelos gestos e pelo fio da palavra. As mães tecelãs também são mestras de sua tradição, as primeiras iniciadoras de sua cultura e transmitem muito mais do que lições sobre seu ofício. Elas tecem os fios da tradição oral formando um grande tecido vivo com as estórias, versos e a arte de tecer.

> A cultura é a tomada de consciência, de cada indivíduo, dessa verdade que fará dele um homem. O pedagogo assegura o melhor que pode ensinamentos diversos; reparte conhecimentos. O mestre quer ser antes de tudo iniciador da cultura. Gusdorf (2003, p.251)

Dona Francisca nos relata uma estória que sua mãe sempre lhe contava quando era criança. Uma verdadeira lição de solidariedade; fundamento e pilar de uma vida comunitária. As estórias e versos são as primeiras sementes que vão dando o tom da cultura na região. Elas vão sendo semeadas e partilhadas pela palavra, dado que a palavra carrega culturas inteiras dentro de si e segue seu destino de boca a ouvido; de mãe para filhas e filhos, do mesmo jeito que a mãe de Dona Francisca ensinou sua filha, que ensinou suas filhas...

Ô moça, eu tenho história de minha mãe. Ela sempre contava uma história pra nós: Tinha um menino que não tinha nada o que cumê, aí a mãe dele foi trabalhar numa casa e todo dia ela fazia biscoito lá e não levava nada para os meninos. - Ô mãe tô com fome. Quando estava tudo escuro. Ô meu filho eu não trouxe porque a comadre não deu, aí ela tornava voltar. - ô mãe porque não trouxe nada pra mim, quando tava tudo escuro? - Ô meu filho, eu não trouxe porque a comadre não deu. Aí quando foi um dia chegou um velhinho na casa deles e pediu um gole d'água. Aí ela falou assim: - Ô moço tem café, qué café? Ele falou: - Mas tem café acompanhado? Aí ela falou assim:- Só tem o café, porque eu não tenho nada, nem pra fazer um pão pra você. Eu estou trabalhando, e às vezes não ganhei nem um tatu. Aí o velhinho falou assim:- Você tem forno de quitanda? Tenho. Quando chegou lá, o forno tava cheio de biscoitos. Essa que é a história que minha mãe contava. Deveras, que era Deus, né. Que a mulher não tinha nada. Trabalhava, mas não dava pra nada. Minha mãe dizia: "Ô minha filha, eu vou contar história procê, procê contá pra sua filha." Assim, eu faço. Minha mãe era muito boa, tecia, fiava aqueles cestinhos, fazia bordados, fazia renda. Ela aprendeu tudo, minha mãe. É nós que não estamos com a cabeça boa que nem a dela, de tudo ela sabia. (Depoimento de Francisca Lopes Mota - Tocoiós)

As tecelãs ao narrarem suas estórias deixam transparecer todo o legado de suas mães, a solidariedade, caridade, apreço pelo bem comum de todos, cuidado coletivo, acolhimento dos seus e dos outros. Grandes mestras da arte do convívio e da vida comunitária, elas muitas vezes também são parteiras, acumulando saberes sobre o feminino, como a arte

do nascimento. Saberes longínquos, que atravessaram milênios, sendo constituídos na experiência e iniciação pelas mais velhas que detém esse saber.

Figura 14 – Dona Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós

Eu comecei a tecer pequena e aí fiquei um intervalo grande sem tecer. Eu aprendi a tecer com minha mãe, ela tinha tear, tinha roda, tinha tudo. Era a forma que ela tratava da família, dos filhos; era com a lavoura e o tear. Ela tecia para nós, para as outras pessoas e para vender em Carlos Chagas, que é depois de Teófilo Antoni, bem longe. Ela que me ensinou descaroçar e todo o processo, por que nós tínhamos tudo em casa e a profissão dela era essa. Só que antes os teares eram estreitos e as cobertas eram emendadas, tecia dois lados e emendava formando um cobertor. Hoje não, os teares já são grandes, então a coberta já tem o tamanho certo, não precisa emendar. Minha mãe ensinou todos os filhos, três mulheres e dois homens. E ela ainda criou mais cinco adotivos, por que ela era

parteira também. Ela era uma pessoa muito humilde e muito caridosa, tinha um coração imenso e todos que chegavam ela acolhia. Ela pegou uma criança que não tinha trinta dias e criou junto comigo. (Depoimento de Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós)

E da linha do nascimento se emenda o fio da criação dos filhos e filhas. As crianças crescem e já começam a exercer seu próprio papel no grupo, pois de acordo com a idade, elas podem ajudar as fiandeiras a descaroçar e a bater as mantas de algodão. Uma família ajuda a outra e depois se revezam para todas as tecelãs usufruírem dos fios para tecerem suas colchas, redes e mantas em seus teares. No coletivo, tudo fica mais leve; o trabalho distribuído, os burburinhos todos, a alvorada, as crianças envolvidas, as batidas nas mantas de algodão, as mulheres cantam e trocam versos, o ritmo - o trabalho que dá! Os caroços de algodão, as mãos, o sol é rei, a brincadeira, aquilo tudo de gente junta, a traquinagem da menina, as fibras todas voando, alvoroço, roda o fuso pra fazer a linha, os versos, que alegria, o riso do menino, não esquece de bater o algodão! Enrola o fio, faz novelinho, a união, pedala a roda pra girar, o sol é morto, o cansaço, o fio comprido, a amizade. O bolo no fim do dia com café acompanhado, o véu da noite descendo devagarinho, o cuidado, os conselhos dos mais velhos, as mantas todas fiadas, os fios enrolados, quanto biscoito de polvilho! Mas, não pode faltar a roda e os versos da despedida. Assim, a tradição foi toda fiada e principalmente con(fiada) entre as mães e crianças numa tarde quente no Vale do Jequitinhonha. Nasceu o fio e a vida comunitária.

"Tomei a despedida,
na folha do ciriri
chorei a noite toda
não deixei mamãe dormir."[4]

"Vou dar a despedida
do fundo do coador.
Quem souber desconfiado,
Nosso verso acabou."[5]

Mas, era tão bom moça, tinha dia que ficava aquele tanto de gente junta e fiando... Difícil era descaroçar, que aquilo deixava a mão da gente toda ressecada... (Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Souza (Nenzinha) - Tocoiós) E todo mundo cantando, jogando verso. Ô que era bom demais! (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

[4] Versos da tradição oral - tecelãs de Tocoiós
[5] Versos da tradição oral - tecelãs de Tocoiós

Figura 15 – Ivone Machado - Roça Grande, Berilo

Eu aprendi a tecer com minhas tias quando eu tinha dezesseis anos, mas eu já fiava desde os meus sete anos. Minha mãe era fiandeira. Era assim, uma semana uma ajudava a outra e depois trocava, elas ficavam o dia todo pra ajudar a fiar pra depois vender. Eu tinha dez irmãos, todos eles ajudavam. Quando era a vez de fazer fio na casa da minha mãe, todo mundo tinha que pôr a mão na massa. Minha mãe era assim, plantando algodão, colhendo e a gente descaroçando, batendo e fazendo fio. Plantava, colhia o algodão e depois preparava o fio para vender. De primeiro, eles falavam que moça que não soubesse fiar não podia casar não. - Então não vai casar não! Nem sabe fiar pavio, como é que vai casar? Eles punham isso na cabeça da gente. Era difícil aprender a tecer, mas do jeito que eu estava com aquela vontade de aprender, eu consegui. E eu fui aprendendo a tecer no dia a dia. (Ivone Machado - Roça Grande - Berilo)

E a tradição se fez no desenrolar do fio que a fiandeira tão primorosamente fiou, emendando as pontas para que ela nunca acabe. Os fios todos assentados no tear, encompridando um imenso tecido, que vai se formando colorido e cheio de vida. A mãe mostra a naveta correr de um lado para o outro no meio das calas do tear, a menina ri e quer tentar. Um dia a menina cresce, ela bate os fios e troca as calas que separam os fios com o movimento dos pés, sobe e desce os fios e os pés. A menina torna-se mãe e a mãe torna-se avó. Juntas elas giram o fuso pra emendar mais linhas nesta grande colcha. E juntas vão urdir, tecer, fiar, cantar e as crianças todas curiosas com aquele ofício que tanto gira, movimenta e cria tantas cores, tecidos e união. Até que um dia a avó cansa e, juntas, elas não podem mais. Então, já é hora da menina que cresceu segurar a outra ponta da linha e a mãe-moça ensinar.

Figura 16 – Dona Francisca Lopes da Mota - Tocoiós

Dona Francisca, narra este momento de partida e recomeço em seu lindo testemunho, nos conduz a esta experiência sensível, a troca de papéis entre mães e filhas, a despedida, o recomeço, as memórias do cotidiano gravadas nos objetos de aprendizado e a reverência respeitosa e amorosa aos mestres e pais. Ela manifesta todo o saber e delicadeza de sua tradição em lidar com temas de transformação e passagem - que dialogam profundamente com nossa humanidade.

Ô moça, eu comecei a tecer com minha mãe, até que ela morreu. Ela que nos ensinava fazer crochê. Pois é crochê, de tudo. Ela nos ensinava fiar na roda, fiar no fuso. Aí, ela disse: "Ô minha fia, você tece, que eu não sei se fico mais pra ir cocêis." Aí ela morreu. Aí, eu vim pra aqui. Aí nós ganhamos aquele teal e um galpão muito bonito. E eu fundei junto, junto e todo mundo. E fui tecendo as peças, os cobertores, aquele mesmo fui eu quem teci, eu mesmo estou tecendo graças a Deus. Era pra eu levar a linha procês verem a linha que ela fiava no fuso. Eu tinha um tear quando eu era moça. Aí eu casei, meu pai vendeu, mas eu teço no tear dos outros. Nós não tínhamos as coisas, não tínhamos nada. Aí ela me ensinou. Você esquece que o sabugo você vê no mato, nós íamos tecendo. Depois que nós arranjamos a canela[6]*; foi aí que nós deixamos o sabugo, mas de vez em quando eu levo o sabugo. E eu vou lá e teço com o sabugo, aí Maria Emília fala: - Oxê, o que é isso Chiquinha? E eu teço que nem minha mãe me ensinou, assim teci procês verem, desse jeito. O que a mãe da gente ensinou fica pro resto da vida. Aí eu garro e ensino minhas filhas, minhas filhas ensinam os filhos delas, pois é. Uma das minhas meninas sabe tecer, a mais velha - Adelina. (Depoimento de Francisca Lopes Mota (Chiquinha) - Tocoiós)*

[6] o mesmo que lançadeira

Figura 17 – Tecendo com sabugo de milho - Tocoiós

Em seu relato, Francisca nos apresenta a relação e troca de papéis entre mãe e filha, mestra e discípula dos fios. A mãe se reconcilia com a morte ao transmitir o conhecimento de ser tecelã à sua filha e a filha por sua vez se reconcilia com a vida, ao vivenciar no ofício de ser tecelã os ensinamentos e memórias de sua mãe. A tradição assim nunca acaba, permanece no girar do fuso e tecer da vida. "No contato com o mestre, o discípulo reconcilia-se com a vida; no contato com o discípulo, o mestre reconcilia-se com a morte." (GUSDORF, 2003, p.201) As duas pontas do fio, mestra e discípula se reconciliam com seus destinos. O ciclo continua, enquanto afirmação positiva da vida, eterno recomeço e criação.

Lá vai ladeira abaixo
que a lembrança vai passando
fala pra meu bem
que a saudade tá me matando
(Francisca Lopes Mota(Chiquinha))

11 Associações de produtores e artesãos

Cada associação representa várias comunidades vizinhas da região. A Associação de produtores e artesãos de Roça Grande representa as comunidades de Roça Grande, Barra de Ribeirão e Engenho Velho e a Associação de produtores e artesãos de Tocoiós representa as comunidades de Água limpa, São João de Baixo, São João de Cima e Empoeira. As associações foram uma grande conquista para as fiandeiras e tecelãs de Roça Grande e Tocoiós, visto que a partir das associações elas conseguiram um espaço fixo para fiar, tecer juntas e inclusive possibilitar e dividir o uso dos grandes teares e outros instrumentos coletivos que foram disponibilizados para todas nos galpões. Através das associações elas são reconhecidas perante a sociedade, enquanto um grupo tradicional de tecelãs e assim, podem ser convidadas para participarem de eventos e feiras de artesanatos.

A associação é muito importante para nós trabalharmos em grupo, para termos um grupo de pessoas que trabalham juntas. Sobre as vendas, uma pessoa sozinha não tem condições de sair daqui e ir vender uma peça de artesanato em Belo Horizonte. Somente através da associação que a gente consegue ir, porque é através dela que recebemos convites para irmos nos eventos. (Depoimento de Natalina Soares, Roça Grande - Berilo)

As tecelãs conseguem divulgar mais os seus produtos e ter mais visibilidade em sua comunidade e fora dela com as associações. O grupo se fortalece e juntas tentam encontrar maneiras de ajudar umas as outras na melhoria de seu artesanato e de sua sobrevivência a partir de um trabalho que amam desenvolver.

E aí é o seguinte, é um trabalho muito árduo, mas é muito bom! Eu mesma sou apaixonada pelo o que eu faço. Então mesmo que vende pouco e demora a vender... Às vezes você pega uma colcha e leva pra Belo Horizonte e não vende, depois o dono dela não apareceu ainda. Depois quando eu tô aqui aparece uma pessoa e compra. E assim tem melhorado a venda nossa, com esse pessoal que vem de fora e com a divulgação. Com esse galpão foi divulgado bastante, então, a gente tá conseguindo vender. Até o povo daqui mesmo que antigamente não valorizava muito, mas agora com a melhora do produto, começa a valorizar. Mas, a gente espera uma venda melhor. Outras vezes, tem muita gente que manda as coisas pra gente vender, fica contando com aquele dinheirinho pra comprar

alimento até. Mas, assim vai levando. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

Além disso, as associações são o espaço privilegiado para o encontro; seja para tecer, cantar, brincar, trocar, ensinar, se ajudar, escutar, discutir os problemas coletivos, encontrar soluções conjuntas, se fortalecer no grupo, criar laços de afeto e amizade, apoiar umas às outras, gestar projetos coletivos, resolver conflitos, fiar a palavra que representa o grupo, treinar e experienciar o tecer e a vida comunitária.

11.1 Roça Grande - Berilo

Figura 18 – Associação de produtores e artesãos de Roça Grande, Berilo

A associação de produtores e artesãos de Roça Grande foi fundada em 1983. A tecelagem é uma tradição em Roça Grande, Barra de Ribeirão e Engenho Velho. Hoje tem trinta e cinco artesãos trabalhando. Eles tecem colchas, almofadas, caminho de mesa, rede, tapete, jogo americano, bolsas, cortinas. Nós temos uma oficina em Roça Grande e uma loja aqui em Berilo. Mas, graças Deus tem chovido bastante! Então, agora não temos ido muito lá, porque aqui nós precisamos de muita chuva, mas aí fica difícil ir até lá para tecer. Agora no fim do ano também vem os parentes que moram longe nos visitar. Depois do carnaval é que começam as rotinas de tecer, no mês de março. (Depoimento de Ivone Machado, Roça Grande - Berilo)

Figura 19 – Loja para venda dos artesanatos em Berilo

As tecelãs de Roça Grande também tem uma pequena loja em Berilo para poderem escoar os seus produtos, visto que as comunidades que fazem parte da associação ficam

em locais distantes e muitas vezes de difícil acesso, pois muitas estradas ainda são de terra e/ou ainda não possuem transporte público ou contam apenas com alguns horários restritos.

A associação de Roça Grande conta com outros tipos de artesãos como o Andrézinho, que inclusive é presidente da associação. Andrézinho é um artesão da Madeira e confecciona animais reais e imaginários do Vale do Jequitinhonha; onças, cachorros do mato, cobras, gavião, macacos, bois e até sereia. Sua esposa também artista, cria bonecos retratando os diferentes tipos de pessoas que vivem na região, como a noiva, o padre, o jogador de futebol, a mulher grávida, a mulher com filhos no colo, a moça de mãos na cintura e por aí vai.

Figura 20 – André Cândido Teixeira e sua esposa

11.2 Tocoiós - Francisco Badaró

Figura 21 – Associação de produtores e artesãos de Tocoiós, Francisco Badaró

Antes, nós já nos reuníamos para fiar, mas aqui não tinha lugar certo pra fiar. Então, um dia nos reuníamos numa casa, outro dia nós ficávamos em outra casa. Quando o dono precisava de uma casa nós nos mudávamos para outra, até que não sei qual foi a data, mas foi antes de 1987. E aí quando foi em 1987 nós fundamos a associação aproveitando os teares que tínhamos e o galpão foi construído aproveitando o antigo criatório de coelhos. E aí foi que adquirimos o número do cnpj com o nome da associação e nós continuamos fiando e tecendo pra ajudar na manutenção das mulheres, ajudar na alimentação. Tudo a partir do que vendemos ali. E quando foi em 2015 através de um intercâmbio, de uma visita do pessoal de Brasília e Belo Horizonte, através de Viviane Fortes, que nós ganhamos

este novo espaço aqui, este novo galpão. E aí continuamos a trabalhar. A associação é do município, então ela está distribuída entre as comunidades, então não é só Tocoiós tem: Água limpa, São João de Baixo, São João de Cima, Empoeira, né. Tem outras comunidades. Juntando tudo isso, dá entre oitenta a noventa e cinco mulheres. Só que muitas estão ativas e outras não; umas ficam doentes, ou viajam, às vezes os filhos viajam. Então, acontece de muitas mulheres ficarem sem poder trabalhar, mas sempre a gente conta com este grupo. Eu estou somando este número com as outras comunidades. Tem as outras comunidades que fiam, ou seja elas fazem o fio e vendem pra nós aqui e também vendem para o município de Berilo, sabe. Cada um faz uma parte. A única dificuldade que nós temos aqui é de escoar nosso produtos, se agente tivesse um espaço que a gente pudesse colocar nosso material, nosso trabalho para ser vendido, seria melhor. Por que muitas aqui são aposentadas, mas tem outras que dependem das peças que vendem para sobreviver, porque os filhos estão pequenos ainda ou os pais precisam sair para o corte de cana e café. Então, este complemento é muito bom pra ajudar as mulheres que ainda não são aposentadas. (Depoimento de Maria Emília Alve da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

A associação de tecelãs de Tocoiós é um grupo vivo e possui seu próprio ritmo de funcionamento, enquanto algumas tecelãs estão ativas e trabalhando outras podem estar doentes ou impossibilitadas de trabalhar, mas como um grupo forte e unido elas sempre mantém a tradição de tecer e o galpão funcionando. É na associação que elas buscam apoio para suas dificuldades, juntam esforços para buscar soluções conjuntas e cuidam umas das outras. Através da associação elas conseguem comprar mais algodão para completar o que elas produzem, fornecer notas de compras, dividir os lucros, manter os instrumentos de trabalho e materiais para todas. Entre outras coisas, as tecelãs também costumam apoiar umas às outras no que elas sabem fazer de melhor, assim movimentando financeiramente a comunidade. Elas expõem produtos diversos na associação e também compram uma das outras: compotas de doces, melado, biscoitos, pães, cachaça, fuso de fiar, linhas, bolos, panos, etc.

Como o clima aqui da nossa região é muito quente, produz pouco algodão e aí não dá pra gente trabalhar, por isso a gente complementa com algodão de fora, vem de Unaí. Então, junta todo o grupo das mulheres que fia: Tocoiós, Ribeirão de Areia, São João de Baixo, Água limpa, Empoeira e aí cada uma encomenda a quantidade que precisa pra fazer o fio; umas encomendam cinquenta quilos, outras cem, outras duzentos, dez quilos, de acordo com o desenvolvimento de cada uma. Quando o caminhão chega de Unaí, a gente

reúne as comunidades e cada um pega o seu algodão, de acordo com o que encomendou, e aí cada uma fia na sua comunidade e quem tem jeito de formar grupo fia em grupo ou senão fia nas casas, porque muitos não podem sair de suas casa pra ir para o grupo, então fia nas suas casas mesmo. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

Além disso, elas se fortificam psicologicamente no grupo com o apoio de outras mulheres, que entendem as suas dificuldades enquanto mulher, mãe, filha, esposa, tecelã e agricultora entre outros papéis que cada uma exerce ao longo de sua vida. Elas escutam, acolhem e aconselham umas às outras, trocam estórias, experiências de vida e se ajudam mutuamente.

Então, eu admiro muito, por que se não tivesse boa vontade; faço porque faço - não tinha isso... que eu falo aqui que é de mansão, por que antes a gente tinha uma taperinha que não tinha lugar nem pra fazer xixi... não dava nem pra tá lá... Então, eu agradeço a Deus, primeiro por este dom que elas têm, agradeço a chuva e também por vocês que estão aqui pra conhecer o trabalho delas." (Depoimento de Valdete Alves Gustavo de Jesus Silva irmã da Dona Mila - Tocoiós)

Juntas, as tecelãs se fortalecem na realização de si mesmas, realização de sua arte e construção coletiva de seu sonhos. E tudo isso elas conseguiram com muito esforço, trabalho coletivo e união. As tecelãs de Tocoiós e Roça Grande fiaram o fio e teceram o tecido dessa linda estória e por fim, merecem o reconhecimento como grandes tecelãs, pilares de sua comunidade e guardiãs da tradição de fiar e tecer no Vale do Jequitinhonha.

12 Matéria prima do tecer

Figura 22 – Algodão - Tocoiós

Os objetos da terra nos devolvem o eco
de nossa promessa de energia.
(Bachelard)

Para além da psicologia das formas, existe uma imaginação que dá vida à causa material, onde cresce a raiz da força imaginante e se oculta a intimidade da substância. Uma substância densa e constante abriga a imaginação poética da tecelã para se desenvolver tão ampla vontade de tecer e criar com os fios da matéria. Qual substância seria essa? E quais imagens (BACHELARD, 2013) se ocultariam por trás das imagens que se mostram na matéria em que a tecelã tão primorosamente manipula em suas mãos?

> ...imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhe dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós a sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. Bachelard (2013, p.2)

Segundo o filósofo Bachelard, a imaginação criadora possui uma materialidade, pois necessita de uma substância para nutrir uma poética própria. Então, ele recorre aos elementos materiais que tanto influenciaram as filosofias tradicionais e a arcaica cosmologia e estabelece a lei dos quatro elementos - o fogo, o ar, a água e a terra - verdadeiros hormônios das imagens materiais. Seguindo esta linha da fenomenologia da imaginação poética, a imaginação do universo do tecer reverbera a substância material da terra em virtude dela ser uma substância positiva, sólida e de forma evidente. Sua materialidade convida a interagir com o plano real e/ou mergulhar na intimidade da matéria. Dessa maneira, para conhecer a imaginação que envolve a arte têxtil será necessário adentrar o universo de sua matéria, manuseando-a e perscrutando todas as suas potencialidades.

A matéria prima da tecelagem artesanal é composta de fiapos, pelos, fios, fibras, palhas, folhas, hastes e cipós que provém das fibras vegetais, mariposas ou dos pelos de animais. Podem ser bem macias como o algodão, a paina, a lã de diferentes animais, a seda, o tucum, o linho de buriti, o cânhamo e a caroatá; um pouco mais resistentes como o sisal, o caroá, o arari, o ouricuri, a juta, a arumã, a palha e a taboa ou semi - rígidas como o vime, os talos do buriti e bambus.

O antropólogo André Leroi-Gourhan classifica este tipo de matéria como sólidos flexíveis atentando para a sua propriedade específica de serem sempre flexíveis, o que permite sua junção através de diferentes técnicas de entrelaçamento:

> Os sólidos flexíveis têm como propriedade essencial uma flexibilidade permanente que permite juntá-los por entrelaçamento mútuo. Utilizam-se em placas (casca, de árvore, couro, tecidos reunidos por atilhos) ou em elementos alongados (lamelas, fibras e fios) cujo entrelaçamento assegura

> a coesão. Todos eles provêm de sólidos fibrosos de origem vegetal ou animal, à excepção dos fios metálicos. Leroi-Gouran (1971, p.171)

No entanto, todas as matérias apresentam uma resistência para a mão que deseja imprimir-lhe uma forma. Esta resistência pode ser dura como a dos minerais até as bem macilentas como a argila, dois extremos de uma extensa gama de matérias. No geral, todas as fibras naturais são flexíveis e maleáveis embora sejam sólidas; dobram fazendo curvas com nenhuma ou um pouco da força da mão. Elas ficam entre o sim e o não, entre o mole e o duro - no entremeio. Como diz (BACHELARD, 2008): "no imenso campo de experiências intermediárias."

> Duro e mole são os primeiros qualificativos recebidos pela resistência da matéria, a primeira existência dinâmica do mundo resistente. No conhecimento dinâmico da matéria - e correlativamente nos conhecimentos dos valores dinâmicos de nosso ser - nada fica claro se não colocarmos de início os dois termos duro e mole. Bachelard (2008, p.15)

As fibras vegetais flexíveis e as semi rígidas como os talos de buriti, bambus e o vime podem ser envergadas na força da mão e encaixadas umas por sobre as outras; juntas formam a urdidura e a trama num todo entrançado. Porém, os talos mais rijos ficam presos por sua própria tensão e compõem o campo das cestarias e arapucas de pescar e caçar, enquanto as fibras vegetais mais flexíveis formam o diversificado campo dos trançados composto por balaios, cestos, peneiras, abanos, chapéus e esteiras.

As palhas de milho, por serem menores que outras palhas, depois de lavadas, tingidas e secas, são enroladas em forma de canudos e encaixadas uma por dentro da outra formando grandes fios maleáveis com os quais se criam cestos, bolsas e esteiras.

Já o algodão é reconhecido por sua grande maciez, composto por minúsculos fiozinhos suavemente enroscados entre si e enovelados em torno da semente. Embora essas fibras sejam muito macias e maleáveis, elas apresentam outro tipo de hostilidade para a mão trabalhadora que provém de sua característica mais marcante - sua fibrosidade - ou seja, ser composta por um conjunto de filamentos de pequenas fibras. Assim, para a mão lhes dar forma de fio é preciso bater, torcer, enroscar, friccionar, rolar e enrolar os pequenos fiapos.

Logo, a imaginação material da terra não é imaginada em sua inércia, mas antes em seu movimento, a matéria têxtil é um convite ao trabalho das mãos. A tecelã quer vencer a resistência dos fios e fibras - trabalhando, realizando os seus projetos de criação tão pacientemente sonhados. Desse modo, a imaginação da tecelã está intrinsecamente

relacionada com a resistência da matéria, Bachelard a chama de "imaginação dinâmica do contra" (BACHELARD, 2008), visto que a partir de sua resistência, a matéria provoca uma ação na artesã, que por sua vez, devolve uma ação de acordo com os limites e imposições do Ser da matéria. Estabelece-se um verdadeiro combate entre mão e matéria em que ambas atacam e cedem mediante aos desígnios de uma e de outra. Elas educam-se reciprocamente, até encontrarem um equilíbrio de energias, uma harmonia entre corpo e matéria.

Contudo, a resistência do algodão não necessita da aplicação de uma grande dose de força da mão que a maneja, dado que é bem macio. Na prática, o algodão estimula um trabalho minucioso com o domínio das habilidades manuais, das técnicas e suas ferramentas. Além da necessidade da manutenção de determinados movimentos num estado contínuo - compondo um ritmo de trabalho. Dessa maneira, a resistência dos fiapos do algodão é vencida ao ser atacada repetidas vezes, pois a sua resistência material também sugere uma persistência no tempo.

> A imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do contra que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria. Assim a dureza sonhada é uma dureza atacada incessantemente, e uma dureza que renova sem cessar as suas excitações. Bachelard (2008, p.18)

O devaneio da tecelã é um devaneio ativo, repleto de vontade de criação com as mãos. Um devaneio, não em seu sentido negativo, extensamente psicologizado como: "uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a 'inclinação do devaneio' - uma inclinação que sempre desce -, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece." (BACHELARD, 2009, p.5) Mas, antes um devaneio em seu sentido poético, em que as imagens são despertas e harmonizadas: "Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar." (BACHELARD, 2009, p.6)

Bachelard vai chamar os sonhos de ação de devaneios da vontade (BACHELARD, 2009). Nesta perspectiva, imaginação e vontade não são contraditórias, mas se configuram de maneira interdependentes; visto que imaginamos fartamente as possibilidades de objetos têxteis que podemos criar. Projetamos os adornos, utilitários e brinquedos para a casa ou pessoa, enquanto promessas do trabalho e também de repouso. Entretanto, é importante notar que para Bachelard nenhum utilitarismo justifica as ações humanas. Mas antes, a

imaginação. Com as mãos no trabalho de tecer - em devaneio poético - a artesã dos fios devaneia no sentido em que vai a alegria de suas mãos.

Pra mim isso é uma terapia de memória, não consigo ter pensamentos negativos tecendo, só coisas boas! (Depoimento de Natalina Soares de Sousa, Roça Grande - Berilo)

Para dar vida aos seus devaneios, a artesã dos fios se compromete em dominar a matéria, trabalhando. Por outro lado, as fibras de algodão são um convite para ela exercer sua própria força. Deste modo, a tecelã inicia um verdadeiro embate contra as fibras do algodão e, em cada etapa da tecelagem, a realidade material vai lhe revelando um pouco de suas próprias forças.

> Assim, a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. Bachelard (2008, p.19)

A matéria também expressa a medida exata da intimidade da energia da artesã dos fios. Ela é o seu espelho energético. Assim, as fibras do algodão revelam esta energia na execução do trabalho da tecelã, tanto nos gestos quanto nas ferramentas empregadas diariamente em seu combate contra matéria. "A ferramenta lhe estabelece a união de uma matéria tão nítida que se pode dizer que, se cada matéria tem um coeficiente de adversidade, cada ferramenta determina na alma do operário um coeficiente de domínio." (BACHELARD, 2008, p.42) Sendo assim, a imaginação da tecelã é marcada mais pela precisão dos gestos empregados contra as fibras com as mãos e ferramentas do que pelo uso da força. Trabalho de domínio manual conquistado na repetição do ofício, domínio da ferramenta e na paciente amplitude dos conhecimentos corporais para a criação das pinturas, bordados e objetos.

Além disso, para a tecelã, a matéria prefigura mil sonhos de criação e imaginar estes possíveis objetos já é se revigorar de uma energia juvenil de nascimento e novidade. Ela, ao imaginar afetuosamente com as infinitas possibilidades da maleabilidade do algodão, torna "os objetos; centros de poemas."

> Deixemos a outros o cuidado de estudar as belezas das formas, queremos consagrar nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas. Pretensões que não podem se valer senão como atos da linguagem, empregando convicções poéticas. Tais serão portanto, para nós, **os objetos: centros de poemas**. Tal será portanto, para nós,

> **a matéria: a intimidade da energia do trabalhador**. Bachelard (2008, p.7, grifos meus)

A tecelã em seu trabalho de criar com o algodão desfruta de todas as qualidades da matéria, sua resistência, flexibilidade, maciez e fibrosidade. Assim como também desfruta dos gestos, movimentos, fluxos e duração do ato de tecer. Consequentemente, a artesã ao vivenciar a imaginação material e dinâmica pacientemente explorando suas potencialidades, também poderá experimentar uma multiplicidade de sentidos; a perspectiva do sentido real e do sentido figurado.

> Já a sensação tátil que esquadrinha a substância, que descobre, sob as formas e as cores, a matéria, prepara a ilusão de tocar o fundo da matéria. De imediato a imaginação material nos abre os porões da substância, nos entrega riquezas desconhecidas. Uma imagem material dinamicamente vivida, apaixonadamente adotada, pacientemente esquadrinhada, é uma abertura em todos os sentidos do termo, no sentido real, no sentido figurado. Garante a realidade psicológica do figurado, do imaginário. Bachelard (2008, p.26)

Esta sabedoria material, dinâmica, de tato e de gesto é algo que nunca cessa de ocorrer no ser humano. A artesã em seu ofício de tecer irá se beneficiar deste conhecimento em cada etapa do processo da tecelagem, expandindo suas habilidades e consciência de si ao experimentar o algodão com diferentes técnicas e ferramentas.

13 O gesto, o movimento e o corpo

Figura 23 – Gesto de fiar - Tocoiós

Para perfazer tantíssimas ações
basta-lhe uma breve mas dúctil
anatomia: oito ossinhos no pulso,
cinco no metacarpo e os dedos
com as suas falanges, falanginhas e falangetas.
Mas seria um nunca acabar dizer tudo quanto a mão
consegue fazer quando a
prolongam e potenciam os
instrumentos que o engenho
humano foi inventando na sua
contradança de precisões e desejos.
(Alfredo Bosi, 1977)

Todo tecido se inicia por um fio e todo fio se inicia por um pequeno gesto. O mesmo gesto que me faz segurar a caneta entre os dedos e deslizar a escrita num papel, segurar um pincel esticando as cores na tela ou uma maxacali segurar uma fina tira vegetal com a ponta molhada no pretume do jenipapo e decorar na pele os símbolos pertencentes a cultura de seu povo.

O encontro do polegar com o indicador é o gesto ancestral, que desperta lá na infância de nossas mãos e quando, além de segurar, desliza um contra o outro - junta. Deste modo, cria as bolinhas e cobrinhas de barro, crepom, massinha, cola, paina, lã e algodão. O gesto delicado da infância, ao brincar com a viscosidade entre o polegar e o indicador, prepara as mãozinhas para gestos de precisão mais ousados. Desta forma, no encontro com as diferentes matérias, o gesto afina o domínio dos dedos em sua força, destreza, agilidade e no tempo-duração da criação dos diferentes objetos. Fornece à criança uma consciência física de toque, ao mesmo tempo que expande sua consciência com a imaginação formal, material e dinâmica (BACHELARD, 2013).

Assim, este gesto tão simples e tão imprescindível para a concretização de nossa humanidade quanto o gesto de pinça, pode prender o algodão com os dedos; mas também pode deslizar um contra o outro, rolar numa pegajosidade úmida e, na contínua fricção dos dedos, entrelaçar os pequenos fiozinhos soltos da matéria - junção amorosa - que no calor do gesto faz brotar o fio. Conforme os dedos continuam seu trabalho de enrolar, juntando a matéria com um pouquinho mais de uma delicada e ritmada pressão, o algodão vai se espichando, aumentando, estendendo-se em compridas cobrinhas.

A junção entre o dedo polegar opositor e o dedo indicador é universal ocorrendo em todas as culturas humanas. No entanto, a singularidade de cada povo pode ser percebida nas diferentes ações com o gesto de pinça; as culturas ocidentais seguram a caneta e escrevem em cadernos, enquanto vários povos da floresta pintam os seus corpos segurando tiras de vegetais. Ademais, toda uma *gesticulação cultural*[1], processo dinâmico de produção, transmissão, apropriação e significação simbólica, que é diferente entre as duas culturas - temos o mesmo gesto entre estes dois povos. O corpo é a base que nos aproxima.

De acordo com Gilbert Durand, o corpo se desdobra em três grandes gestos (ou schèmes) fornecidos pela reflexologia; a dominante postural, a descida digestiva e os gestos rítmicos (DURAND, 2002). Ele agrupa estes gestos dominantes em dois Regimes, sendo

[1] (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p.38)

os gestos da dominante postural pertencente ao Regime Diurno de imagens e os gestos digestivos e cíclicos pertencentes ao Regime Noturno de imagens.

> O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. Durand (2002, p.58)

Entretanto, Durand não estabelece um ponto de partida para estas imagens primordiais, elas podem partir tanto do aparato psicofisiológico quanto do meio social, conforme a noção de trajeto antropológico. As imagens da dominante cíclica experimentadas no manuseio das ferramentas do tecer reverberam no corpo do mesmo modo que o corpo reverberou suas imagens arquetípicas na criação das ferramentas de tecer. Deste modo, pode ocorrer o caminho do psiquismo para meio cultural com a criação das ferramentas e gestos de tecer ou o trajeto contrário da cultura para o corpo na utilização das ferramentas e aprendizado dos gestos de tecer. As estruturas de sensibilidade organizam os símbolos convergindo-os a partir da recursividade[2] das imagens entre um campo e outro, este movimento as impulsiona a se constelarem em determinadas formas - as narrativas míticas-, apenas compreensíveis pela sua recorrência simbólica em diferentes planos. Portanto, através das trajetórias de vida, artes, versos, mitos, cantos, causos e gestos corporais podemos perceber quais imagens emergem e são recorrentes em nossa trajetória de vida e na cultura.

[2] A recursividade, outra noção importante para o imaginário, constitui-se como uma lógica, ou dialógica, que organiza as relações de um sistema complexo. "A organização recursiva é a organização cujos efeitos e produtos são necessários a sua própria causação e a sua própria produção. É, exatamente, o problema de autoprodução e de auto-organização." (MORIN, 1999 apud FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p.77)

14 Processo de criação na arte tradicional de tecer em Tocoiós de Minas e Roça Grande

Figura 24 – Pezinho de algodão - Roça Grande, Berilo

"A guerra e o nobre fazem o escravo, mas é Deus quem faz o artesão (o nyamakala)."
(adágio de Bambara)

Eu trabalhava em casa com artesanato, que era nos teares com minha mãe e também fazia roça. Eu tinha que plantar milho, capinar, plantar os algodões e não podia deixar de fazer a roça, por causa do plantio do algodão. Nós plantávamos a semente do algodão no mês de setembro, porque quando vem a primeira chuva em outubro, o caroço já nasce. Demora, porque a gente planta no pó, na terra seca. Ele fica lá guardado na terra seca e só quando chove é que ele nasce. Isso é quando os ratos e os insetos não comem o caroço. Porque quando eles comem, a gente tem que plantar de novo e daí atrasa o algodão produzir. Ele tem que produzir em junho, quando começam as colheitas. Nasce primeiro o pezinho bem fininho, aí ele vai desenvolvendo, criando os galhinhos, depois ele começa a colocar as flores ***e, por fim, vem o casulo. Depois estoura o casulo e sai o algodão****, fica todo cheio de algodão. Aí a gente descaroçava, batia no algodão com a flecha, fiava e tecia. (Depoimento de Natalina Soares de Sousa, Roça Grande - Berilo)*

O pezinho de algodão nascendo do pó seco no Jequitinhonha é uma grande promessa de trabalho para a tecelã. É lá que iniciam seus devaneios de um mundo ativo de criação têxtil. Depois da colheita, o algodão chega para as fiandeiras ainda envolto em sua semente e com alguns resquícios das folhas secas enroscadas nas fibras. A mão seleciona, retira os resíduos ásperos, do algodão quer apenas sua maciez. Inventa maneiras de retirar a semente; puxa as pequenas fibras sulcadas na semente com as pontas dos dedos ou dá vida a uma ferramenta - prolongamento da mão trabalhadora. Para Durand, cada gesto demanda ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica e, além disso promove um material imaginário, um instrumento e/ou um utensílio. Bem como "Os objetos não passam, no fim de contas, como nota o tecnólogo, de complexos e tendências, redes de gestos." (DURAND, 2002, p.53)

14.1 Descaroçador

Figura 25 – Descaroçador - Tocoiós

"Foi difícil né, porque nessa época nós não tínhamos energia igual hoje, dava a noite e a gente ia descaroçar algodão, tipo ali, você viu né? A gente fazia assim: descaroçava o algodão, quebrava mamona, aí tirava o algodão, pegava a mamona cascada, torrava. Depois dela torrada levava para o pilão e socava o algodão com mamona pra fazer, nós chamávamos de pavio. Para poder lumiar a noite, porque nós não tínhamos querosene, não tínhamos energia. Às vezes, nós podíamos comprar querosene e outras vezes não podíamos comprar. Então, a gente usava aquele pavio para descaroçar o algodão. A gente pegava ele assim, tipo uma vela, só que a vela é dura e ele é mole e nós pregávamos ele na parede ou nas madeiras. A gente fazia desse jeito pra iluminar a noite para descaroçar algodão. E ele só alumeia aonde você tá né. Então, não era fácil não, era um trabalho complicado. Às vezes, também sempre tinha feijão pra debulhar pra fazer no outro dia, a gente ia dibuiá feijão né, era assim. Descaroçar algodão também era de noite. E de dia mãe ia tecer, outra hora ia fiar."

(Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Sousa, Nenzinha - Tocoiós)

O descaroçador de duplo cilindro é uma ferramenta que não se sabe ao certo onde foi inventado, provavelmente no Oriente, pois era facilmente encontrado na Indonésia, partes da Índia e regiões de influência chinesa (LEROI-GOURAN, 1971). O utensílio foi elaborado para facilitar o descaroçamento do algodão, ele é composto de duas manivelas laterais de ferro interligadas cada uma num respectivo cilindro de ferro, que giram conforme se movimentam as manivelas. Os cilindros ficam acoplados em duas estacas de madeiras laterais e também tem uma placa de apoio feita de madeira logo abaixo, eles não se encostam, apenas ficam bem próximos. Todo o conjunto fica preso num banco comprido de madeira com quatro pernas para uma pessoa sentar de frente para a outra com o utensílio no meio, conforme vemos na Figura 25.

Esta ferramenta foi projetada para ser utilizada por duas pessoas, para se ter mais impulso e rapidez no trabalho. Uma pessoa insere o algodão bruto na passagem entre os dois cilindros de ferro com a mão esquerda e com a direita gira a manivela em sentido horário fazendo movimentos circulares, a outra pessoa vai puxando os chumaços de algodão que sai pelo lado oposto sem a semente, ao mesmo tempo em que gira a manivela no sentido inverso com a outra mão.

Figura 26 – Gesto no descaroçador - Tocoiós

O mecanismo integra movimentos contrários para descaroçar o algodão. Além disso, com o uso da manivela neste utensílio temos o movimento circular contínuo, que permite uma maior velocidade ao processo de descaroçar. Aqui a intenção da fiandeira é claramente separar. No entanto, a ferramenta criada para esta atividade integra gestos contrários, redondos e contínuos. O ato de descaroçar em tempos passados também reforçava a reunião em família, visto que as fiandeiras lá do Vale costumavam em sua infância juntamente com suas mães e irmãos produzir uma lamparina de pavio com óleo de mamona para elas poderem descaroçar o algodão de noite, já que durante o dia elas cuidavam da roça, da casa e teciam. Então, de noite a família se reunia em torno da luz do pavio para descaroçar o algodão. Hoje, quando precisam, as fiandeiras descaroçam o algodão junto com outras mulheres do grupo.

Foi difícil né, porque nessa época nós não tínhamos energia igual hoje, dava a noite e a gente ia descaroçar algodão, tipo ali, você viu né? A gente fazia assim: descaroçava o algodão, quebrava mamona, aí tirava o algodão, pegava a mamona cascada, torrava. Depois dela torrada levava para o pilão e socava o algodão com mamona pra fazer, nós chamávamos de pavio. Para poder lumiar a noite, porque nós não tínhamos querosene, não tínhamos energia. Às vezes, nós podíamos comprar querosene e outras vezes não podíamos comprar. Então, a gente usava aquele pavio para descaroçar o algodão. A gente pegava ele assim, tipo uma vela, só que a vela é dura e ele é mole e nós pregávamos ele na parede ou nas madeiras. A gente fazia desse jeito pra iluminar a noite para descaroçar algodão. E ele só alumeia aonde você tá né. Então, não era fácil não, era um trabalho complicado. Às vezes, também sempre tinha feijão pra debulhar pra fazer no outro dia, a gente ia dibuiá feijão né, era assim. Descaroçar algodão também era de noite. E de dia mãe ia tecer, outra hora ia fiar.(Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Sousa (Nenzinha) - Tocoiós)

14.2 Bater com varas ou flechas

Figura 27 – Batedor - Tocoiós

"Se você quiser eu danço com você
Meu nome é nuvem, pó, poeira, movimento
O meu nome é nuvem..."
("Nuvem cigana"[1]
Lô Borges e Ronaldo Bastos)

[1] Borges e Bastos (1972)

As fiandeiras de Tocoiós, Roça Grande e região após descaroçar o algodão, o levam para ser batido numa grande almofada com três batedores (varas) de madeira. Etapa que consiste numa espécie de cardação. Entretanto, as artesãs[2] não empregam o arco de cardar largamente usado na África, Índia e posteriormente difundido na Europa (LEROI-GOURAN, 1971). As cardas são um instrumento que consiste de duas pequenas madeiras, com cabos e forradas em sua face com uma malha de aço pontiaguda que penteia os fios quando passadas uma na outra com as fibras entre elas.

Segundo Leroi-Gourhan, na preparação das fibras finas para a fiação, elas podem ser divididas em quatro espécies: "as que se empregam sem preparação (ervas secas, lianas finas, nervuras de folhas), as que são esfregadas para as dividir ou amolecer (caules de urtiga, linho, cânhamo), as que se encontram divididas e que basta cardar (algodão, lã, pelos) e finalmente a seda."(LEROI-GOURAN, 1971, p.179) Entretanto, o processo realizado em Tocoiós de Minas e Roça Grande parece mais se aproximar do método dos indígenas sul americanos, que batem nos vegetais de caules fibrosos para obterem seus fios:

> No Brasil, os ramos de cecropia[3] são molhados e depois raspados com uma concha de mexilhão para separar a estopa da casca. A ortiga brava é utilizada pelos Aínos e por numerosos grupos americanos; após uma maceração, batem-se os caules para desprender os fios. Os Kaingang fazem novelos que são fervidos, depois batidos de novo e cardados á mão. Leroi-Gouran (1971, p.180)

A fiandeira de Tocoiós bate nos chumaços de algodão com as duas mãos munidas de varas num compasso ritmado para os fiapos de algodão se juntarem, ao mesmo tempo em que recebem ar. Assim, os fios ficam todos penteados e soltos. Inclusive a tecelã Natalina Soares de Sousa chama de flechas estas varas de bater: *Aí a gente descaroçava, batia no algodão com a flecha, fiava e tecia.* A flecha, instrumento heróico de batalha e caça, princípios do universo simbólico masculino ou melhor do ânimus, ganha a conotação aqui de indutora de ordenação dos fios desta massa amorfa terrestre e feminina (ânima) que são as fibras de algodão.

E essa batalha contra os fios da matéria, a fim de ordená-los, devolve à fiandeira um vigor imaginário através das imagens dinâmicas do trabalho.

> A matéria se mostra como a imagem realizada de nossos músculos. Parece que a imaginação que vai trabalhar esfola o mundo da matéria. Tira-lhe os tegumentos para ver bem as linhas de forças. Os objetos, todos os

[2] Apenas algumas fiandeiras tiveram contato com a carda, mas isso se provou minoria nas entrevistas.
[3] Árvore nativa da Mata Atlântica, conhecida no Brasil como Embaúba.

> objetos têm energia. Devolvem nos o vigor imaginário que lhe oferecemos através de nossas imagens dinâmicas. Assim, recomeça a vida dinâmica, a vida que sonha intervir no mundo resistente. Bachelard (2008, p.59)

Os chumaços voam, caem morosamente e se juntam formando um felpudo colchão de algodão. Às vezes, no calor do trabalho, nasce um canto aprendido nos tempos idos da infância, canto lembrança dos versos cantados pelos mais velhos, que muitas vezes já se foram, mas deixaram o legado de um ofício e um canto. Neste momento, Dona Mila entoou um canto, improvisando versos, como quem muito conhece o ofício da arte de rimar no compasso do trabalho:

Leva eu morena, leva eu pra lá,
leva eu morena, onde meu bem está,
leva eu morena, onde meu bem está,
Já chegou e já chegou, já quem nós queria.
Já chegou nossas visitas, que tanta falta fazia.

Leva eu morena, leva eu pra lá,
leva eu morena, onde meu bem está,
leva eu morena, onde meu bem está,
Se eu soubesse que vocês vinham,
eu buscava de avião,
pra não tomar o calor do sol
e nem a lama do chão.

(Canto de tradição oral de MG)

Admiravelmente, na canção que Dona Mila entoa vemos na frase Leva eu morena, leva eu pra lá a imaginação dinâmica (BACHELARD, 2011) em pleno movimento. A canção, os gestos e o movimento de voo do algodão sugerem uma imagem dinâmica de ascensão. A canção continua o movimento da matéria que voa, não à toa surge nesse contexto o avião, transporte que possui asas e pode buscar as pessoas esperadas, sem que elas tomem o calor do sol e a lama ou poeira do chão. Do mesmo jeito que a matéria continua o movimento de vôo da canção, não há um a priori, mas uma complementariedade entre ambas, uma consonância de imagens que se atraem pelo movimento; um isomorfismo de imagens que para Durand (2002, p.134):

> Muitas vezes a imagem tecnológica da flecha vem substituir o símbolo natural da asa. Por que a altura suscita mais que uma ascensão, suscita sobretudo um impulso, e parece que da escada à flecha passando pela asa, há uma amplificação do impulso.

Tão logo Dona Mila terminou de bater e cantar, minha filha correu para olhar com as mãos; pôr as mãozinhas no algodão que pareciam mais macios do que nunca (Figura 28).

Figura 28 – Maya e as nuvens de algodão - Tocoiós

"A fantasia da asa, de levantar voo, é experiência imaginária da matéria aérea, do ar - ou do éter! -, substância celeste por natureza." (DURAND, 2002, p.133) Mãozinhas repletas de vontade de conhecer as texturas da matéria, manejá-las no inventado de imaginar, poesia de mão de criança. Mãozinhas sempre atentas; alertas tocam as sutilezas - nuvenzinhas de algodão fofas de ar. "A primeira tarefa do poeta é libertar em nós uma matéria que quer sonhar." (BACHELARD, 2011, p.194)

A fiandeira bate, esfola e golpeia com energia o algodão buscando atingir a sua máxima maciez. E quanto mais ela bate, mais a fibra se expande e a matéria se enche de ar. As fibras se tornam leves e ganham asas no decorrer do processo, uma massa fofa e amorfa que voa leve e serenamente nos leva ao movimento da maior expressão da matéria aerada que são as nuvens. "De igual modo, a nuvem chama todos os flocos ligeiros, todas as penugens brancas, todas as asas cândidas, O sonho da fiandeira se desenrola até o céu." (BACHELARD, 2011, p.194) A matéria têxtil voa e eleva o psiquismo da fiandeira até as alturas através da imaginação dinâmica. "A nuvem, movimenro vagaroso e redondo, movimento branco, movimento que se escoa sem rumor, acorda em nós urna vida de

imaginação mole, redonda, descerada, silenciosa, flocosa..." (BACHELARD, 2011, p.194) A imaginação da matéria terrestre ganha atributos da imaginação aérea, a fiandeira conjuga as duas matérias para adquirir sua tão sonhada maciez - terra e ar na flocosidade do algodão.

Contrariamente, a massa de pão ou terra que precisa da água para ficar macio, o algodão, fica mais macio, quanto mais ele estiver seco. Afinal, ele nasce do pó seco das terras do Vale do Jequitinhonha, conforme nos lembra Natalina Soares no início do capítulo. Curioso notar a perspectiva dialetizada nesta imagem do algodão macio nascendo da terra dura e árida do Vale. Imagem revigorante e que provavelmente inspira tantas outras contradições entre interior e exterior que se manifestam nos devaneios de intimidade. A vontade da fiandeira de conquistar a maciez da matéria através do ar é tanta, que ao finalizar a etapa de cardar/bater, ela pendura as mantas de algodão no varal para esperar as outras fiandeiras, até o dia seguinte.

É naquele tempo batia às manta de algodão e colocava no varal e no outro dia, as fiandeiras iam e tinha algodão pra fiar o dia todo. Naquele começo, na hora que as fiandeira chegassem já tinha que ter o algodão, né Nezinha? Aí, já tinha feito o varal de algodão batido pra quando as fiandeira chegarem, cada uma pegar uma manta para fiar e enquanto isso, nós que era mais pequeno ia surrar o resto de algodão pro resto do dia. Lá em casa era eu que batia, mãe punha rasqueadeira e de tarde tinha que bater essas manta de algodão tudo e dependurar no varal, quando era no outro dia, as fiandeira chegavam e cada uma pegava uma manta.(Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

No decorrer desta atividade podemos perceber a junção da imaginação do ar à imaginação terrestre. Para Bachelard, a imaginação pode ser enraizada por até dois elementos, nunca três.

14.3 Fuso

Figura 29 – Fuso - Tocoiós

Eu tenho um fato sobre tecer que aconteceu lá em casa: Meu cunhado chegou lá na casa de mãe e tava assim ó, cheia de algodão todo batido pendurado numa vara pra tecer no outro dia. A gente juntava quatro a cinco mulheres pra poder fiar de uma vez e o algodão tava pronto pras mulheres poderem fiar no outro dia. O meu cunhado chegou e não tinha luz, nós andávamos com uma lamparina na mão, porque nessa época não tinha energia. Aí o meu cunhado passou lá perto com a lamparina acessa e pegou fogo, queimou tudo! Isto, é fato mesmo.
(Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Souza - Tocoiós)

Após o algodão ser descaroçado e batido, ele já está apto a virar fio. Assim, pode-se empregar alguns métodos manuais simples de torcedura[4], como enrolar delicadamente os chumaços de algodão entre os dedos emendando-os com outros pedaços, aproveitando dessa vontade das fibras de se enroscarem umas nas outras. Esta torção entre os dedos, muitas vezes, viaja para a palma da mão, onde se pode rolar fios maiores, ou vai mais longe rolando os fios entre a palma da mão e a coxa, técnica que libera uma das mãos para esticar as fibras antes da torção - como acontece correntemente em várias etnias indígenas no Brasil.

Juntar pedacinhos de algodão num grande novelo é uma tarefa um tanto árdua para uma mão despida de sua ferramenta de trabalho. Assim, foram criadas duas ferramentas para acudir a mão em seu trabalho de fiação - o **fuso** e a **roca**. Em Tocoiós de Minas, as fiandeiras utilizam estes dois utensílios para torcerem as fibras e criar o fio. Elas escolhem utilizar um ou outro de acordo com sua afinidade com a ferramenta.

Nos dias atuais, o fuso é considerado uma ferramenta universal devido a sua ampla difusão no mundo todo. Sua datação ainda permanece desconhecida, mas existem evidências do apetrecho encontrado em torno do mediterrâneo há pelo menos 5000 a.c. (LEROI-GOURAN, 1971)

Minha mãe me ensinou todo o processo desde plantar, não vinha de fora o algodão. Primeiro plantava, depois colhia e levava para o descaroçador. A gente tinha que descaroçar e muito. Fazia todo o processo e colocava as fiandeira pra fiar. Cada uma fiava mais ou menos 1 livra ou 2 livras de pavio por dia. A fonte de renda era essa, então tinha que trabalhar. (Depoimento de Olaria dos Santos de Sousa)

O fuso das fiandeiras de Tocoiós é formado por uma haste de madeira com uma base circular encaixada em sua parte inferior chamada de volante. Este dispositivo possui suma importância para o fuso, pois o volante regulariza o movimento gerado pelo polegar e pelo indicador fomentando um movimento circular contínuo (LEROI-GOURAN, 1971).

A tecelã Maria de Jesus de Sousa Oliveira Gomes em seu depoimento disse preferir o fuso ao invés da roca: *Só que eu mesmo não aceito na roda, eu fio linha e pavio tudo aqui (fuso). Eu toco a roda e a roda volta pra trás. Minha avó ensinava a gente lá, mas eu não aprendi. Meu irmão aprendeu e até que ele é costureiro, até os meninos dele estão costurando.* O parentesco entre a roca e a máquina de costura é evidenciado por ela neste

[4] Torcedura: É o conjunto das operações que reúne fibras de qualquer espécie para constituir um fio ou uma corda (LEROI-GOURAN, 1971, p.182).

Figura 30 – Maya manuseando o fuso - Tocoiós

relato, exatamente por sua mecânica e funcionamento, seu irmão, ao ter facilidade com a roca, também teve com a máquina de costura. Provavelmente, a roca é um ancestral da máquina de costura.

Maria de Jesus realizou um admirável balé das mãos ao manusear o fuso. Mãos bailarinas em seus volteios e giros ao criar o fio. Ela pegou um chumaço de fibras batidas com a mão esquerda e com a mão direita enrolou a ponta das fibras no fuso que estava apoiado na mesa. Ainda com a mão direita ela impulsionava o fuso para girar com os quatro dedos de um lado e o dedão opositor do outro, ao mesmo tempo em que a mão esquerda esticava as fibras e, delicadamente, as tencionava para afinarem.

Figura 31 – Maria de Jesus manuseando fuso (1) - Tocoiós

Enquanto ela faz o fuso rodar (Figura 31), as fibras são torcidas num movimento em espiral formando o fio em torno do corpo da ferramenta. Esta técnica é chamada de torcedura por Leroi-Gouran (1971, p.182):

> ...o fuso, rodando, dá a esta massa ainda indistinta a torsão que a transforma num fio. A extremidade de cada filamento, animada de um movimento em espiral, colhe na massa bruta um outro filamento que o arrasta: é a torcedura...

No decorrer do processo, Maria de Jesus também enrola as fibras entre os dedos da mão esquerda fazendo um movimento circular numa exata medida de precisão e força para que as fibras não se rompam (Figura 32). De tempos em tempos, ela desenrolava os fios da parte alongada do fuso e os enrolava em torno dos outros fios mais abaixo armazenando-os na base (volante) do fuso - Leroi Gourhan nomeia esta técnica de enrolamento.

Figura 32 – Maria de Jesus manuseando fuso (2) - Tocoiós

Maria da Conceição Pinheiro de Souza, a Nenzinha, já prefere prender as fibras no fuso e fiar com ele apoiado no chão. Nenzinha, vai torcendo as fibras entre os dedos em pinça com as duas mãos, espiralando e torcendo as fibras em fio, pressionando as fibras para afinarem e manterem a torção num determinado ritmo. Na Figura 33 as fibras vão sendo torcidas e distendidas das mãos até o fuso. Depois ela enrola as fibras torcidas em fio em torno da base do fuso. *Eu sei fiar, eu tenho fuso, que era da vó do meu marido, ela tecia também. Quando ela morreu, o avô do meu marido levou o fuso dela pra mim, é de cerno - coisa antiga. Mas, no momento, o que eu faço mesmo é mexer no teal, eu sei fiar, mas quase não fio, mexo mais no teal. Gosto mais de fazer tapetinho, caminho de mesa, cobertor... (Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Sousa - Tocoiós).*

Figura 33 – Maria da Conceição manuseando fuso - Tocoiós

De acordo com Leroi-Gouran (1971, p.183) existem duas maneiras principais de fazer o fuso rodar:

> ... uma, mais propriamente eurasiática ou africana, consiste em deixá-lo pender livremente na ponta do fio, sendo que sua rotação é regular e relativamente lenta; a outra, americana, consiste em lançar o fuso apoiado no fundo de uma tigela ou na terra: ele parte com grande velocidade, roda um certo tempo a ponta da haste, afrouxa e pára para o enrolamento.

Entretanto, nestas diferentes maneiras de manusear o fuso, temos um comprido eixo vertical de madeira com uma base circular de madeira acoplada na parte mediana do fuso ou uma base de barro circular colocada no chão como descreve Leroy-Gourhan no uso americano do fuso. As duas bases do fuso têm o intuito de estabilizar o movimento circular do eixo, que gira seguindo o movimento rotacional dos fios impulsionado pelas mãos como fazem as tecelãs de Tocoiós ou giram com a energia atribuída pelo impulso das mãos ao serem lançados na tigela. Nos dois casos, é o eixo que gira e a base circular dá estabilidade ao movimento. Os fios vão espiralando em torno do eixo do fuso, centro do círculo.

Importante notar que a formação dos fios em espiral, a partir da massa amorfa de fibras de algodão sendo giradas no fuso, nos remete ao simbolismo da espiral: permanência na mudança. "A espiral, e especialmente a espiral logarítmica, possui esta notável propriedade de crescer de uma maneira terminal sem modificar a forma da figura total e ser assim permanência na sua forma 'apesar do crescimento assimétrico'." (DURAND, 2002, p.316)

O movimento circular do fuso é provocado por sua rotação contínua, ou seja um equilíbrio dinâmico: uma equilibração do todo conquistada no movimento circular e rítmico. Em vista disso, a fiandeira nos aponta ao simbolismo do movimento rítmico, pois como sugerido por Durand a posse do ritmo secreto do devir já em si um indicativo da posse do acontecimento a vir: "o seu sentido primordial de emblema de devir cíclico, resumo mágico que permite o domínio do tempo, ou seja a predição do futuro." (DURAND, 2002, p.323) Indicando também o esquema da circularidade: "O círculo onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço." (DURAND, 2002, p.323)

> Não devemos esquecer que o movimento circular contínuo do fuso é engendrado pelo movimento alternativo e rítmico produzido por um arco ou pelo pedal da roda. A fiandeira que utiliza este instrumento, "uma das mais belas máquinas", é senhora do movimento circular e dos ritmos, tal como a deusa lunar é a senhora da lua e das fases. Durand (2002, p.322)

A palavra ritmo provém do latim *rhythmus*[5] significando movimento regular e cadência, na música denota o acontecimento de uma duração do som dentro de uma série de intervalos regulares. "O ritmo é uma espécie de síntese do instante e da duração, do descontínuo e do contínuo." (WUNENBURGER, 2003, p.110)

O ritmo se manifesta nos diferentes fenômenos da natureza que expressam o movimento de duração e ausência dentro de uma frequência, como a cadência das ondas, as estações do ano, a intermitência dos rios, a noite e o dia, os ciclos da natureza (nascimento, morte e renascimento), etc. No corpo temos os gestos da sucção bucal, batimentos cardíacos, aparelho reprodutor, respiração, fricção entre os dedos e mãos para aquecer. Na tecnologia têxtil vemos este movimento rítmico nas batidas da fiandeira com as flechas no algodão, na rotação do fuso, na fricção das fibras vegetais formando o fio, no movimento alternativo e rítmico com as pedaladas na roda de fiar, movimento circular da roda e na movimentação alternativa dos pés e mãos no tear.

[5] lat. rhythmus,i 'movimento regular, cadência, ritmo', do gr. rhuthmós,oû 'id.' Dicionário Oxford

> O ritmo não é alguma coisa de abstrato, de mental. O ritmo passa necessariamente pelo biológico. O biológico passa pelo cosmológico porque os ritmos são ritmos da biosfera, que são ritmos não somente do sujeito, mas também da natureza etc. Wunenburger (2003, p.110)

Entretanto, o arquétipo[6] do ciclo e do emblema circular preexiste a técnica do rodar e a tecnologia têxtil. Assim, as grandes imagens arquetípicas (DURAND, 2002) existentes no corpo são projetadas sobre a concretização técnica, na elaboração das ferramentas e dos gestos de tecer. Depois na utilização das ferramentas têxteis, as imagens cíclicas são devolvidas para o corpo. Dominar o ritmo destas ferramentas também é dominar o devir do tempo, harmonizando-se com o tempo circular e contínuo das ferramentas e gestos.

[6] "Arquétipo: é a representação dos schèmes. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a idéia (Jung). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Exemplos: o eschème da subida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do chefe, do alto; o schème do aconchego, pelos da mãe, do colo, do alimento." Pitta (2005, p.18)

14.4 Roda de fiar

Figura 34 – Roda de fiar - Tocoiós

Quando eu aprendi a fiar, eu ficava fiando e minha mãe tecendo. Ela tecia de dia e fiava de noite e eu ficava fiando o dia todo para aumentar os fios. Antes nós tínhamos que fiar a linha que era de urdir e o pavio que era de tecer para fazer a trama dos fios. O processo era muito longo.(Depoimento de Natalina Soares de Sousa - Roça Grande, Berilo)

Mulher na roca
Se o sol batesse nela
a essa hora do dia
teríamos a imagem de um jarro
as mãos em cálice amparando
o som os fios
olhando mais de perto, sentiríamos vivos

a casa, os móveis
as folhas de carvalho
onde vivem a neta, os filhos
falaríamos de coisas complicadas e outras
elementares

de certo, eu acharia tudo doído
mas ela diria: é o ciclo
(Dri Aleixo)

Outro modo de fiar o algodão é através da roca ou roda de fiar; ferramenta composta de um volante e uma correia acoplada numa armação de madeira, com um fuso fixado na horizontal em sua lateral e um pedal abaixo da estrutura funcionando como uma manivela, porém movida pelo movimento dos pés. Neste utensílio, a velocidade é multiplicada pelo pedal, já que não há resistência a se vencer para bobinar o fio. A Mão da fiandeira torce as fibras entre os dedos, enquanto os pés impulsionam o volante através do movimento dos pedais. O movimento da roda puxa as fibras torcidas que vão sendo arrastadas e enroladas no fuso. Mãos e pés se completam, torção e velocidade.

A roca de fiar possui uma roda de madeira fixada por uma parafuso ou prego de ferro transpassado em seu centro. Assim, o eixo da roca fica preso estabilizando o movimento da roda que gira parada no mesmo lugar diferentemente do fuso em que o eixo se movimenta e a roda traz estabilidade ao conjunto. De acordo com Guénon, esta imagem da rotação de uma circunferência em torno de um centro ou eixo fixo corresponde a figura do "Eixo do Mundo" ou "Centro do Mundo". Os utensílios tecnológicos dos ofícios tradicionais possuem uma analogia direta com as imagens arquetípicas (DURAND, 2002) do corpo, aqui podemos perceber a manifestação desta imagem do "Eixo do Mundo" plasmada na roca de fiar.

> En vez de la rotación de una circunferencia en torno de su centro, puede también considerarse la de una esfera en torno de un eje fijo; la significación simbólica es exactamente la misma. Por eso las representaciones del "Eje del Mundo" son tan frecuentes e importantes en todas las tradiciones antiguas; y el sentido general es en el fondo el mismo que el de las figuras del "Centro del Mundo", salvo quizá en que evocan más directamente el papel del Principio inmutable con respecto a la manifestación universal que los otros aspectos en que el Centro puede ser igualmente considerado. Cuando la esfera, terrestre o celeste, cumple su revolución en torno de

> su eje, hay en esta esfera dos puntos que permanecen fijos: son los polos, las extremidades del eje o sus puntos de encuentro con la superficie de la esfera; por eso la idea de Polo es también un equivalente de la idea de Centro. Guénon (1995, p.132)

Neste utensílio, o eixo fixo traz estabilidade ao giro da roda. Ambiguamente, a roca é um movimento com imobilidade, equilíbrio com instabilidade - imagem primordial da imaginação humana, que remete a imagem do círculo e do ciclo.

> Assim, quer a técnica da tecelagem, quer a técnica da viagem assumem uma e outra, desde a sua origem, a rica mitologia do círculo. Pode-se mesmo acrescentar que a roda e todas as suas variantes, movimento da imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana. Durand (2002, p.328)

Além disso, as artesãs ao torcerem as fibras do algodão transformando-os em fios utilizando o fuso ou a roca sentem entre as suas mãos minúsculas fibras correrem arrastando consigo uma massa de tantas outras fibras num fluxo contínuo, infinitamente a se transformarem em fios. A partir da imaginação dinâmica (BACHELARD, 2011), imagens (DURAND, 2002) de fluxo contínuo transbordam da utilização destas ferramentas para fiar o algodão. Assim, corre entre as mãos da fiandeira no fluxo do fuso e da roca os fios de água, a fala, o tempo, a vida, o canto e uma infinidade de outras imagens que possuem a mesma dinâmica da fluidez. Inversamente, também podemos perceber que a palavra fio, produto das tecelãs, manifesta em seu uso na língua, expressões de continuidade como fio de água, fio do discurso, fio da memória, fio de sangue, ...

> O tecido é feito de fio, quer dizer originalmente de fibras vegetais. Que a palavra fio suporte imagens usuais de continuidade ressalta de expressões como fio de água, fio do discurso..." O isomorfismo do vegetal e do tecido, incluídos no esquema da continuidade, é, assim, flagrante e opõe-se ao separatismo da célula. Durand (2002, p.322)

Esta relação entre fios e fluxo contínuo podemos perceber manuseando as ferramentas de fiar ou nas poesias, músicas, estórias, contos de fadas, etc. Até hoje, as Moiras ou "fadas fiandeiras" permanecem presentes no imaginário ocidental moderno, aparecendo em filmes e livros de contos de fadas. Elas podem aparecer em três ou em duas, como desdobramento das diversas fases da lua. Por isso aparecem em duas marcando as polaridades da lua ou em três apresentando a fase da "lua negra"[7].

[7] representa semanticamente o tempo morto das lunações ou da vegetação (enterramento da semente).

> As Moiras que fiam o destino são divindades lunares, uma delas chama-se explicitamente Cloto, "a fiandeira". Porfírio escreve que elas são forças da Lua e um texto órfico considera-as como "partes da lua". As nossas fadas fadas "fiandeiras" e "lavadeiras" andam muitas vezes a três ou, pelo menos, a duas - uma, a fada "boa", a outra , "nefasta" "corcunda"-, revelando nessa duplicidade o seu caráter lunar. Durand (2002, p.321)

Tanto em seu aparecimento em três ou em duas, elas figuram as fases da lua. Por isso, cada Moira ganha uma característica lunar, sendo cada uma associada a uma fase da lua; nascimento, crescimento e morte (ocultamento da lua). Segundo Neumann (2006, p200):

> O significado de tecer - como tudo que é arquetípico - é tanto positivo quanto negativo, e todas as Grandes Mães do Mundo - Neith, Netet, e Ísis; Ilitíia ou Atena; Urd, Holda, Percht ou Ixchel, até mesmo as bruxas dos contos infantis são as fiandeiras do destino.

Todas elas têm relação com o destino, pois figuram o devir do tempo manifesto tanto no drama da lua quanto na tecnologia do fuso e roca. Para Ferreira-Santos (2005, p.160):

> A tríade clássica das Parcas ou Moiras (quinhão que cabe a cada um, destino) atesta essa ligação temporal dos tecelões com a esperança e com a própria morte, são elas: Cloto (a fiandeira), Láquesis (a que enrola o fio da vida no novelo e sorteia quem perecerá) e Átropos (a que não volta atrás e que corta o fio da vida). As fiandeiras, portanto, miticamente se identificam com o trabalho dos fios do destino.

Os contos de fadas tem o intuito de lidar com os dramas existenciais humanos, deste modo versam sobre os momentos de passagem ou de crises humanas. As "fadas fiandeiras" aparecem no conto de fadas infantil da Bela Adormecida na versão dos Irmãos Grimm, como podemos perceber no desenvolvimento do conto as fadas convidadas ao castelo do Rei no primeiro aniversário de Bela abençoam a princesa com dons preciosos para a sua vida representando a relação entre o "dom" e o "destino" da criança. Entretanto, a fada que não fora convidada amaldiçoa a princesa com uma morte prematura aos quinze anos, idade que espetará o dedo na agulha do fuso instalado na roca. Analogamente, a "fada fiandeira má" corta o fio da vida da princesa quando ele nem bem desenrolou, no início de sua mocidade, ou seja na sua puberdade. Antes que ela possa ter amadurecido fisicamente e gerado filhos, interrompendo a linhagem de sucessão ao trono. Deste modo, interrompe-se o ciclo. A menstruação, emblema da puberdade feminina, é interrompida no momento de seu aparecimento pela maldição da "fada fiandeira". Espetar o dedo na

agulha é imediatamente fazer o fuso e a roca parar de girar no instante em que também surge o sangue, interrompe-se o fluir constante dos fios e fluídos, nesta acepção - o fluxo da vida. Entretanto, uma última fada atenua a maldição transformando a morte em um sono de cem anos. Após este tempo a princesa pode ser despertada pelo beijo de um príncipe. A "vida" é restabelecida quando o fluxo retorna, ou seja quando o príncipe acorda a princesa. (GRIMM, 2002) Contudo, é preciso notar que o foco não é o príncipe e sim o evento simbólico por trás do encontro com o amado, as núpcias. Pois, é neste evento que existe a possibilidade do fluxo voltar a girar com o desenvolvimento da sexualidade da princesa e a geração de um filho. O sono da princesa, o beijo do príncipe e o congelar do tempo precisam ser lidos numa chave simbólica para obterem um significado, lido numa chave de leitura histórica perde-se os significados e o conto decai em possibilidades desfigurantes. "Quanto ao sono, não passa de promessa de despertar que, no milagre da intimidade nupcial, Sigur ou o Príncipe Encantado virão realizar." (DURAND, 2002, p.239)

Como podemos notar no conto da Bela Adormecida e nas diversas culturas existe um isomorfismo entre a Lua e os períodos menstruais devido ao sincronismo percebido entre o ciclo da lua e o ritmo mensal de menstruação da mulher.

> A lua está ligada à menstruação, como ensina o folclore universal. Na França, a menstruação chama-se "o momento da lua", e entre os maori é a "doença lunar". Muitas vezes, as deusas lunares, Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis ou Freyja, têm atribuições ginecológicas. Os índios da América do Norte dizem da lua minguante que "está com as regras". Durand (2002, p.113)

A menstruação também é a manifestação do ritmo no corpo feminino, pois ocorre um fluxo de sangue que desaparece todo mês e reaparece novamente no mês seguinte. Aparecimento, desaparecimento e reaparecimento do fluxo sanguíneo que torna a menstruação um ciclo. Como é possível perceber, existe um isomorfismo de imagens entre o ciclo menstrual e o ciclo da lua. A experiência do ciclo menstrual é também a experiência do tempo da lua no corpo, muito mais do que do tempo solar, mais abstrato e relacionado ao tempo do relógio. Visto que, o tempo da lua é o tempo dramático composto de transformações ao longo do mês. O corpo humano feminino revive o drama lunar sendo o palco da transformação que prepara o corpo, recipiente para elaboração da vida, e em outro momento a tranformação enquanto definhamento, esvaziamento e desvanecimento da vida em sangue.

> This moon nature is a certain quality of time and experience that consist of change, process, and transformation that is rhythmic and periodic, cyclical rather than linear. Lunar time waxes and wanes. Things seem propitious, or not. They are right at one time and wrong at another. Matters are relative and interrelated. Much of one's life is this way, that is governed by lunar time more than by the more abstract, quantitative precision of always, never, or certainly of rational solar time. Koltuv (1990, p.5)

Deste modo, nesta dinâmica de convergência de imagens (DURAND, 2002), foi possível notar que as imagens de fluxo, ciclo e devir do tempo fazem a ligação entre a roca, a lua e a menstruação. As fiandeiras domesticam o tempo atuando sobre a própria substância do tempo que são os fios a correr em suas mãos.

14.5 Tingimento dos fios

Figura 35 – Colcha tingida e Maria das Dores, Roça Grande - Berilo

Dizem precipitadamente que nas coisas o homem encontra a si mesmo. A imaginação é mais curiosa pelas novidades do real, pelas revelações da matéria. Ela gosta desse materialismo aberto que a todo momento se oferece como ocasiões de imagens novas e profundas. Bachelard (2003, p.42)

Nós tingíamos com anil, fazíamos o azul com anil e toá, uma pedra que tinha lá na Chapada. Quando a gente ia buscar pequi na Chapada sempre tinha aquelas pedras de toá, daí a gente levava um embornal e trazia as pedras. Quando a gente chegava em casa, nós pegavámos o urucum, juntava com pedra de toá e socava tudo no pilão. Depois a gente punha para ferver e, por último, tingir os fios. E tingia que não escorava. Inclusive a coberta que tem lá em casa, que eu fiz quando era criança, é de toá com urucum e anil. A pedra de toá é meio amarelada e lisinha. Ela é uma pedra, mas ela não é uma pedra comum, porque depois que você quebra e soca no pilão, ela esfarinha toda e vira pó. E aí pega e mistura com urucum ou põe o anil, dá uma tinta que é uma beleza! (Depoimento de Maria das Dores Santos - Roça Grande, Berilo)

Após a artesã esquadrinhar a matéria até ela revelar os seus fios, cessa sua hostilidade contra matéria. Entretanto, seguem os sonhos de se impregnar a matéria, adentrar o seu interior, tingir os seus fios com tintas que durem o tempo de uma eternidade. Assim, iniciam-se os devaneios da intimidade da tintureira. Os devaneios da tintureira não são nada modestos. Ela deseja uma cor que dure para sempre em seus tecidos, embora os tecidos sejam muitas vezes lavados, e sigam com suas cores resistentes a todo o poder de dissolução da água e do tempo. Como disse Maria das Dores em seu depoimento: "e tingia que não escorava", ou seja, não perde a sua cor por mais que muitos anos se passem desde a confecção da peça, descorar é o contrário de corar. Este desejo de impregnar as fibras, por outro lado, revela a sua imaginação material.

> O sonho de impregnar figura entre os mais ambiciosos devaneios da vontade. Ele tem apenas um complemento de tempo: a eternidade. O sonhador, em sua vontade de potência insidiosa, identifica-se com uma força que impregna para todo o sempre. A marca pode apagar-se. A tintura certa é indelével. O interior é conquistado no infinito da profundeza para o infinito dos tempos. Assim o deseja a tenacidade da imaginação material. Bachelard (2003, p.27)

Se na etapa anterior, a fiandeira almejava atingir a plena maciez através da máxima aeração e ordenamento das fibras do algodão, na presente etapa ela mergulha os fios na água fervente e os cozinha no fogão à lenha demoradamente. A imaginação do fogo é requerida para concretizar seus devaneio de tingir a matéria; juntar a bela cor dos vegetais às fibras de algodão. Onde a força não chega; a paciência esbanja sua virtude. Assim, a tintureira cozinha num fogo doce e acolhedor pacientemente esperando o ponto certo de sua cor. A imaginação que almeja ir ao centro da matéria, muitas vezes encontra o ventre digestivo como centro. Deste modo, muitas das imagens primeiras que conduziram

ao cozimento e a alquimia vieram da imaginação sobre o ventre e sua capacidade de transformação da matéria.

A gente punha de molho num pote e deixava lá. E como a gente não tinha relógio e não tinha nada nessa época, a gente punha um sabugo de milho lá dentro pra marcar a hora e de quando em quando, a gente olhava o sabugo, quando aquele sabugo ia começando a corar... Se fosse de noite que tivesse dado aquele ponto, a gente tinha que levantar qualquer hora da noite. Tinha que levantar pra poder tingir e não deixar passar do ponto, por causa do anil. As meninas falavam assim: - Vamos levantar das Dor, vamos pegar pra poder tingir as meadas, que o anil já deu o ponto. Nós não podemos deixar para amanhã, senão passa do ponto! Aí nós levantávamos de noite com a lamparina acessa, lamparina era o quê! Fazia uma... socava no pilão as mamonas com algodão e fazia uns pururoco assim (mostra com as mãos) e pegava e punha num taqueru para poder alumiar. Aí eu tô alumiando e ela estava pelejando com aquelas meadas. Até o dia amanhecer nós estávamos ferventando as meadas com a mão no trabalho. Tingia, que só você vendo como ficava! Ficava azulinho! Mas ficava bonito... Mas, se passasse do ponto a tinta não pegava não! (Depoimento de Maria das Dores Santos - Roça Grande, Berilo)

A mão da tintureira peleja com as meadas. Ela quer imprimir-lhes as cores das folhas e cascas. Então, "ferventa as meadas com a mão no trabalho até o dia amanhecer." (Depoimento de Maria das Dores Santos - Roça Grande, Berilo). Ela quer tingir completamente todas as fibras do algodão e para isso almeja encontrar o seu centro, penetrar o fundo da matéria para impôr-lhe sua vontade de cor. Todavia, a matéria não cede facilmente, já que ela também tem suas características e seus desejos.

> Esse ato de tingir considerado em toda a sua força primária, mostra-se de imediato com um vontade da mão, de uma mão que aperta o tecido até o último fio. A mão do tintureiro é uma mão de amassador que quer atingir o fundo da matéria, o absoluto da sutileza. A tintura vai também ao centro da matéria. Bachelard (2003, p.27)

De primeiro, nós levantávamos de madrugada, porque hoje nós vamos chamando pra levantar cedo na base das seis, sete horas e elas falam: - Ah, está cedo demais! Não vou levantar não. Mas, antigamente, nós levantávamos e a gente nem sabia que hora da noite nós estávamos levantando. Era a hora que aquele sabugo estava dando o ponto ali, pra poder levantar, pra poder tingir com aquele anil.

A hora que Maria das Dores precisa em seu depoimento é o tempo de Kairós. A hora oportuna e não a hora de Cronos; que tem sua expressão máxima no tempo medido

pelo relógio[8]. Nesta acepção do tempo vigora a métrica solar do tempo, onde a tônica é posta mais no tempo que foge, escoa como areia, ou seja, os filhos que são devorados pelo próprio pai, Cronos. Já a hora oportuna é o momento propício que a matéria dá o seu ponto, madura em cor e cora. Este momento é instaurador de significados e para ver este momento acontecer a tintureira precisa estar atenta, vigilante ao seu trabalho, para não passar o ponto e a cor tão almejada se perder. Pois ela não quer qualquer cor, quer a cor exata imaginada, o tom de azul, mais do que azul - "azulinho". "A cor que não fosse bela seria o signo de uma manipulação inacabada." (BACHELARD, 2003, p.34) Além disso, a cor azul também é a cor privilegiada para o repouso, tranquiliza toda a excitação empregada para a criação dos fios e tingimento, conduz ao recolhimento da artesã dos fios.

> Como mostraram Goldstein e Rosenthal, as cores frias, entre as quais o azul, agem no sentido de um afastamento da 'excitação'; o azul reúne, portanto, as condições ótimas para o repouso e, sobretudo, o recolhimento. Durand (2002, p.148)

As tecelãs, em sua prática de tingir e colorir os fios, não ambicionam dominar ou acelerar o tempo. Elas agem de acordo com os desígnios do tempo, sabem melhor como dosá-lo, possuem paciência para esperar o momento certo. Elas comungam com o tempo compreendendo o sagrado da natureza. Sendo assim elas domesticam o devir do tempo participando sensivelmente do seu processo. Entretanto, os alquimistas deixaram um legado ao mundo moderno que tende a um processo de aceleração do tempo e domínio desta aceleração manifestos na ciência moderna e modelo do trabalho industrial.

> A alquimia legou ao mundo moderno muito mais que uma química rudimentar: transmitiu-lhe sua fé na transmutação da Natureza e sua ambição de dominar ao tempo. É certo que esta herança foi compreendida e feita realidade pelo homem moderno em um terreno totalmente distinto de que sustentava ao alquimista. O alquimista seguia prolongando o comportamento do homem arcaico, para o qual a Natureza era uma fonte de hierofanias e o trabalho um rito. Mas a ciência moderna só pôde constituir-se desacralizando à Natureza: os fenomenais cientistas válidos não se revelam a não ser ao preço do desaparecimento das hierofanias. As sociedades industriais não tinham nada que fazer com um trabalho litúrgico, solidário dos ritos de ofício. Esta classe de trabalho era inutilizável em uma fábrica, embora não fora mais que por falta de uma iniciação possível, de uma «tradição» industrial. Eliade (1983, 141-142)

[8] Pela primeira vez na História o homem assumiu o muito duro trabalho de «fazer as coisas melhor e mais às pressas que a Natureza», sem dispor da dimensão litúrgica, que em outras sociedades fazia o trabalho suportável. E é no trabalho definitivamente secularizado, no trabalho em estado puro, medido em horas e unidades de energia, onde o homem experimenta e sente mais implacavelmente a duração temporária, sua lentidão e seu peso. Em resumo, podemos dizer que o homem das sociedades modernas adotou, no sentido literal do termo, o papel do Tempo, que se consome trabalhando em lugar do Tempo, que se converteu em um ser exclusivamente temporário. Eliade (1983, p.100)

Figura 36 – Fios tingidos - Tocoiós

Tingia, que só você vendo como ficava! Ficava azulinho! Mas ficava bonito... (Maria das Dores Santos) Aqui surge a perspectiva maravilhada da tintureira, "uma intimidade que mantém suas qualidades e ao mesmo tempo as exalta." (BACHELARD, 2003, p.34) Para ela, encontrar a cor imaginada é satisfazer seus sonhos secretos de cor, uma explosão de cor que é mais cor do que fibra, ultrapassa a matéria em sua valorização estética. E por último, é a possibilidade de encontrar o repouso de seu trabalho que, segundo Bachelard (2003, p.34):

> ...é sempre por uma bela cor que o alquimista designa a substância propícia, aquela que satisfaz os desejos do trabalhador, aquela que põe um termo aos seus esforços. O fenômeno alquímico não se dá apenas com a produção de uma substância que aparece, é uma maravilha que se apresenta com todo o seu esplendor.

Mas, apenas cozinhar não basta para a cor impregnar na fibra do algodão pelo tempo de uma eternidade. Então, a tintureira busca nos mordentes, mais força para a concretização de seu sonho de durabilidade da cor, visto que eles literalmente mordem as fibras e ajudam a fixar as cores no algodão.

Tem que ir no mato, pegar a folha, deixar pelo menos cinco dias de molho pra tingir. Angico com branco não descora, casca de manga com angico também não descora. A folha de manga dá o verde e casca da manga dá um mostarda. De primeiro, para fixar a cor nós colocávamos cinzas. Então, pra fortalecer botava cinza e jogava no sol. Hoje a gente usa uma pedra chamada hume, que eles falam né. Mas, a gente também cozinha muito as meadas com sal. O sal no fogo faz as meadas de algodão pegar bastante cor. (Depoimento de Maria das Dores Santos, Roça Grande - Berilo)

De acordo com a Maria da Dores, tintureira e tecelã bastante experiente, as cinzas têm o poder de fortalecer a fixação da cor com a indução do sol, do mesmo jeito que a pedra hume e o sal fortalecem a fixação das cores ao serem cozidos no fogo juntamente com as fibras de algodão e as plantas tintórias. Curioso pensar: quais devaneios conduziram as primeiras tintureiras a usar o sal e as cinzas para fixar as cores no algodão? Hoje, através da ciência, é possível encontrar um padrão dos elementos químicos presente nestes mordentes e precisar a relação entre os três. Mas, e onde não houve tal possibilidade, visto que a tinturaria é manipulada por vários povos há milhares de anos? A imaginação dos povos tradicionais busca seus tortuosos e criativos caminhos nas relações de correspondências entre os reinos vegetal, animal e mineral e ainda entre o Homem e o cosmos. “Más cercano a nosotros, el hermetismo consiste en establecer una relación “simpáticas” entre las sustancias químicas, las plantas, los lugares, los astros y la situación del hombre.”(DURAND, 1999, p.37)

Provavelmente, muitas imagens da tinturaria advém da culinária exercida pelas tecelãs. Na culinária o sal é sempre relacionado a conservação dos alimentos e é comumente utilizado nas carnes e vegetais para a sua conservação. Já na alquimia, o sal é visto como ouro alquímico, pois simboliza a concentração e pode conduzir à transformações. De acordo com o princípio de gulliverização da imaginação, uma pequena quantidade de sal é capaz de conduzir a grandes transformações.

> A alquimia é ainda mais francamente substancialista que a química moderna impregnada de física matemática. A gulliverização funciona aí plenamente porque é no ínfimo que reside a potência da pedra, e é sempre uma ínfima quantidade que é capaz de provocar transmutações

> cem mil vezes mais importantes. O sal, o ouro, é para o "químico" a prova da perenidade da substância através das peripécias dos acidentes. O sal e o ouro são resultado de uma concentração, são centros. Durand (2002, p.263)

Figura 37 – Novelos de algodão, Roça Grande - Berilo

Nós tingíamos com amoreira, com casca de angico, tingui, jenipapo, folha de aroeira com lama, casca da árvore carne de vaca - dá cor marrom e bege. ***As cascas de árvores dependem da lua pra saber a cor. Se for na lua forte, a tinta fica mais forte: é na lua cheia. Na lua minguante a tinta fica fraca.*** *Igual a casca de manga, a gente tinge com a casca e tinge com a folha. A casca da manga dá uma tinta com uma cor mais bonita, com a folha a tinta fica mais clarinha, fica bonita também, mas mais clarinha. A gente faz no galpão ou faz em casa e já leva pra gente trabalhar lá. A gente faz em casa*

no fim de semana, no sábado e domingo e durante a semana nós vamos tecer. Aquela luta né? (Depoimento de Maria das Dores Santos, Roça Grande - Berilo)

Para a imaginação da tintureira dos fios, as cores possuem valores estéticos. Maria das Dores considera as cores fortes mais bonitas; como a da casca da manga que dá um tom mais forte da cor mostarda do que a folha do mesmo fruto. O valor estético possui uma riqueza em intensidade de beleza do mesmo modo que uma profundidade. Entretanto, cada tintureira terá a sua própria valorização estética,que pode variar na graduação de intensidade entre as cores. Isto é, algumas irão valorizar as cores mais fortes, enquanto outras as cores mais claras. Contudo, a maioria das tecelãs entrevistadas disseram ter uma preferência pelos tons mais fortes das cores naturais das folhas ou cascas.

A tintureira dos fios também vai recorrer à força da lua para consumar sua vontade de colorir o algodão. As fiandeiras e tecelãs do Vale do Jequitinhonha são tintureiras, mas igualmente são agricultoras. Sendo assim, elas vão evocar todo o seu conhecimento sobre as plantas; como o seu cultivo, a sua relação com o meio ambiente, água e com a lua para melhor propiciar o seu intento de tingir. “Numa representação ingenuamente imaginária, o ciclo das estações e a rítmica agrícola estão primeiramente ligados à lua. Só o ritmo lunar tem a lentidão tranquilizadora propícia a instalação de uma filosofia agrícola.” (DURAND, 2002, p.296)

A lua é o astro que sempre teve uma relação intrínseca com os povos agricultores desde tempos imemoriais; o ritmo cíclico pôde ser intuitivamente percebido tanto na Lua quanto nos vegetais. Muito mais do que o sol, que muitas vezes é relacionado ao seu grande poder de destruição e seca, associação comum em países tropicais devido a grande intensidade e incidência de sol. “A intuição do ritmo cíclico tem, na verdade, um outro suporte simbólico além do suporte astronômico lunar: é o ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal.” (DURAND, 2002, p.296)

Até hoje, a lua exerce grande influência na agricultura popular, biodinâmica e inclusive adentram muitos espaços científicos que pesquisam a influência das fases da Lua na gravidade das seivas das plantas. “Ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestre vêm criar uma constelação agrícola ciclicamente sobredeterminada ” (DURAND, 2002, p.297) Entretanto, o que importa para nossos estudos sobre imaginação não é a eficácia de uma hipótese no plano científico, e sim acompanhar a tintureira em sua imaginação das forças da lua na pigmentação dos fios, vivenciar a dinâmica de suas imagens que possuem uma grande eficácia no plano simbólico de cada ser.

A lua é a primeira medida do tempo para a humanidade, no decorrer de vinte e nove dias e doze horas, a lua percorre o céu totalizando um ciclo chamado lunação, percurso que se desdobra em quatro fases da lua: Lua Cheia, Quarto Minguante, Lua Nova e Quarto Crescente. A lua, por seu período longo e regular, se torna a primeira medida do tempo, "símbolo concreto da repetição temporal, do caráter cíclico do ano." (DURAND, 2002, p.285) O astro evidência no céu o seu próprio drama de morte e nascimento conforme vai minguando e crescendo no decorrer do mês no céu. Ademais, através da mediação de contrários, a lua realiza um exorcismo do tempo consubstanciado em seu percurso e repetição cíclica. De acordo com Durand, a relação da lua com os vegetais é realizada muito mais pelo dinamismo do ciclo (esquema rítmico) da lua, do que pelo utilitarismo agrícola.

> Todavia, apesar desse imperativo climático, a crença no poder fertilizante da lua não se limita apenas aos países quentes, o que implica que a tônica do isomorfismo é posta mais no esquema rítmico que no utilitarismo agrícola. Com efeito, o ciclo vegetal, que se fecha da semente à semente ou da flor à flor, pode ser, tal como o ciclo lunar, segmentado em rigorosas fases temporais. Durand (2002, p.296)

De acordo com as tecelãs do Jequitinhonha, a intensidade da cor quem vai dar é a Lua. *É o que eu sempre falo tem que olhar a Lua! (Depoimento de Francisca Lopes Mota - Tocoiós)* "El hombre tradicional es un «anthropocosmos», a quien nada de lo cósmico le es ajeno." (DURAND, 1999, p.40)

A lua é a regedora da agricultura; de todas as plantas e árvores. Sendo assim, para a imaginação dramática ou cíclica o poder da casca é aumentado na lua cheia, que é a mais forte. Exatamente porque a lua manifesta este dinamismo de crescer e minguar durante o ciclo de uma lunação, ela governa o tempo e o crescimento.

> Hoje em dia, ainda, os camponeses europeus semeiam pela lua nova, podam e recolhem pela minguante para não se oporem a contratempo do ritmo cósmico rompendo um organismo vivo quando as forças estão a crescer. Durand (2002, p.297)

Todas as cascas dependem da Lua para dar o tom, tem lua que dá o tom mais forte. Na lua cheia, o tingimento da casca fica mais forte e na lua minguante fica mais fraca, porque é quando a lua vai minguando.(Depoimento de Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós)

Além de agricultoras, fiandeiras e tintureiras, muitas tecelãs do Vale também são lavadeiras; antigo ofício - resquício de uma passado que ainda vigora em muitos lugares no

Brasil. As lavadeiras lavavam juntas em pequenos grupos na beira de rio e juntas trocavam experiências e conhecimentos sobre as plantas e o ato de lavar e branquear as roupas.

Aquele anil era uma folha, coisa que dava no mato. Ele é uma folha muito verde e tem uma sementinha compridinha, cresce e fica um pezinho com uma folhinha. Tem na beira de rio. Agora está mais pouco. Mas, antigamente tinha demais. A gente ia lavar roupa e panhava anil na beira do rio e esfregava nas roupas brancas pra por para quarar. Assim, ajudava a esfregar as roupas. De primeiro também ninguém usava bucha comprada para lavar roupa, a gente usava pra não estragar os cobertores era sequentanô, uma planta que dá cheia de raminha e dá uma frutinha alaranjada. E aí a gente tirava aquela buchinha para lavar roupa e tomar banho. É o que mais tem no mato, mas ninguém usa mais. Depois que pega essas escovinhas para lavar roupa ninguém usa mais o sequentanô. Mas, essas buchas de sequentanô, a gente lavava roupa com ela e ficava maciinha e depois nós trazíamos para tomar banho. Era tanta coisa que tinha. (Depoimento de Maria das Dores Santos - Roça Grande, Berilo)

A folha de anil faz a ligação entre os ofícios de tintureira e da lavadeira, já que são extremamente próximos. A tintureira quer adicionar cor às fibras e a lavadeira quer atingir o branco máximo das roupas. As duas vivenciam a imaginação material com as fibras do algodão, e o interessante é que as duas fazem uso da folha de anil e demonstram uma semelhança de imaginação. A lavadeira esfrega a folha de anil nas roupas molhadas e a põe para quarar no sol, que a esquenta mediante a substância da planta e a tintureira cozinha o anil no fogo junto com os fios de algodão. O anil deixa o branco, ainda mais branco, para a lavadeira e o azul, mais azul, para tintureira. "... o trabalhador não fica na 'superfície das coisas'. Ele sonha com a intimidade, com as qualidades íntimas, com a mesma 'profundidade' que o filósofo." (BACHELARD, 2003, p.27)

Figura 38 – Fornos de tinturaria cobertos com telhas na época de chuvas - Tocoiós

14.6 Enovelamento

Figura 39 – Novelo de algodão - Tocoiós

O festão, a liana e a serpente, tudo se anima sob a pena que sonha, até mesmo a vida entrelaçada, enroscada, enrolada. Bachelard (2008, p.209)

Do descaroçamento do algodão até o enovelamento do fio colorido, o algodão empreendeu uma grande jornada junto à tecelã. Eles foram transformados desde fibras enroscadas e embaraçadas ao caroço até a sua consubstanciação em fio tingido. O enovelamento é a etapa que consiste em enrolar os fios em torno de si mesmo. As mãos da tecelã fazem movimentos circulares, segurando o fio entre os dedos médio e indicador de uma mão e o novelo que vai se formando com a outra mão. Os fios enrolados dessa maneira, formam uma bola de algodão prontos para seu merecido repouso após esse longo trajeto.

Figura 40 – Enovelamento do fio - Tocoiós

Nesta etapa, os fios são enrolados e cada fibra é capaz de tocar a si mesmo, tal qual serpente enrolada em torno de seu corpo. O fio é enrodilhado pela tecelã para permanecer em repouso, contrariamente à imaginação que relaciona o círculo apenas ao movimento. Todavia, de acordo com o isomorfismo das imagens (DURAND, 2002), o movimento do enovelamento se liga a animalidade da serpente, animal que se enrodilha sobre si mesmo.

> o simbolismo ofidiano (da serpente): a serpente carrega consigo grande número de significados; sua relação com o tempo cíclico passa por três dimensões: a da transformação temporal, à medida que periodicamente

> muda de pele abandonando a antiga; a da representação do ciclo por meio do "uroboros" (a serpente mordendo o próprio rabo); e o aspecto fálico que o torna mestre das águas e da fecundidade. Pitta (2005, p.35)

O enovelamento sugere a imagem do ensimesmamento, o olhar sobre si mesmo, imagens dinâmicas de aprofundamento e repouso da imaginação da terra. Centramento do que antes estava disperso e aumento de percepção interior.

> Considerado em seus aspectos humanos, o repouso é dominado necessariamente por um psiquismo involutivo. O ensimesmamento nem sempre pode permanecer abstrato. Ele assume a feição do enrolamento em si mesmo, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo. (BACHELARD, 2003, p.4)

A fenomenologia do redondo de Bachelard nos conduz a primitividade da imagem do redondo, na qual é possível reconhecer algumas imagens do ser fora da dialética entre ser contemplante e ser contemplado para se chegar num valor ontológico da imagem - a potência da plenitude do redondo. O novelo em seu arredondamento ganha uma constituição corpórea, a constituição de uma interioridade que vai aumentando até atingir uma forma exterior. Assim, a afirmação do ser ocorre a partir do seu interior. Os fios dispersos entre as mãos da fiandeira vão ganhando uma unidade e uma concentração de ser redondo; reunião, centro e inteireza de ser. "As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior." (BACHELARD, 1988, p.262) E nesse enrolamento todo o trabalho da artesã dos fios vai se apaziguando encontrando sua forma, a calma e a plenitude da redondeza. Tudo se arredonda, o novelo e mundo da artesã. "O ser redondo propaga sua redondeza, propaga a calma de toda redondeza." (BACHELARD, 1988, p.2625)

Entretanto, o enovelamento de forma alguma pode ser considerado um enrolamento em que se encerre os fios em torno de si para nunca mais se alongarem. Pelo contrário, o repouso é temporário, o fio é enovelado para aguardar o momento de seu desenrolar criativo e além disso, para que ele se desenrole sem se embaraçar em suas próprias fibras. Deste modo, todo fio de algodão é enrolado para depois ser desenrolado em obra criativa, é enovelado para guardar sua energia e aguardar seu porvir dinâmico.

14.7 Urdimento

Figura 41 – Urdimento dos fios - Tocoiós

O processo de urdição hoje é mais tranquilo, antes não era. Nós colocávamos as panelas no chão. Aqueles torninhos que estão hoje na parede eram colocados no chão. Aí colocava, não era dessa linha, era linha que fiava lá na roda entendeu? Aí colocava no chão dentro das panelas, nós usávamos doze novelos, que é um cabristi, aí colocava doze panelas, doze vasilhas. Dentro de cada vasilha, um novelo e aí a gente como criança ficava segurando. Na hora que os novelinhos começavam a pular nós tínhamos que segurar pra não trançar um no outro. Depois tirava e ia para o processo do tear e assim, sucessivamente até dar o ponto de tirar. Fazia e pintava os desenhos no tear. (Depoimento de Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós)

O urdimento é uma técnica que consiste em separar, medir, formar a trança e, por fim, dispor a teia no tear. O processo de urdição pode ser dividido em duas etapas: uma primeira etapa de separação dos fios e uma segunda etapa de disposição dos fios no tear. Irei tratar da primeira etapa neste tópico e da segunda etapa junto com o tópico O Tear. Leroi-Gouran (1971, p.205) chama esta operação de urdir a teia e a descreve comparando com mesma técnica em outras culturas:

> A operação preliminar mais importante consiste em urdir a teia; os meios de o fazer são muitos variados mas geralmente reduzem-se a fazer rodar o fio entre dois pontos fixos colocados à distância do comprimento ou de metade do comprimento da futura peça. Em África, colocam-se muitas vezes estes fios entre duas estacas, sem os dispor em camada; na Europa, dá-se-lhes geralmente o comprimento da futura camada colocando-os nos dentes de uma peça comprida em forma de ancinho; na Indonésia e na Oceânia, dispõem-se em camada sobre três ou quatro estacas; um pouco por todo lado, tratando-se de teares de pequeno comprimento, colocam-se diretamente sobre a armação do tear.

Figura 42 – Tranças dos fios urdidos - Tocoiós

Os dispositivos utilizados para esta primeira etapa de separação e medição dos fios geralmente são bem inventivos e improvisados; “Os dispositivos fixos são muitas vezes improvisados; teia urdida entre duas árvores, sobre uma paliçada, em volta da casa ou

novelo dobado no espaldar de um assento, num objeto qualquer." (LEROI-GOURAN, 1971, p.179) Em Tocoiós, as tecelãs pediram para os construtores do galpão fixarem estacas de madeira na parede para facilitar esta etapa da urdição, mas ainda é comum muitas pessoas urdirem a teia entre duas árvores em muitos lugares afastados dos centros urbanos no Brasil.

A tecelã de Tocoiós estica os fios envolvendo-os nestas grandes estacas de madeira fixadas na parede. Ela passa os fios por baixo da primeira estaca e por cima da segunda estaca, intercalando e separando os fios que se serão dispostos nas folhas ou filas de liços do tear. Em seguida, ela estende os fios até a próxima dupla de estacas passando os fios novamente por baixo da primeira estaca e por cima da segunda. Ela repete esta ação até distender todos os fios que precisará para formar a teia em seu tear. A medida do seu tecido é dada pela distância das estacas fixadas na parede.

Finalizada a contagem e separação dos fios, elas formam uma trança, a tecelã retira a trança das estacas e o próximo passo é encaixar todos os fios do urdume no tear.

14.8 O tear

Figura 43 – Fios urdidos no tear - Tocoiós

O tear
Batuque dos Gerais (Guimarães Rosa)

o tear
o tear
o tear
quando pega a tecer
vai até o amanhecer
quando pega
a tecer
vai até ao
amanhecer...

Na época que eu fui criada todos os meus irmãos ajudavam a descaroçar. Naquele tempo não tinha luz elétrica, era luz de lamparina, luz a querosene ou fazia da mamona, socava a mamona com o algodão no pilão e fazia um pavio que acendia pra ter luz. Então, quem não podia comprar querosene fazia com azeite de mamona e o pavio de algodão, colocava dentro do azeite e acendia dentro de uma xícara, que era o que a gente mais usava. E tecia e fiava com estas luzes. Durante o dia nós íamos ajudar na roça e à noite era hora de descaroçar para no outro dia trabalhar. Minha mãe tecia até uma hora da manhã, pelo fato que ela tecia muito, muito mesmo. Porque era isso que era fonte de renda, ela tecia por encomenda e pra vender na feira. Ela colocava os pequenos pra dormir, depois que nós ajudávamos a descaroçar até uma certa hora, daí ela ia para o tear com uma laparininha deste tamaninho (mostra com os dedos). E tecia até uma hora da manhã. E no outro dia levantava cedinho, quando dava cinco horas da manhã já estava de pé de novo, trabalhando. (Depoimento de Olaria dos Santos de Souza - Tocoiós)

Os fios que aparecem na Figura 43 são os fios da urdidura. Eles representam todo o trabalho de tecer que será feito pela tecelã - entramar os fios da urdidura e da trama formando um único tecido. A urdidura colocada no tear chama todas as imagens de começo; início do trabalho de tecer, início da escrita, início deste tópico sobre o tecer, difícil ficar imune ao seu apelo. As imagens advindas da dinâmica desta segunda etapa da urdição, ou seja, do processo de dispor os fios no tear para serem entramados, sugerem sempre um começo ou um recomeço. *Pra mim urdir, eu começo com o algodão, desde a semente e faço a peça toda... Eu vou plantar meu algodão, vou colher, vou fiar, vou enrolar, vou urdir, vou içar, vou tecer e vou preparar minha peça. (Depoimento de Maria das Dores Santos, Roça Grande - Berilo)*

Quais outras imagens acordam em nós a partir desta ferramenta tão antiga e que conserva tantas imagens em seu manuseio quanto o tear em sua intersecção com o corpo humano? O tear utilizado em Tocoiós e Roça Grande é um tear de pedal com duas folhas de liço[9] confeccionado pelos artesãos da região e, muitas vezes, ele é "fincado" no chão - isto é a parte inferior do tear (pés ou estacas) fica encoberta por cimento e preso ao chão. Existem tamanhos variados, sendo mais comum o tear grande de 2m e o tear menor de

[9] De acordo com Leroy-Gourhan, pelo menos "há cerca de dez séculos, período a partir do qual já existem numerosas fontes, que o tear de duas filas é conhecido na Europa, em torno do Mediterrâneo, na Índia e no Extremo Oriente..." Leroi-Gouran (1971, p.212)

1m. Antigamente, as artesãs teciam no tear menor e depois emendavam o tecido. Hoje muitas delas dividem o uso do tear grande nas associações.

Eu nasci em Engenho Velho e comecei a tecer com oito anos com minha avó. Ela fiava e tecia. Tecia pano liso, fazia só para casa. Em casa batia, fazia fio, pavio era no fuso e o fio fino era na roca. Na roda é mais difícil do que no fuso, mas eu aprendi desde pequena. Fazia o pano no tear pequeno e depois emendava o tecido. Era um tear estreito e ele ficava em pé, o modelo era desse mesmo do grande, só o espaço de tecer que era menor. Para fazer o tear, eles tiravam aquelas madeiras do mato, daí cortava e montava o tear no chão e a gente tecia em pé. E para fazer o caminho de mesa grande nós tínhamos que emendar aquelas tiras, precisava de dois pedaços pra fazer uma coberta. Até o desenho, tinha que encontrar uma metade com a outra pra ficar igualzinho. A gente emendava de um jeito que nem dava pra ver. (Depoimento de Maria das Dores Santos, Roça Grande - Berilo)

Figura 44 – Tear, Roça Grande - Berilo

A terminologia da tecelagem provém do tear de tafetá, visto que era o tear mais comum e tafetá é a textura mais recorrente na tecelagem consistindo de 1 fio por baixo e 1 fio por cima, segundo Leroi-Gouran (1971, p.207):

> Nas duas extremidades da armação estão duas peças, geralmente cilíndricas e que podem rodar ou ser bloqueadas por um mecanismo simples (lingueta, travessa ou travão), são o cilindro (a) no qual se enrola a teia, e a travessa (b) na qual se enrola o pano tecido. Entre o cilindro e a travessa encontra-se a suspensão (c) que comporta todos os órgãos por meio dos quais se levantam os fios; nos teares mais simples estes órgão sãos dois duplos de liços seguros por quatro lâminas. Este liços são animados de movimentos ascendentes e descendentes, suspensos de um balanceio, uma cruzeta ou uma roldana(d) fixa na parte superior da armação e puxados alternadamente por dois pedais (e). Os fios passam entre os olhais que guarnecem cada liço e o movimento alternado abre um espaço entre eles, o passo, no qual se introduz o fio da trama. A estes órgãos essenciais acrescenta-se, entre o cilindro e o liços, ás réguas (f) que regularizam o afastamento e a tensão dos fios; entre os liços e a travessa e o batente (g) ao qual se fixa o pente que comprime os fios de trama a cada uma das suas passagens. O fio de teia é enrolado num canela colocada na lançadeira (h).

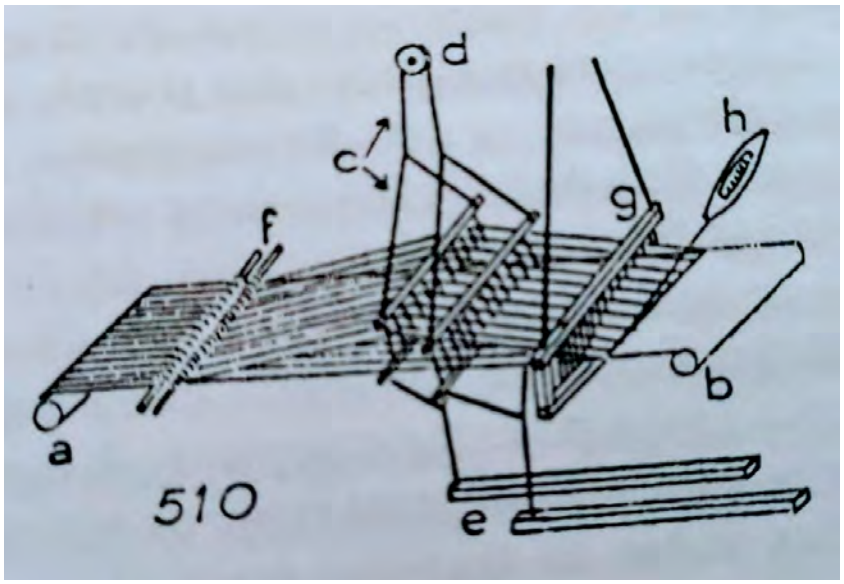

Figura 45 – Mecânica do tear (LEROI-GOURAN, 1971)

No processo de disposição dos fios no tear, os fios do urdume são passados pelas fendas do pente, e depois os fios (conforme separação prévia na trança) são alternadamente posicionados uns na primeira folha de liço e os outros na segunda folha de liço, sem intervalo. A folha de liço é constituída de duas varas dispostas horizontalmente, atadas por uma fileira de barbantes, que por sua vez formam pequenas lacunas entre os fios de barbantes por onde são colocados os fios do urdume. Deste modo, os fios do urdume irão abaixar e levantar de acordo com o movimento dos pedais, que estão interligados por um mecanismo de roldanas às suas respectivas folhas de liço, ou seja cada pedal corresponde a uma determinada folha de liço. Na frente do tear tem um rolo, onde é armazenado o tecido pronto e atrás tem outro rolo, onde fica armazenado os fios do urdume. Estes rolos

também podem ser utilizados para tensionar os fios do tear. A abertura resultante entre os dois agrupamentos de fios da urdidura (superior e inferior) é chamada de cala.

A lançadeira, com o auxílio da mão, atravessa de uma extremidade da cala até a outra puxando o fio da trama entre os fios abertos da urdidura. Olhando a Figura 46 iniciamos o trajeto para compreender porque esta abertura ganhou a denominação de cala, segundo o dicionário cala é um "pequeno porto ou enseada muito estreita, com margens íngremes ou entre rochedos".

Figura 46 – Cala do tear - Tocoiós

Entretanto, a imaginação vai muito além das formas, após iniciarmos o trabalho de tecer ficamos por horas a fio, como se estivéssemos sob encantamento, fazendo os fios ora virem por um lado, ora pelo outro da cala do tear - num estado contínuo de vaivém das mãos, lançadeira e fios. Enquanto, o urdume vai sendo entramado formando o tecido. Conforme, tão poeticamente, nos acentua Guimarães Rosa; "o tear quando pega a tecer vai até amanhecer" mesmo com a artesã cansada de trabalhar na roça durante o dia e

de descaroçar o algodão com os filhos durante a noite, "quando pega a tecer vai até o amanhecer..." Ademais, como sugerido por Rosa, o tear parece ser uma tal potência de tecer e de continuidade de tecer, que aparenta tecer por vontade própria. Será a tecelã, a ferramenta de tecer do tear?

> O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. Merleau-Ponty (1980, p.203)

Figura 47 – O gesto das mãos no tear - Tocoiós

Não ao acaso, alguns anos atrás, quando eu teci pela primeira vez num pequeno tear de caixilho[10] vertical sem suspensão na aula do tecelão Juan Ojea; no meio de um marrom

[10] Neste tipo de tear sem suspensão, os fios da urdidura são esticados num caixilho e os fios da trama são enfiados com os dedos, segundo o processo dos Gobelins que valeu a esta técnica a denominação geral

tecido, eu quis tecer uma grande queda de cachoeira. A dinâmica de tecer dificilmente não nos leva aos fios de água que correm, como os rios, riachos e cachoeiras. A água brota da continuidade, que é inerente ao movimento de tecer. Pequenos fios de água passando entre as calas de um grande rochedo, por onde também navegam naus, navetas[11], lançadeiras, canelas e sabugos de milho. Entretanto, a moça do meu lado, nessa mesma aula, amarrava inúmeros fios pendurando-os na trama toda do tear, ela penteava e arrumava os fios como uma vasta cabeleira. Além dos fios d'água, a dinâmica do tecer também sugere imagens dos fios dos cabelos. "Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice versa. Há, portanto, uma reciprocidade neste isomorfismo, de que o verbo 'ondular' é a ligação. A onda é animação íntima da água." (DURAND, 2002, p.99) A imaginação dinâmica (BACHELARD, 2011) nos leva à imagens que carregam o mesmo movimento, seguindo o que é para Durand uma isomorfia[12] das imagens. Assim, as imagens sugeridas pelos movimentos de tecer vem habitar e devanear em nós. Entretanto, segundo Durand, as imagens primordiais estão ativas em nós, em nosso corpo. Deste modo, nossa estrutura de imagens vem decidir se a tônica da meditação é colocada no separatismo da célula (regime diurno de imagens)[13] ou no tecido (regime noturno ou dramático de imagens)[14].

de gobelin e que se aplica aos tecidos em caixilho de trama contínua (LEROI-GOURAN, 1971, p.208). Por este tear não ter os liços e a suspensão, tece-se passando os fios da trama ora por cima e ora por baixo dos fios da urdidura, ponto chamado de tafetá.

[11] Instrumento para tecer, o mesmo que a lançadeira de tear.

[12] "Denominamos de isomorfia a qualidade de determinadas imagens se apresentarem com características comuns em sua figuração, exibindo a mesma forma ou formas semelhantes que nos atestaria, não apenas a constatação superficial de sua semelhança icônica, mas a ressonância de seus sentidos e significados como campos semânticos também semelhantes ou convergentes." Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.25)

[13] A estrutura de sensibilidade heróica (regime diurno do imaginário) constela imagens isomorfas que se polarizam nos esquemas diairético (de separação) e ascensional. Sua dominante reflexa é a postural e os símbolos que gravitam em torno desse regime ligam-se aos gestos de verticalização, visão e tato. Com efeito, é ao se erguer que o homem pode enxergar melhor, pode distinguir através da visão e, com as mãos livres separar. A verticalização humana, sua postura ereta, desdobra-se numa valorização axiomática de toda elevação. Os símbolos da luz derivam dessa postura ascensional e opõem-se, antiteticamente, às trevas. Da mesma dominante postural, que possibilita a libertação das mãos humanas e convida a uma tecnologia que a estenda, surgem os símbolos diairéticos, fundidos pelo esquema da separação e materializados nas armas, nas ferramentas e, abstratamente, no plano mental da análise. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.20)

[14] A estrutura de sensibilidade mística (ou antifrásica) pertence ao regime noturno do imaginário. Se, como diz Durand, no regime diurno a "Hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese", no regime noturno, há uma inversão desse aspecto negativo, que aparece valorizado através da antífrase; assim, ao invés da ascensão ao cimo, há a penetração ao centro. Os símbolos de inversão possibilitam um consentimento da condição temporal, uma desaprendizagem do medo, uma descida lenta onde antes havia a queda abrupta; no lugar da potência masculina dos heróis e heroínas, a fecundidade feminina; onde a elevação trancendente, a imanência penetrante das profundidades; ao invés da luminosidade transparente, a opacidade das substâncias, aquáticas ou telúricas; aqui o ventre, o acolhimento, a digestão, lá as armas, a projeção, o desenvolvimento. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.24)

> O isomorfismo do vegetal e do tecido, incluídos no esquema da continuidade, é, assim, flagrante e opõe-se ao separatismo da célula. Contrariamente à frágil célula, o tecido é feito para ser apalpado, amarrotado e o epistemólogo não pode resistir à atração de uma imagem aquática que vem sobredeterminar ainda a continuidade do materialismo tissulaire sugerindo ao mesmo tempo o ritmo bipolar da dobragem e desdobragem: 'Um tecido é desdobrado, estendido, desenrolado em ondas sobrepostas sobre o balcão do comerciante.' O balcão do comerciante é secretamente sonhado como uma costa onde o fluxo e refluxo das marés tissulaires vêm bater. Durand (2002, p.323)

Figura 48 – Integrando contrários no tear - Tocoiós

No centro do tear há uma força que o põe em movimento. A tecelã após passar a lançadeira com o fio da trama entre os fios da urdidura para o lado direito, bate o pente. Em seguida, com o movimento dos pés, ela pressiona o pedal e troca as folhas de liço, uma sobe e a outra desce. Uma nova cala é aberta, e o fio que foi - precisa voltar. A tecelã passa a lançadeira conduzindo seu comprido fio para a esquerda e bate. Ela, pressiona o outro pedal com o pé e uma folha de liço desce e a outra sobe. E assim, um outro caminho

é aberto e o fio que agora está do outro lado para este precisa retornar. A tecelã navega a lançadeira para a direita e bate. Troca-se os pés, ela pressiona o pedal, sobe uma nova folha de liço e a outra desce; entre grandes rochedos, uma comprida e estreita cala se abre - por onde veleja bem ligeira uma naveta que no outro lado precisa chegar...

O tear, a tecelã e o tecido formam uma linguagem e um canto: o fio que foi precisa voltar, o que está na direita retorna para a esquerda e o que foi para a esquerda voltará para a direita - o vai e vem das mãos. O vai e vem dos pés; um sobe e o outro desce e enquanto um desce o outro sobe, a urdidura e a trama, a trama e urdidura - o tecido, a tecelã e o tear. Gestos e imagens (DURAND, 2002) transbordam. Os contrários são sempre unidos pelo movimento de tecer, assim a mediação dos contrários sem apagá-los desemboca num esquema circular de combinação de contrários.

> Existe uma universalidade no simbolismo advindo do manuseio das ferramentas do tecer, ao mesmo tempo que existe uma singularidade na interpretação simbólica dessas imagens entre as diferentes pessoas ou culturas que manuseiam essas ferramentas. Pois, todo símbolo é ambivalente e possui uma pregnância lastreada no corpo e cultura da qual se é herdeiro. Deste modo, o que pode diferir é a leitura simbólica destas imagens em relação com o regime de imagens pessoal, cultural e o ambiente. "Para que haja símbolo é preciso que exista uma dominante vital. Por isso, o que nos parece caracterizar uma estrutura é precisamente que ela não se pode formalizar totalmente e descolar do trajeto antropológico concreto que a fez crescer." Durand (2002, p.359)

Assim, o simbolismo advindo da dinâmica dos pés e das mãos em sua interlocução com o tear são as mesmas para qualquer tecelão ou tecelã visto que as imagens (DURAND, 2002) dualistas estão no corpo: duas mãos, dois braços, duas pernas, dois lados, parte de cima e parte de baixo, interior e exterior, opostos e complementares ao mesmo tempo. Na construção do tear as grandes imagens arquetípicas foram plasmadas na ferramenta e depois no seu uso pela tecelã ou tecelão elas são devolvidas ao corpo. Deste modo, ocorre um redobramento de imagens de mediação de contrários: do corpo e da ferramenta em sua utilização. A interpretação destas imagens ocorre a partir da dominante vital localizada no corpo, ela que vai decidir se a tônica vai ser posta na separação (partes e diferenciação) do movimento ou na continuidade do movimento do tear (complementariedade entre os opostos).

Para um tecelão da casta Maabo entre os Peul, os gestos do tecer também formam uma linguagem viva, repleta de significados, revividos a cada vez que ele manipula o tear. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear representam o ato da criação e as palavras que lhe

Figura 49 – O gesto dos pés no tear, Roça Grande - Berilo

acompanham os gestos são o próprio canto da Vida (BÂ, 2010, p.187). De acordo com o antropólogo Hambaté Bâ, "O vaivém dos pés que sobem e descem para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligada ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos. Como se os pés dissessem o seguinte:"

"Fonyonko, Fonyonko. Dualismo. Dualismo.
Quando um sobe o outro desce,
A morte do rei e a coroação do príncipe
A morte do avô e o nascimento do neto
Brigas de divórcio misturadas a uma festa de casamento"

De sua parte diz a naveta:
"Eu sou a barca do Destino
Passo entre os recifes dos fios da trama
Que representam a Vida
Passo do lado direito para o lado esquerdo,

Desenrolando meu intestino (o fio)
Para contribuir à construção.
E de novo passo do lado esquerdo para o lado direito,
Desenrolando meu intestino. A vida é eterno Vaivém,
Permanente doação de si"
Bâ (2010, p.187)

As imagens (DURAND, 2002) produzidas no manuseio do tear reverberam no corpo do mesmo modo que o corpo reverberou suas imagens internas na criação do tear. Corpo e criação estão em consonância, ressoando as mesmas imagens. Assim, ao tecer é possível perceber estas imagens em movimento; imagens de equilibração de contrários, mediando no movimento da ferramenta - os opostos. Este movimento de integração de contrários em conexão com a cultura e ambiente reverbera numa compreensão cíclica do mundo. E a imaginação se mostra simbólica à medida que é capaz de religar sentidos e atribuir significados à sua experiência vivida. Sendo assim, a partir da recorrência simbólica das imagens percebidas e relacionadas na arte de tecer, no ambiente e corpo surge o significado dos símbolos.

> O símbolo guarda sempre duas metades, como no alemão Sinnbild (sinn = sentido + bild = forma) ou no grego synbolon (syn = reunir + bolos = partes) e, nessa acepção, apresenta-se aberto, polissêmico, pois tanto o significante pode ser antinômico, como em fogo (purificador ou infernal), quanto o significado pode se dispersar (o sagrado ou a divindade pode ser uma árvore, um animal, um astro ou uma encarnação humana). Ferreira-Santos e Almeida (2012, p.57)

Deste modo, a imagem (DURAND, 2002) dualista prefigurada a partir dos pés, que fazem uma folha de liço subir e a outra descer ao serem acionadas pelo pedal do tear, vem se juntar todas as imagens dualistas que carregam esta mesma dinâmica como: morte x coroação, morte x nascimento e divórcio x casamento; resultando numa visão cíclica do mundo. E da imagem dualista das mãos, que movem a naveta ora de um lado para o outro, temos que a Vida é eterno Vaivém e permanente doação de seu trabalho e também simbolizam o trabalho da aranha, que desenrola o tecido de si mesma.

Na Odisseia de Homero também temos a figura de uma tecelã bastante conhecida que manifesta este esquema cíclico, a Penélope. Seu esposo Ulisses precisou sair em uma jornada para lutar na guerra de Tróia em apoio a Menelau que teve sua esposa Helena raptada por Páris. Ulisses lutou na guerra por dez anos e depois demorou mais dez anos tentando retornar para a Ilha de Ítaca onde vivia com Penélope e seu filho. E, neste longo tempo em que seu esposo ficou ausente, Penélope sofria a investida de oito pretendentes

para desposá-la e assumir o trono de Ítaca. Então, a tecelã sentindo-se pressionada elaborou uma inteligente artimanha para ganhar mais tempo na espera de seu esposo, ela prometeu escolher um dos pretendentes para casar após terminar de tecer uma mortalha para Laerte. Entretanto, Penélope para adiar cada vez mais a decisão de escolher um pretendente tecia a mortalha durante o dia e destecia durante às noites. Tecendo e destecendo o tecido no tear, ela prorrogava o tempo. "Penélope é uma tecelã cíclica que todas as noites desfaz o trabalho do dia a fim de adiar eternamente o pagamento." (DURAND, 2002, p.321) Em vista disso, na Odisséia também é percebido esta relação do simbolismo do tear com do devir do tempo e esquematismo cíclico.

Além disso, Penélope recupera a atividade de tecer para lidar com a angústia da espera, do tempo incerto do retorno de seu esposo. Muitas tecelãs do Vale do Jequitinhonha também manifestaram em seus relatos este tema da espera em ligação com o ato de tecer. Elas tecem durante a espera dos filhos crescerem, na espera do crescimento de suas plantações na roça, na espera das chuvas, na espera do retorno do esposo, mães ou filhos que saem para vender os tecidos ou trabalhar na colheita em outra cidades ou estados. Tece-se para lidar melhor com o tempo da espera, para dominar este tempo de ausência, crescimento ou angústia.

O tear é uma ferramenta de integração de contrários e movimento pulsante de criação do tecido, manuseá-lo é dominar contrários no pulso do movimento. E assim, dominar o tempo no entendimento do seu eterno devir na elaboração da vida em sua dinâmica de harmonização de opostos. Inclusive, o tecido se manifesta por linhas que se cruzam na horizontal e vertical, formando o símbolo da cruz. O símbolo da cruz significa mediação de opostos e harmonia, por isso ela é tão importante e extremamente comum em diversas culturas. Podendo aparecer em figuração (desenho da cruz) ou desdobrar-se na narrativa, como no uso da comparação descrevendo o movimento.

> Finalmente, certos autores, levando ao extremo a significação do tecido, ligam-no profundamente ao simbolismo totalizante por excelência, ao simbolismo da cruz. Cadeia e trama king e Wei chineses, shruti e smiriti hindus, cruzam solidariamente as suas intenções contrárias, e Yin e Yang são comparados, por isso, pelo taoísmo ao Vaivém da lançadeira sobre o tear cósmico. Durand (2002, p.323)

No entanto, o símbolo da cruz pode perder a imagem de seu movimento apoiada na harmonização de contrários, como acontece com a cruz no cristianismo. Assim, em vez da cruz prefigurar a imagem do ciclo em que a tônica estaria na tensão entre os opostos

mediados pelo devir do tempo como acontece no taoísmo, a tônica do simbolismo da cruz no cristianismo é colocada no ponto de intersecção entre os opostos, ou seja na síntese, produto desta tensão, - o filho.

Entretanto, a busca da tecelã é pela harmonização. Assim, na harmonização dos fios, no vaivém dos movimentos do tear, ela encontra a cadência de sua fala. Pois, os gestos do tecer vão nutrindo-a com o constante exercício das imagens de mediação de contrários advindas da tecnologia de tecer. Existindo uma relação bastante estreita entre o tecer, a fala, as estórias e o canto percebidas em diversas culturas. Esta relação ocorre com a experiência constante do ritmo que surge no corpo a partir dos movimentos gestuais ao manusear as ferramentas do tecer. Ritmo que faz brotar a cadência da palavra criadora e do canto. Esta relação é expressa pelos tecelões tradicionais do povo Bambara da casta Maabo que vivem no oeste africano.

> Os artesão tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. Diz-se que:
>
> "O ferreiro forja a palavra
> o tecelão a tece,
> o sapateiro amacia-a curtindo-a"
> Bâ (2010, p.186)

E também pelas tecelãs da etnia Shipibo da Amazônia peruana, que cantam as estórias tecidas de sua tradição. Eu tive o grande privilégio de conhecer a tecelã shipiba Silvia Marin Garcia e ouvi-la cantar a estória do desenho (kene) de seu tecido. Um canto sensível e belíssimo que nunca me esquecerei de uma moça chamada Maya que se perde pelas tramas labirínticas da floresta e tem visões importantes e reveladoras em seu caminho. As visões são representadas no kene pelos pontos coloridos entre os bordados tecidos na sacola.

Figura 50 – Detalhe de bolsa Shipibo

14.9 Pinturas, no desenrolar dos fios em tecido

Figura 51 – Pintura entramada - Tocoiós

"A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode-se dizer, à maneira de Schopenhauer: 'O mundo é a minha imaginação'." Bachelard *(1988, p.207)*

Depois de colher o algodão, descaroçar, bater com as varas, fiar no fuso ou na roca, tingir com as cores das cascas e folhas de plantas e árvores, enovelar e urdir. Finalmente, a artesã pode tecer os fios no tear. Muitas artesãs relatam que esta é a fase preferida em todo o processo da tecelagem. Este é o momento em que os fios começam a tomar corpo de tecido e elas podem utilizar toda a sua criatividade para criar as mais variadas pinturas. Assim, as tecelãs experimentam com mais intensidade o desenrolar dos novelos em criação têxtil, num formato e estética - os objeto e suas pinturas. Entretanto, o início da atividade têxtil tanto pode iniciar no plantio do algodão, quanto no descaroçamento dos capulhos, na fiação das fibras ou na urdidura dos fios no tear.

A tecelagem é basicamente o entrelaçamento dos fios da trama aos fios da urdidura que já estão esticados no tear. A partir disto, as tecelãs compõe algumas variações de padrões como o listrado, o xadrez e o liso (apenas uma cor). No entanto, em Tocoiós e Roça Grande, as tecelãs seguem uma tradição de pintar os tecidos, ou seja tecer desenhos entre os fios da urdidura e da trama, os quais elas chamam de pinturas. "Tem pintura do tear e tem a pintura aplicada em ponto cruz, os bordados." (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva) Elas introduzem novos fios coloridos com os dedos entre os fios da urdidura e da trama conforme elas vão tecendo a textura tafetá no tear, que compõe o fundo do tecido.

As tecelãs precisam ir contando os fios para fazer o desenho fechar e ser encaixado no espaço de tecido pretendido ao desenho. A geometria do desenho precisa ser exata. Então, ela conta fio por fio enquanto tece.

As pinturas que eu aprendi depois, foi fácil aprender, porque aí você precisa só contar os fios, porque ali quando você vai começar uma pintura tem que contar tudo quanto é fio, porque senão - não dá certo. Se você for construir uma casinha de pintura, se você não contar os fios ela não fecha, não dá pra fazer o telhado. Então, é desse jeito.(Depoimento de Maria Emília Alves da Silva - Tocoiós)

Desse modo, as tecelãs produzem diversas pinturas em seus belos tecidos, entrançando visão e movimento no corpo e na pintura; oferecendo seu corpo enquanto mediador entre o mundo e a pintura. Ela segue bailando as mãos por sobre o algodão e contando os fios, e assim vai colorindo a trama com sua pintura na incessante correnteza de fios em que a naveta é jogada de um lado ao outro.

> É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar

> o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções que é um trançado de visão e movimento. Merleau-Ponty (2013, p.18)

Figura 52 – Pitura de mulher com vaso na cabeça, Roça Grande - Berilo

A tecelã, na composição das pinturas, trabalha com as três forças imaginantes: a imaginação formal, material e dinâmica (BACHELARD, 2013). Ela busca atingir a beleza das formas ao mesmo tempo que repercute as imagens dinâmicas e íntimas da matéria experimentadas com o algodão e, segundo Bachelard (2013, p.2):

> O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética, que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim,

> florescer, adornar-se. Deve acolher para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal.

Elas brincam com a formas geométricas; tecem linhas em zigue e zagues, que elas chamam de caracóis espelhando-os em idênticos caracóis que ao se aproximarem transformam-se em perfeitos losangos. Enfileiram os tantos losangos para vê-los formarem figuras e fundos de losangos de diferentes cores, encaixam losangos dentro de outros losangos infinitamente até encontrar o seu centro. E surpreendemo-nos ao descobrir que no centro do losango tem uma cruz dividindo o núcleo em quatro partes ou apontando as quatro direções. O simbolismo da divisão em quatro é bastante vasto existindo em vários povos, pois é possível perceber a manifestação desta divisão em vários fenômenos da natureza.

> Las divisiones determinadas sobre la circunferencia por las extremidades de los brazos de la cruz corresponden entonces a los diferentes períodos o fases en que se divide el ciclo; y tal división puede encararse, por así decirlo, a escalas diversas, según se trate de ciclos más o menos extensos: se tendrá así, por ejemplo, y para atenernos solo al orden de la existencia terrestre, los cuatro momentos principales del día, las cuatro fases de la luna, las cuatro estaciones del año, y también, según la concepción que encontramos tanto en las tradiciones de la India y de América Central como en las de la Antigüedad grecolatina, las cuatro edades de la humanidad. Guénon (1995, p.131)

Além disso, enquanto a tecelã tece pintando nas tramas do tecido, ela devaneia minuciosamente um mundo em miniatura. “De fato, a imaginação miniaturizada é uma imaginação natural. Aparece em todas as idades do devaneio dos que nasceram sonhadores” (BACHELARD, 1988, p.207). A tecelã pinta singelos alfinetes nas laterais do tecido e em seu interior coloca uma menina com os cabelos trançados por sua mãe, que retorna para sua casinha trazendo na cabeça uma moringa cheia de água do rio Araçuaí. As tecelãs guardam no interior do quadrado todas as pinturas que lhe são mais queridas. “Desde o momento em que sonhamos intensamente vendo um quadrado, sentimos sua solidez, sabemos que é um refúgio de grande segurança.” (BACHELARD, 1988, p.219)

Eu gosto mais é de fazer colcha. Eu faço geométrico, a casinha, qualquer desenho que eu pensar. O desenho da casinha é tradição na comunidade de Roça Grande, porque todo mundo plantava uma árvore na frente de casa, uma vez que todo mundo chegava em casa á cavalo. Todo mundo que tem casa lá em Roça Grande plantava uma árvore no quintal; seja uma flor, um pezinho de algodão, rosas ou mesmo árvore para ter sombra. Então, eles deixavam o cavalo debaixo da sombra da árvore. Por isso, que criamos esta

tradição de casinha e galho ou casinha e flor. Algumas pessoas criam até com uma árvore bem grande. Então, é a tradição da comunidade. Pé de rosa, pé de algodão e a flor amarela, aqui eles chamam de quatro patacas, é muito comum por aqui. (Depoimento de Ivone Machado, Roça Grande - Berilo)

Figura 53 – Pintura de casinhas, Roça Grande - Berilo

Flores do algodoeiro, rosas, quatro patacas amarelinhas e uma infinidade de espécies florais imaginárias despontam aqui e ali no tecido. Entre as tramas vegetais voam buliçosas as coloridas borboletas e correm vagarosamente os caracóis deixando um longo e antigo rastro em zigue e zague atrás de si. É sempre assim: a imaginação poética está sob a dominação de uma qualidade superestimada (BACHELARD, 1988, p.258). Até mesmo a flor azul, tão cara à Novalis e símbolo do romantismo alemão, brotou nos tecidos do Vale do

Jequitinhonha. Esplêndidas flores de cores e aromas intensos nascem das mãos das artesãs dos fios. Jardins em miniatura, mas que se agigantam próximo às pequeninas casas, que por sua vez encolhem perto de tão grandiosas flores, fazendo a natureza toda se expandir. Com as mãos no tecido, a artesã retoma o plantio de seus jardins imaginários. "Com efeito, pela adesão às forças miniaturizadas, o mundo vegetal é grande no pequeno, vivo na sua ternura, vivo em seu ato verde." (BACHELARD, 1988, p.215)

> Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura é preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. Bachelard (1988, p.207)

Na imaginação que miniaturiza, a natureza toda resplandece e a casinha condensa todos os seus valores em sua pequenez. E assim, as duas recebem uma grande tônica de seus valores. As flores são aumentadas em sua qualidade de cor e as casinhas aumentadas em sua qualidade de refúgio, acolhimento e intimidade. "Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se." (BACHELARD, 1988, p.109)

A representação da casinha nos tecidos é um convite irrecusável para um sonhador habitar o desenho, continuamos o devaneio da artesã numa despretensiosa contemplação do casebre. Neste momento, lembro-me do verso cantado em roda com as tecelãs lá em Tocoiós.

"Casinha bem simplinha por dentro
e por fora não.
Por dentro inteira cal,
por fora madeira e manjericão."

A casinha é bem simples por dentro, mas por fora não. E se dentro ela é branca, fora é verde. A dialética entre interior e exterior é manifestada entre o branco x verde; a simplicidade do interior e a grandiosidade da natureza no exterior. O branco do cal assegura a intimidade do interior, enquanto a madeira e o verde tornam a casinha uma rústica choupana com cheiro de alecrim. Que maravilha de refúgio habitar o aconchego da branca simplicidade da flor do manjericão. "Uma casa rústica, uma casa feita com madeira entalhada, me atraía ainda mais. A madeira entalhada exige, ao que me parece, simplicidade. Através delas meu devaneio habitava a casa essencial " (BACHELARD, 1988, p.141)

Em muitas pinturas, a casinha se afigura como o próprio centro do tecido e, por conseguinte, de todo o universo. Estamos todos contidos em seu interior, afinal assim aspira a imaginação que miniaturiza. "Esse núcleo nuclearizante é um mundo. A miniatura se estende até as dimensões de um universo. O grande, uma vez mais, está contido no pequeno." (BACHELARD, 1988, p.212) Para a imaginação poética do espaço, a miniatura da casinha faz condensar todos os seus valores, todos os seus atributos são aumentados e, de repente, nos sentimos imensamente acolhidos naquela casinha cósmica de algodão. Será que a tecelã devaneia habitar o capulho branquinho e felpudo do algodoeiro ao tecer tão formosas casinhas?

A casa é lar, mas também é construção e, como o forte e o castelo, a casa também se constitui enquanto defesa ao exterior. Entretanto, vemos ressaltados nos gestos, ferramentas e tecidos das tecelãs do Jequitinhonha uma constelação de imagens (DURAND, 2002) da intimidade. A casinha é o tesouro de morar aconchegado pelos tantos tecidos macios de algodão, redobramento das imagens de intimidade e refúgio, núcleo de uma intimidade profunda. "A importância microcósmica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do centro paradisíaco." (DURAND, 2002, p.245)

Dentro da moldura quadrada encontramos o jardim e a casinha. A trama labiríntica do tecido nos conduz ao centro, ou seja às flores e ao conforto do casebre. Nos conduz também ao encontro com o sagrado, enquanto busca iniciática por entre as tramas, ligando o quadrado ao círculo da mandala. "O termo mandala significa círculo. As traduções tibetanas exprimem a sua intenção profunda ao chamar-lhe 'centro'. Esta figura está ligada a toda uma simbólica floral labiríntica e ao simbolismo da casa." (DURAND, 2002, p.247)

Enquanto a tecelã entrama os fios da urdidura, o tecido vai se compondo. Trocam-se receitas, pontos, técnicas, desenhos - juntas elas aprendem umas com as outras. Igualmente, aspiram urdir um belo tecido que resista aos caprichos do tempo. Um tecido colorido, decorado de pinturas, bem acabado em diversos nós e que não se acabe mais. O grande sonho da tecelã é tecer um tecido maravilhoso que agregue cor, resistência, maciez e beleza. Qualidades estéticas para os olhos e alma, táteis para o corpo e resistência para atravessar o tempo.

Essa daqui já esta russa, mas era azulinho! Antigamente só tinha esse tear aqui, aí fazia as duas pecinhas e emendava no meio com a costura. Esse aí nós aprendemos umas com as outras. Às vezes, uma inventava pra fazer e a gente continuava. Ainda tinha

uma que eu teci de tesouro, era bonito né?! Hoje a gente usa esses panos que os mascates vendem. Mas, naquele tempo, a gente fazia aqueles rolos de tecido e cobertor - de tudo quanto é tipo. ***Esse tecido nosso daqui, não acaba mais não!*** *(Depoimento de Dona Geralda Leite Sena - Tocoiós)*

Figura 54 – Dona Geralda - Tocoiós

Na Figura 54, Dona Geralda nos mostra um cobertor antigo tecido por ela há mais de vinte anos. Diversas tecelãs, com as quais eu conversei, contam que guardam um cobertozinho tecido na infância e que os tecidos feitos por elas duram muitos anos, ultrapassam décadas. Embora ao durarem muitos anos percam um pouco da cor original, mas ganham uma outra característica com o passar do tempo - uma grande maciez. E nada melhor do que um cobertor bem macio e fofo para nos envolver.

O tecido de algodão, tal qual o vinho, condensa suas virtudes com o passar do tempo. Envelhecer para o tecido de algodão é sinônimo de maciez. Nesse ínterim, o tecido amacia quanto mais ele é usado, lavado e surrado ao longo do passar dos anos. Como aquele cobertozinho antigo que não desfazemos de jeito nenhum porque é o mais macio de todos ou aquela blusa antiga que melhor cabemos de tanto usar.

O tecido de algodão aquece, mas também tem um alto índice de transpiração, é aerado. Ele recobre o corpo sem impedi-lo de transpirar e trocar com o meio ambiente, por isso é uma matéria tão querida em países quentes. Para os devaneios do repouso, o tecido de algodão parece dotar a casa de uma maior dose de acolhimento e conforto. A imaginação faz da matéria imaginada, meticulosamente trabalhada e sonhada; a imagem de uma intimidade. "De uma substância ela faz imediatamente um valor". (BACHELARD, 2003, p.3) A imaginação exagera os dotes da matéria, imagens da matéria resvalam e a tecelã cria para acobertar os objetos com um tanto de tipos de paninhos. A mesa de jantar é forrada com um comprido caminho de mesa cheio caracóis, o fogão repousa com um paninho listrado, o sofá é coberto com sua manta colorida, a cama protegida com sua colcha com casinhas e todas as mesinhas de canto adornadas com paninhos floridos.

A imaginação da artesã dos fios é canalizada para a arte de tecer. Assim, ela condensa sua dispersão no mundo em direção à matéria têxtil e poetisa com as mãos em criação, entre os fios, tramas, pinturas, nós, laços e ferramentas. Para Bachelard; "a poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens." (BACHELARD, 2008, p.5) Assim, a poesia das mãos das tecelãs de Tocoiós e Roça Grande se ramifica em diversas criações têxteis; tanto na elaboração de suas pinturas e bordados quanto na confecção dos objetos. Uma poesia da intimidade e do acolhimento, desdobramento de suas imagens internas manifestas nas pinturas da casinha, das flores, jarro de flores, moringa de água e mulheres e nos objetos como a rede, roupas, colcha, cobertor, mantas, cortinas, caminhos de mesa e todos os paninhos de adorno e proteção dos móveis. Uma poesia feita das fibras do algodão e que almeja tanto quanto for possível deixar o corpo protegido e a casa ainda mais acolhedora. E assim, a tecelã tece e devaneia aumentar todos os atributos de ninho, descanso e bem estar do seu lar e para além.

A artesã dos fios ao trabalhar com as mãos também mobiliza sua imaginação reprodutora e criadora para a atividade têxtil. A imaginação reprodutora é responsável pela percepção e memória e a imaginação criadora é responsável pelo frescor de criar imagens que transcendem a realidade.

> Em outras palavras, para nós, a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a **imagem imaginada**. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa função do irreal que é psiquicamente tão útil como a função do real evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais. Esta função do irreal irá reconhecer, precisamente, valores de solidão. O devaneios comum é um dos seus aspectos mais simples. Bachelard (2008, p.3, grifo do autor)

Portadora da ancestralidade existente em sua vida e ofício: modos de fazer, iniciação ao tecer, saberes, pinturas, agricultura, cantos, caminhos, versos e causos, - enquanto tece, ela acessa sua tradição. Deste modo, a artesã dos fios integra imaginação criadora, memória e ancestralidade na elaboração de sua arte de tecer, na criação de seu tecido.

> a noção de ancestralidade: aquele traço, de que eu sou herdeiro, que é constitutivo do meu processo identitário e que permanece para além de minha própria existência. Esse traço constitutivo do meu processo identitário me ultrapassa, eu sou herdeiro, não termina em mim, nem tão pouco eu o inicio. Eu sou apenas portador dele, ele está para além de minha própria existência. Isso me constitui, sendo consciente ou não desse traço, é aquilo que fica martelando ali no pilão, e que por vezes não me dou conta desse ritmo, dessa maneira cadenciada de eu agir, de eu pensar, de eu fazer as coisas, de me posicionar e agir, conceber e amar. Ferreira-Santos (2012, p.29)

As tecelãs de Tocoiós e Roça Grande pintam zigue-zagues nos tecidos que são chamados de ponto caracol e sua ancestralidade transborda de suas mãos e tecido. Visto que as artesãs pintam rastros de caracóis na trama do tecido criando novos caminhos com diferentes cores imaginadas, enquanto refazem no tecido os antigos caminhos feitos pelos seus antepassados escravizados. Naquele tempo, eles precisavam andar em zigue-zague para conseguir subir os íngremes morros do Vale do Jequitinhonha carregando compridas e pesadas madeiras para construir casas e cercas. Ainda hoje, quando é preciso, os descendentes dos quilombolas retomam estes caminhos de caracol para caminhar com segurança nas ribanceiras próximas dos rios, onde é mais fácil escorregar, como nos conta Natalina Soares de Sousa em seu relato.

O significado deste ponto que se chama caracol é o seguinte: antigamente no tempo dos escravizados, eles precisavam subir os morros carregando madeiras e pedras para construir cercas e casas. Os escravizados não conseguiam subir o morro que era muito íngreme carregando tanto peso, por isso eles usavam uma trilha feita por eles no meio do mato que se chamava caracol. O Caracol era uma trilha que você fazia caminhando,

indo e voltando, fazendo tipo uma cobrinha no meio do mato para conseguir chegar com a madeira até o local da construção. Geralmente, eram de seis até oito homens carregando nas costas uma madeira bem comprida com dez metros. Nessa situação, se fosse para eles subirem diretamente, eles não conseguiriam subir, porque eles poderiam derrapar no morro e cair. Então, eles faziam esta trilha no meio do mato para eles conseguirem fazer este trabalho com menos dificuldade, porque as pernas não aguentavam. Eu conheço muitos caminhos que eles faziam de zigue-zague. Hoje nós falamos zigue-zague, mas o nome é caracol. Por isso, que os meus antepassados nos transmitiram este desenho que eles faziam no tecido, minha bisavó que passou para minha avó, que passou para minha mãe. Este caracol retrata muito o nosso passado, a escravidão. E como a gente é de comunidade quilombola, em todas as terras ainda temos estes morros, com estes traços da vida dos escravizados. Eu mesma já passei por muitos desses caminhos na minha infância. Quando eu ia para o rio buscar água e como a descida do rio é muito alta, eu sempre fazia este caracol para retornar com a vasilha de barro cheia de água na cabeça. Então, hoje pra mim é uma história, mas é uma coisa muito triste do passado, ao mesmo tempo que é maravilhoso o fato que eu possa ter vivido um pouco dessa história. Assim, eu posso contar muitas dessas coisas que eu vivi e também minha mãe me contou, porque esta tradição é uma coisa muito antiga. (Depoimento de Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo)

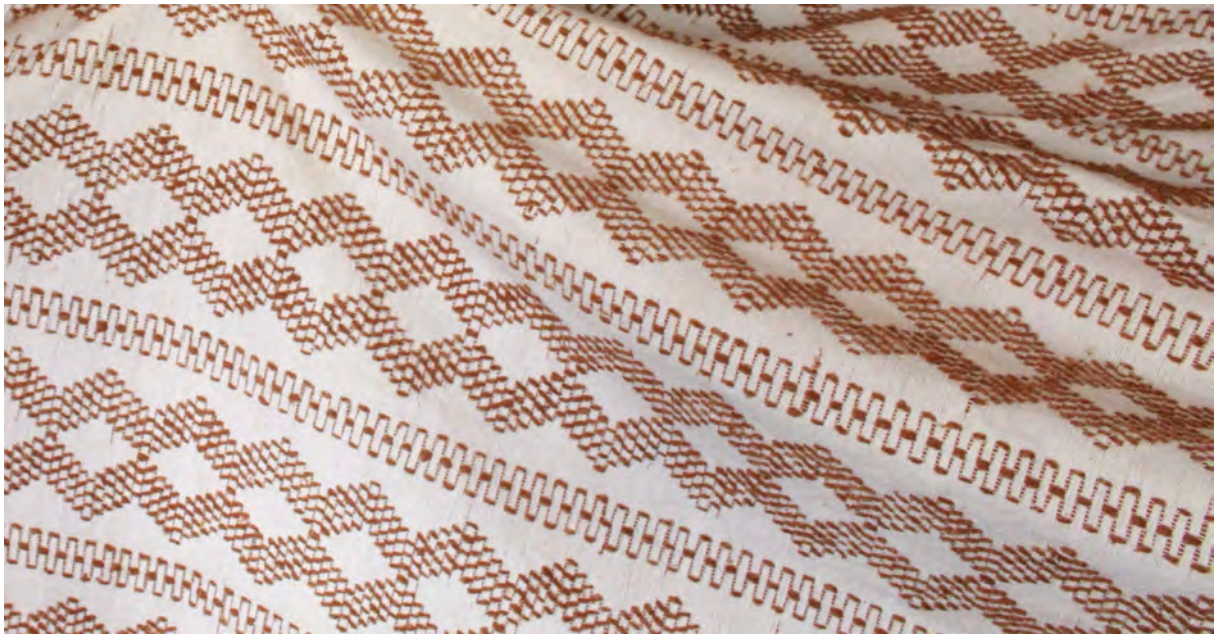

Figura 55 – Caminho de caracol, Roça Grande - Berilo

Notavelmente, o caracol é concha espiralada, casa que anda, possui o aspecto aquático do feminino e simbolicamente também faz parte do ciclo agrolunar através do seu esquema dinâmico. Além disso, este animal mostra e esconde alternadamente os seus "cornos" de tal modo que se torna capaz, por esse polissimbolismo, de integrar uma verdadeira teofania lunar. (DURAND, 2002, p.313) A pintura do caminho do caracol (Figura 55) tem as duas pontas unidas formando um único desenho, ele não termina nunca, é infinito. Eles são rastros de caminhos de caracóis marcados no tecido e também são traços de ancestralidade marcados na terra e no corpo. Difícil não notar no relato de Natalina, os flagelos dessa mão que fora escravizada por tanto tempo. O que me faz pensar que as tecelãs ao realizarem seus desejos de criação seguindo os devaneios felizes da mão também estão pagando uma dívida histórica e psíquica com seus antepassados escravizados.

No processo de sua iniciação e aprendizado da arte da tecelagem, em seu aprimoramento coletivo e busca pessoal de criação - a tecelã elabora a sua personalidade e estética têxtil. A fiandeira descaroça, bate e fia o algodão, a tintureira tinge e enovela os fios encorpando-os numa plenitude redonda. Depois, a tecelã desenrola criativamente os fios dispondo-os no tear, ela entrelaça os fios e pinta por entre as tramas compondo um belo tecido. A artesã dos fios revela a si mesma em seu ato de criação, assim como revela a cultura e tradição da qual faz parte.

> O caráter se confirma na horas de solidão tão favoráveis, às proezas imaginárias. Essas horas de total solidão são automaticamente horas de universo. O ser humano, que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha enfim às coisas. Devolvido, assim à natureza, o homem é devolvido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material, mas somente se ele vai à solidão não como um retiro longe dos homens, mas com as às próprias forças do trabalho. Bachelard (2008, p.23-24)

Mas, os outros desenhos eu aprendi vendo o desenho de outras pessoas e treinando sozinha pra fazer. Igual as bonequinhas que eu gosto muito de criar porque elas são um símbolo, representam a comunidade. Depois que nós descobrimos que somos descendentes de quilombolas, dos escravizados. Então, eu amo muito fazer as bonequinhas. Pra mim, as bonequinhas todas tem que ter tranças ou os cabelos encaracolados. Então, eu criei muito por mim mesma e tento criar outras diferentes. Cada artesã faz uma bonequinha diferente, a bonequinha de Dona Rita tem as mãozinhas na cadeira e não tem as trancinhas, a minha tem trancinhas e os braços mais soltos. (Depoimento de Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo)

Figura 56 – Menina de tranças, Natalina Soares, Roça Grande - Berilo

Deste modo, é no momento da criação que ocorre a atualização de toda a longa e antiga tradição da tecelã. A transmissão assegura a continuidade da tradição, mas é na criação do artesanato que todo o seu aprendizado e ancestralidade se desenrola com a elaboração das imagens: arquetípicas, da tecnologia têxtil e do seu ambiente. A tecelã na criação de sua arte têxtil realiza o desdobramento de um princípio unificador que liga sua individuação ao simbolismo da natureza, pois tal qual a natureza o propósito da tecelã é criar. E criando a tecelã é capaz de unificar planos dispersos alinhavando as correspondências entre eles com o fio criativo e criador da imaginação ativa.

> Por el contrario, el hombre tradicional está apaciguado: para él el esfuerzo consiste en la individuación del yo sobre el modelo simbólico de la naturaleza una -de la Creación- que le es propuesto, y en esta prueba encuentra la certeza de la existencia del principio unificador. Su ética

> se inscribe en términos de florecimiento de la vida y no en términos de voluntad de poder. Sus deberes o sus deseos están subordinados a su satisfacción. Su pensamiento es reconducción, no funciona por sí mismo -como en el filósofo-, no es un juego estéril, como tampoco su palabra es un vulgar intercambio: pensamiento y palabra tradicionales son medias (cifras») que reconducen al significado, y constituyen ese significado por la simple trayectoria significativa de su expresión. La creación, la criatura, los cuerpos y el cuerpo, son modelos de unificación. Durand (1999, p.55)

Para as pessoas pertencentes a tradição de tecer a vida é o florescimento de toda a sua trajetória significativa e instauradora de sentido em tornar-se tecelã. Fiando ou tecendo a artesã dos fios encontra o ritmo de sua fala, a cadência de seu canto - o som e sua música interna para se expressar. Assim, a criação para a artesã dos fios e fibras vegetais é experiência de apaziguamento e completude do ser em torna-se o que se intuiu ser, no sentido de sua potência, admiração e encantamento (SAURA, 2016). Seu corpo une-se ao corpo e carne do mundo na expressão da criação. Expressão de seu esforço em seu duro caminhar inicialmente enraizando-se em direção à terra e depois erguendo-se em direção ao sol para desabrochar em flor, amadurecer em capulhos felpudos seguindo o ritmo da lua e se lançar aos ventos para um novo recomeço. Acordar com as primeiras águas da estação...

14.10 Acabamentos

Figura 57 – Acabamento em macramê

Uma imagem custa tanto trabalho à humanidade quanto uma característica nova à planta. Jacques Bousquet (Bachelard, 2013, p.3)

O acabamento é um conjunto de técnicas empregadas para finalizar um tecido, para que os fios não se desfiem e o tecido possa se desmanchar. Em Tocoiós e Roça Grande, o acabamento dos tecidos é feito com pequenos nós realizados nos fios que sobraram da urdidura. Geralmente, eles são feitos nas duas extremidades do tecido.

A tecelã junta dois fio ou dois pequenos agrupamento de fios e os une enlaçando-os com um nó; "A essência de um nó é justamente que se possa girar ao redor, prendê-lo pela frente e por trás." (BACHELARD, 1994, p.91) Ela faz isso por uma fileira inteira de fios e segue com esta mesma técnica na fileira de baixo até enlaçar todo o comprimento dos fios, conforme vemos na Figura 57. Esta técnica ficou conhecida no mundo todo como macramê.

As fibras de algodão tendem à junção, mas também ao movimento, fluidez, ao vôo livre com o vento para ir mais longe e depois germinar no ventre da terra. O olho espreita a captura do fluxo fugidio dos fios, amarra-se aqui a vontade da matéria de continuar a fluir, que pode, no limite, leva-la a um esvanecimento, desmanchando a criação da tecelã. Então, a tecelã aperta os fios em nó e multiplica a borda em mil nózinhos para que nunca desmanchem. "Quisera eu também atar e desatar o nó; no centro do nó, desejaria uma presa. Sinto não sei qual reflexo enervado a ligar o olho que espreita à pinça do polegar e do indicador." (BACHELARD, 1994, p.91)

Deste modo, os laços e nós possuem um simbolismo ambíguo; ora podem ser interpretados positivamente como o nó que concentra a matéria numa forma, quanto negativamente percebendo esta concentração numa forma como aprisionamento, fixidez e imobilismo. A aranha fiandeira é umas das maiores expressões simbólicas do laço que prende na animalidade, e tal como os nós também carrega uma ambiguidade simbólica. Para as tecelãs em geral, ela é sempre símbolo positivo de um trabalho de tecer primoroso e impecável. Entretanto, ela também carrega o símbolo negativo do laço que prende como bem notou Durand; "o simbolismo negativo da aranha, fiandeira exemplar e devoradora, que nela polariza todos os mistérios temíveis da mulher, do animal e dos laços." (DURAND, 2002, p.315)

Além disso, o nó também centraliza em si a figura do encontro; lugar de convergência de todos os fios num único ponto. Os nós em sua simplicidade escondem um abundante simbolismo em conexão com o inconsciente como destacado por Bachelard (1994, p.91):

> Imagino que os fios redobrados, completamente atados, com os arcos de tensão e as volutas de afrouxamento, são instrumentos para um estudo

> das conexões da consciência. Seu simbolismo é intenso, misteriosamente oculto sob sua aparente simplicidade. Quem se desata à esquerda, reata-se à direita. Acredita-se afrouxar — e eis que se estreita. Acredita-se afagar — e eis que se estrangula. O nó merece que lhe sejam determinadas as ligações inconscientes, no sentido inverso dos esforços do topólogo que estuda suas conexões. Descartes passou horas em devaneios matemáticos sobre os problemas das redes e dos nós.

Os nós de macramê são comumente realizados em quase todos os tecidos, mas algumas tecelãs aprenderam o caseado (bordado) e o crochê e passaram a empregar essas técnicas para finalizar seus tecidos. O crochê é realizado com a agulha de ponta curva, parecida com um gancho. Esta agulha é uma ferramenta adaptada para melhor envolver os fios e puxá-los para enlaça-los, a técnica é realizada no entorno de toda a peça, geralmente nas colchas. Já o macramê é empregado para finalizar praticamente todos os tipos de peças como colchas, cobertas, caminhos de mesa, almofadas, panôs, redes e etc. E, os caseados geralmente são empregados em torno das almofadas.

Figura 58 – As almofadas são finalizadas com pontos de caseado, envolvendo as duas partes do tecido.

Figura 59 – Acabamento em crochê: flores e losangos

14.11 Tesoura

Figura 60 – Tesoura

"Da Bahia mandei vim, uma tesoura de ouro. Uma pra cortar ciúme, outra pra cortar namoro."
Verso cantado pelas tecelãs em Tocoiós, domínio público.

Todo trajeto chega em algum fim ou em algum nascimento. O algodão já é tecido e a artesã - tecelã, com a mão cheia de experiência com os fios e tramas. Sendo assim, a tecelã quando termina de tecer, corta os fios do tecido que o ligam ao tear. Do mesmo modo que a parteira corta o cordão umbilical que ligou o bebê a sua mãe em seu ventre de criação. A ligação que fora tão fortemente exercida entre fios, tecelã e tear, é cortada por esta ferramenta inflexível que é a tesoura. Importante destacar, que a tesoura media uma ambiguidade: a vida e a morte. Ela representa o fim de algo, mas também anuncia o nascimento de algo.

Figura 61 – Tesoura de cortar fios

Lá está a tesoura, atrás do fuso. Assim, quando a fiandeira terminar de fiar, a tesoura num só golpe cortará o fio. Ela corta a ligação entre os fios e o fuso ao mesmo tempo em que anuncia uma nova possibilidade de existência criativa para os fios. A tesoura que corta os fios tem o formato mais delgado, fino e esguio. O seu corte é rápido e certeiro, um golpe basta para cortar o fio. Esta ferramenta nos faz entender a instantaneidade do tempo. Contudo, a tesoura que corta o tecido precisa ser maior, robusta e sustentar melhor

os dedos em seu encaixe, pois o corte precisa se manter por toda a extensão do tecido, conforme a tesoura que vemos na foto de abertura deste tópico.

Para a imaginação, a tesoura, tem o poder de cortar qualquer coisa, seu corte sempre é implacável. Corta até mesmo ciúme e namoro como nos mostra os versos da abertura deste tópico. Entretanto, é importante notar que são tipos diversos de tesoura. Assim sendo, a tesoura representa o corte, o fim de algo, ela interrompe toda a vontade de continuidade do fio. Porém, a tesoura também permite as fibras se alçarem em seu sonho de voo libertando-as da conexão. "Na Parca há conflito entre as intenções do fios e as da tesoura. Pode-se valorizar quer a continuidade do fio, quer o corte da tesoura." (DURAND, 2002, p.322) Inflexível e pontiaguda são os opostos diretos da flexibilidade e maleabilidade dos fios e do tecido. Todavia, nenhuma fiandeira ou tecelã consegue trabalhar sem uma tesoura ao seu lado. A tesoura e o fio são opostos complementares e toda artesã dos fios sabe disso, pois ela vivencia esta oposição complementar em sua prática cotidiana de tecer, o fim e o começo, a morte e a vida, num só golpe.

14.12 Agulha e Lançadeira

Figura 62 – Agulha e lançadeira

"Minha comadre eu vim aqui fazer
Uma procura de uma agulha que se perdeu
O menina volta pra trás
Vá dizer seu pai
uma agulha que se perde
não se acha mais"
(Verso de roda de tradição oral- MG)

Opostamente as intenções da tesoura, a agulha e a lançadeira tem a intenção de ligar partes. A lançadeira é utilizada para interligar os fios da trama com os da urdidura perfazendo um único tecido e a agulha de tecelão é utilizada para unir as partes do tecido feito pela tecelã no tear. Geralmente, são as partes de um cobertor ou de uma colcha tecidos no tear pequeno conforme nos conta Maria das Dores:

Fazia o pano no tear pequeno e depois emendava o tecido. Era um tear estreito e ele ficava em pé, o modelo era desse mesmo do grande, só o espaço de tecer que era menor. (Depoimento de Maria das Dores Santos- Roça Grande - Berilo)

A agulha de tecelagem ou tecelão é uma agulha mais robusta e sua ponta é um pouco menos aguda, afinal sua função é adentrar a trama tecida com fios de espessura mediana, diferente da agulha pontiaguda de costura que precisa perfurar o tecido de uma trama com fios muito finos. Como o tecido de Tocoiós e Roça Grande, muitas vezes possui pinturas, a tecelã precisa tecer minuciosamente, calculando sistematicamente o desenho para as duas partes do tecido ficarem exatamente iguais. Assim, quando ela juntar as duas partes com a agulha e linha será imperceptível que eram dois tecidos. O trabalho com esta ferramenta exige lentidão, gestos curtos e paciência - perfurar e juntar, perfurar e juntar... O maior desejo da tecelã é que as partes do tecido fiquem perfeitamente unidas e ninguém perceba que eram dois pedaços de tecidos formando um. Deste modo, a união perfeita realizada pela agulha é causar a impressão de continuidade do tecido.

Afora a intenção de ligar as partes da agulha e da lançadeira, elas também são condutoras. Estas duas ferramentas são utilizadas pelas tecelãs para conduzir o fio pelo labirinto da trama. Voltando aos versos que abrem este tópico, lembro-me que a Nenzinha os cantou, enquanto nós cirandávamos com as tecelãs e as crianças lá em Tocoiós. Nesse dia, ela me ensinou que no momento que o refrão é cantado: "ô menina volta pra trás", elas todas cirandam na direção contrária, mudando o sentido anterior da roda. Todas juntas imitam o caminho de ida e o de retorno da menina e da agulha. Vivenciam no corpo e com o grupo os movimentos da agulha. Percurso que toda agulha e tecelã precisa saber fazer; tecer e destecer pontos. Pois, o propósito da agulha é conduzir, abrir os caminhos para a tecelã passar o fio.

15 Sabedoria das mãos na arte de tecer

Figura 63 – Oficina de fios de tecidos - Tocoiós

Precisamos juntar a ciência da nossa modernidade mais moderna com o saber tradicional. O que significa formar uma gnose renovada. Para não claudicar nos caminhos difíceis da humanidade, o Ocidente precisa renovar a sola dos seu sapatos! Durand *(1995, p.229)*

A arte de tecer por si só insinua uma mão laboriosa, uma mão que tateia o seu processo de aprendizado e criação. A mão da tecelã almeja conhecer a maleabilidade das fibras, distender a matéria até revelar os seus fios. Mãos que anseiam em conhecer a intimidade da matéria, perscrutar suas qualidades: flexibilidade, textura, aderência, elasticidade, absorção, densidade, consistência... Aspira lhe dar mil expressões de existir e assim, inaugura em si, os verbos da mão que tece; apertar, atar, apalpar, amarrar, esticar, bater, cardar, pentear, enrolar, urdir, esfregar, torcer, pressionar, tramar, segurar, jogar, pegar, tocar, juntar, furar, tatear, agarrar, puxar, estender, enrolar, alisar, trançar, beliscar, liçar, embrulhar, enlaçar, envolver, desatar, tensionar, fiar, desfiar, laçar, cortar, tecer, entretecer, sacudir, enovelar, tricotar, bordar, costurar, entrelaçar...

Os verbos que nasceram das mãos, especificamente do exercício de tecer como: urdir, tramar, trançar, fiar, enovelar, costurar e tecer foram amplamente disseminados e ganharam uma grande conotação em nossa cultura. Gilbert Durand destaca em seu livro, Estruturas antropológicas do imaginário, a importância da terminologia motivada pela arte da tecelagem na linguagem e o fato de formarem um grande reservatório de figuras: As palavras que significam "inaugurar", "começar", "ordiri", "exordium", "primordia", são termos relativos à arte da tecelagem: ordiri significa primitivamente dispor os fios da cadeia para esboçar um tecido. (DURAND, 2002, p.322)

Os saberes das mãos estão intrinsecamente relacionados ao corpo; mãos e linguagem transpõem os limites denotativos; mãos, tronco e pés impulsionam o fiar na roca; mãos e pés compõem o ritmo do tecer com tear de pedais; mãos e olhos completam a percepção de ver texturas antes mesmo de tocá-las; corpo e ferramentas estendem a capacidade das mãos. "A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo." (MERLEAU-PONTY, 2011, p.206) Considerando a perspectiva de Merleau-Ponty, temos que referir-se ao conhecimento da mão já é afirmar o conhecimento do corpo, pois a mão e o corpo formam um todo de sentidos inter-relacionados.

> Cada um de nós se vê como que por um olho interior que, de alguns metros de distância, nos observa da cabeça aos joelhos. Assim, a conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo os "dados do tocar" para a "linguagem da visão" ou inversamente; não reúno as partes de meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são o meu próprio corpo. Merleau-Ponty (2011, p.207)

Ressaltando que o corpo é um "nó de significações vivas" e, portanto, a experiência tátil da mão significa uma experiência tátil do antebraço, assim como um aspecto visual dessa mão; a mão vista e tocada fazem em conjunto um mesmo gesto. Visão e movimento juntos elaboram o gesto de tecer e manusear as diferentes ferramentas. Olhamos o gesto e o aperfeiçoamos, tocamos e mudamos nossa maneira de ver, vemos aspereza, maciez, elasticidade e tantos outros qualificativos das diferentes matérias.

> Ele é um **nó** de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. Uma certa experiência tátil do braço significa uma certa experiência tátil do antebraço e dos ombros, um certo aspecto visual do mesmo braço, não que as diferentes percepções táteis e as percepções visuais participem todas de um mesmo braço inteligível, como as visões perspectivas de um cubo da idéia do cubo, mas por que o braço visto e o braço tocado, como os diferentes segmentos do braço, fazem, em conjunto, um mesmo gesto. Merleau-Ponty (2011, p.210)

Em consequência disso, a tecelã ao tecer experimentando as diferentes etapas da tecelagem, afina a destreza das mãos e dedos. E a cada gesto experimentado, aprendido ou especializado reorganiza o esquema corporal como um todo, reencontrando em si um novo equilíbrio corporal.

> Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega. Merleau-Ponty (2011, p.212)

Importante destacar que este equilíbrio corporal também ocorre no corpo em relação com os objetos.O que nos permite compreender o relato da tecelã Maria da Conceição, que fala da sua necessidade e do tear estarem aprumados para que o tecido seja bem feito. Assim como da importância de consertar cada fio ou peça que se quebra para o tecido não ficar com defeito. De acordo com Merleau Ponty, o instrumento é considerado uma extensão da síntese corporal. Portanto, as ferramentas e os produtos da tecelagem são objetos com os quais a tecelã percebe o mundo.

> As pressões na mão e a bengala não são mais dados, a bengala não é mais um objeto que o cego perceberia, mas um instrumento com o qual ele percebe. A bengala é um apêndice do corpo, uma extensão da síntese corporal. Merleau-Ponty (2011, p.211)

Se o teal não estiver aprumado, se eu tiver fora do prumo, o tecido não sai bom. Se quebra uma peça, ali tem várias peças, se quebra uma já dá, não fica bom de tecer não. Daí a gente tem que parar e arrumar pra depois continuar. No caso ali, se você tá tecendo e quebra um fio, a gente tem que parar pra arrumar e depois continuar, porque se você for continuar a tecer, vai dar defeito na colcha. Por isso, você tem que parar e arrumar. (Depoimento de Maria da Conceição Pinheiro de Souza - Tocoiós)

E na maturação do tempo e repetição do ofício, ela acessa todo um passado de gestos de outras tecelãs, acumula-os na maestria de suas mãos. Merleau-Ponty vai chamar de estilo humano esta capacidade humana de concentrar num único gesto toda a história de tentativas gestuais de outros artistas, neste caso das tecelãs. Deste modo, praticar a tecelagem é acessar este acervo de conhecimento gestual e imagético da humanidade que praticou a tecelagem.

> ...assim como, o gesto do corpo em direção ao mundo o introduz numa ordem de relações que a fisiologia e a biologia puras não suspeitam. Apesar da diversidade de suas partes, que o torna frágil e vulnerável, o corpo é capaz de se concentrar num gesto que domina por certo tempo sua dispersão e impõe seu monograma a tudo o que faz. **É da mesma maneira que, para além das distâncias do espaço e do tempo, pode-se falar de uma unidade do estilo humano que concentra os gestos de todos os pintores numa única tentativa, suas produções numa única história cumulativa, numa única arte**. Merleau-Ponty (2013, p.100, grifos meus)

Mãos inquietas, mãos dançarinas, bailando concebem as mais lindas flores. A mão da fiandeira devaneia os fios da matéria, a mão da tecelã devaneia o tecido da matéria: insufla na dança entre mãos, pés e fios - o ritmo da existência. A mão da costureira devaneia ao coser com agulha e linha as partes num todo amanhado. A mão da bordadeira devaneia pinturas enlaçando a trama. A mão da crocheteira devaneia infinitos anéis com a agulha de ponta curva. A mão da rendeira devaneia um mundo florido em vazados e cheios. A mão da tintureira devaneia adentrar os fios da matéria ao coser-lhes as cores das plantas com a força da lua.

A tecelã movimenta sua energia contra a matéria, transformando as fibras de algodão em tecido com o devaneio da vontade ao mesmo tempo em que devaneia a intimidade da matéria com seus sonhos de proteção, acolhimento e repouso.

> De fato, pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese ambivalente que une dialeticamente o contra e o dentro, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão. Bachelard (2003, p.2)

Figura 64 – Sabedoria das mãos - Tocoiós

Contudo, as fibras maleáveis do algodão não precisam da utilização de muita força da tecelã, necessitam mais da precisão de seus gestos, domínio de sua força e da manutenção de um ritmo de trabalho com o uso das ferramentas; como podemos perceber tecendo e acompanhando as tecelãs de Roça Grande e Tocoiós em seu ofício de tecer. "...as ferramentas, verdadeiros temas de intencionalidade, nos fazem viver tempos instantâneos, tempos prolongados, tempos ritmados, tempos mordazes, tempos pacientes. As formas não são suficientes para sugerir essas riquezas temporais, esses valores dinâmicos." (BACHELARD, 2008, p.42)

Primeiro, as fiandeiras de Tocoiós e Roça Grande separam as sementes do algodão de suas fibras com as pontas dos dedos (gesto de pinça puxando as fibras) ou com a utilização do descaroçador, ferramenta que integra movimentos circulares, contrários e

contínuos para descaroçar o algodão. Em seguida, na etapa da cardação, as pequenas fibras do algodão para se transformarem em fios precisam ser ordenadas e aeradas com as varas ou flechas. Então, os devaneios do ar se juntam a imaginação da terra A resistência da matéria provoca a artesã, convida-a ao trabalho, em resposta a fiandeira bate nas fibras de algodão com as varas e elas voam - particular característica desta substância fibrosa. De acordo com Bachelard, a hostilidade surda do mole é uma agressividade curva. (BACHELARD, 2008, p.22) Embora, os gestos sejam de separação e ordenamento, bater com as varas exige um compasso ritmado da artesã para embalar a batida do algodão. E assim, a artesã se revigora da energia de dominar a matéria em seu devaneio da vontade e seu psiquismo se eleva aos céus com a imaginação dinâmica, junto aos flocos de algodão que voam com as batidas das flechas. Uma massa de algodão branca e fofa flutuando facilmente nos conduz às nuvens. "A imaginação quer sempre comandar. Ela não poderia se submeter ao ser das coisas. Se aceita as suas imagens primeiras, é para modificá-las, exagerá-las." (BACHELARD, 2008, p.22)

A mão devaneia encontrar os fios da matéria, então a fiandeira impõe sua vontade de fios à matéria fibrosa do algodão. Ela junta ao impulso da mão o giro contínuo do fuso e ao impulso dos pés o giro contínuo da roca, que vai ainda mais rápido ao integrar a roda e os pés ao ato de fiar. A massa amorfa de fibras de algodão é arrastada pelo giro desta ferramenta, transformando-se em fios neste fluxo circular contínuo. Entretanto, a matéria não cede facilmente à vontade da fiandeira e em contrapartida impõe os seus desejos à artesã, que por sua vez precisa dominar os seus gestos na exata precisão de força e ritmo de trabalho (tempo e duração) para que as fibras possam se enroscar e esticar em compridos fios. O fluxo contínuo nos conduz a devaneios de tudo que corre como os fios, a água, o tempo, a fala, os cabelos; dinâmica da imaginação da água que se junta aos devaneios da vontade da terra. O ritmo circular contínuo do fuso prolonga o tempo de tal maneira, que nos faz experimentar a sensação de um tempo que se alongou ou não passou em contraposição ao tempo estabelecido pelo relógio.

No tingimento dos fios, a tintureira quer anexar cor à matéria adentrando as fibras de algodão, elas mergulham os fios em água fervente com folhas e cascas de plantas e árvores para tingi-los com a força da lua cheia, que fortalece o poder tintório das plantas e a mordência dos minerais; as pedras hume e sal fixam as cores no interior dos fios. Ela junta paciência e imaginação aos seus desígnios de cor; adentra as imagens do universo da intimidade da matéria aliando às imagens da terra com os devaneios do fogo. Em seguida

elas enovelam os fios em torno deles mesmo com movimentos circulares das mãos formando uma bola de fios de algodão. Enovelando, a tecelã se revigora das imagens do repouso. Um repouso que descansa da longa jornada de transformação da matéria. Imagens de ensimesmamento, a imaginação dinâmica nos leva ao movimento de enrolamento da cobra que toca a si mesma tal qual os fios enrolados. Entretanto, da mesma maneira que o animal, os fios são enrolados para o repouso, assim eles guardam o movimento para se desenrolarem em obras criativas futuramente.

No tear, a tecelã integra os movimentos opostos das mãos, que conduzem a lançadeira de um lado para o outro e os movimentos opostos dos pés que sobem e abaixam os liços abrindo os fios da urdidura para ela passar os fios da trama. Os gestos e movimentos nos conduzem a imagens de integração de contrários no fluxo do movimento contínuo da tecelã. Com esta ferramenta experimentamos o ritmo e o tempo contínuo, um alongamento das horas. Por fim, a tecelã corta o tecido; imagens de interrupção brusca do fluxo. A tesoura é implacável e nos faz experimentar o tempo instantâneo. Depois, ela finaliza o tecido com gestos de precisão e delicadeza ao produzir diversos nós e bordados como acabamento dos fios que sobram pendentes no pano. Nesta etapa, ela trabalha pacientemente com as imagens do laço que aperta, prende e junta os fios para não se desfiarem. Imagens que prendem o fluxo contínuo e os mantém unidos.

As ferramentas das tecelãs devem ser consideradas em complementariedade com a matéria, na exata medida entre o impulso da mão e a resistência da matéria. Cada ferramenta determina na alma da artesã um coeficiente de domínio. Este domínio não pode ser entendido como o domínio social de poder, que almeja impor seu poder à outra pessoa e prefere mandar ao invés de fazer. A vontade de domínio da mão é de dominar o seu próprio gesto (tempo, força e destreza) em relação com a matéria e ferramenta. Em determinadas ocasiões, a mão da tecelã deseja se equivaler em delicadeza contra a matéria; como quando ela segura o fluxo de fios com delicada pressão enquanto eles se formam com o girar do fuso, sem impedir os fios de correrem, mas modelando-os em pleno movimento. Ou ela aspira manter o fluxo contínuo da roca impulsionando os pedais com os pés enquanto modela os fios com as mãos. Em outras ocasiões, a mão quer ter o domínio da perfeita perfuração e junção com a agulha; ou a total coesão dos fios da urdidura com os fios da trama no tear no ritmo das mãos e pés na perfeita equilibração de contrários; ou ainda ela deseja apertar os fios em nó em harmonia com a fibras para que elas não se rompam. Os gestos destacados, as ferramentas, a matéria e a expressão final de seu

ofício - o tecido -, não permitem que a tecelã se engane sobre suas próprias forças. Sua imaginação como seu ofício tendem a unir, são ligantes "...a imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito. E essa marca é tão clara que, afinal, é pelas imagens que se pode obter o diagnóstico mais seguro dos temperamentos." (BACHELARD, 2003, p.2)

Entretanto, a artesã une com a naveta, fuso e agulha mas também sabe cortar com a tesoura quando necessário. Visto que toda tecelã precisa aprender a lidar com as duas ferramentas em seu ofício, fato que torna a tecelã uma figura ambígua, dependendo de quem interpreta, pois ora pode se destacar a imagem de corte e separação ou destacar as imagens de ligação. E por outro lado, pode-se valorizar as imagens de fluxo contínuo e depreciar a imagens advindas da técnica de impedir o fluxo contínuo dos fios como prender, amarrar e enlaçar os fios com os nós. Contudo, as duas imagens são importantes para um psiquismo saudável.

> O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que subentende. Pode-se mesmo encarar uma revalorização completa do ligador como o que "junta" duas partes separadas, o que repara um "hiato". Na Parca há conflito entre as intenções do fio e as da tesoura. Pode se valorizar quer a continuidade do fio, quer o corte da tesoura. Durand (2002, p.322)

Logo, nas diferentes etapas de seu ofício, a tecelã separa e junta, penetra e liga, gira num fluxo contínuo e prende em nó. Juntar e unir são seus principais verbos, mas em complemento com penetrar e cortar. Vida e morte, começo e fim, alinhavar e cortar o fio; opostos complementares sempre presentes no universo do tecer. Sua imaginação transita entre opostos complementares, é cíclica. A tecelã é Senhora do tempo e do destino, da lua e das fases. Suas principais ferramentas: o tear, o fuso/roca, a agulha e a tesoura. Seu segredo para lidar com verbos tão distantes: o ritmo. No giro cíclico do fuso, roca, iniciação, versos, tecido, urdimento e cirandas, ela comanda simbolicamente o devir do tempo.

O processo de fiação (descaroçamento do algodão, batida das fibras, tingimento e enovelamento dos fios) e o processo de tecedura (urdidura, tecedura, pintura e acabamento) formam juntos um único processo de tecelagem e juntos também apresentam isomorficamente o ciclo da Lua e dos vegetais. Visto que, após as fibras do algodão serem fiadas pela fiandeira, eles são enovelados e colocados em repouso. Noutro momento, a tecelã desenrola os fios do novelo para urdir o tear e iniciar a tecedura. Esta fase do repouso

pode ser considerada simbolicamente enquanto uma fase de ocultamento do ciclo, -"um tempo morto". O fio nasce, recebe uma cor ou é utilizado em sua cor natural, é enovelado (fase de dormência) para em seguida ser urdido, entramado e renascer em tecido. O tecido, produto das fibras vegetais, reproduz o ciclo do algodão do mesmo modo que os vegetais apresentam a fase de enterramento da semente; a Lua apresenta a fase da "lua negra"; a cobra se embrenha na terra aparecendo e desaparecendo no mesmo ritmo que a lua e os caracóis surgem no tempo úmido e dormem (estivação) na seca. "O isomorfismo das duas séries cíclicas é tão forte que não só o ciclo do astro é reproduzido pelo vegetal como também pelo produto do vegetal, como Bachelard sublinha a propósito do vinho." (DURAND, 2002, p.296)

O trabalho das mãos com a matéria permite que a tecelã possa restituir sua força original ao seu corpo e permite que ela vivencie suas próprias expressões de Ser. Tecendo, ela experimenta suas próprias imagens da alma e promove uma cura rápida, longe dos recalques sociais. "O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças." (BACHELARD, 2008, p.25)

Hoje eu teço pouco, porque o tempo é muito corrido pra dar conta de tudo. Mas, eu gosto muito de tecer. Às vezes quando eu estou preocupada eu largo tudo e vou tecer pra distrair minha cabeça. Daí eu sento na roda ou no teal e esqueço tudo. Parece que é uma terapia pra minha cabeça. Eu gosto mesmo é de tecer peça grande. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

Tecendo, a tecelã integra partes dissociadas, junta, gera fluxo; corta, prende e adentra o interior da matéria e de si mesma, intermedia contrários, transforma, tinge, entrama pinturas e compõe-se numa bela tapeçaria. Vive a expressão de seu tempo cíclico. "A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas; vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação." (DURAND, 2002, p.295) Deste modo, ela experimenta em si mesma os ciclos, fluxos e rotações advindos da arte da tecelagem. Equilibra o fluxo da vida expresso em seu corpo; gravidez e menstruação - na continuidade sempre frequente dos ciclos dos fios, linhas e ferramentas em constante criação.

As imagens de fluxo contínuo encontradas nos gestos de tecer e na dinâmica circular de fiar permitem que a tecelã experimente a sutura do tempo cronológico, que tal como

Cronos, devora o tempo a todo instante. Ela experiencia a continuidade e fluidez do tempo e suas imagens.

> Existe igualmente uma sobredeterminação benéfica do tecido. Decerto o tecido, tal como o fio, é antes de mais um ligador (lien), mas é também ligação tranquilizante, é símbolo de continuídade, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica 'circular' ou rítmica de sua produção. Durand (2002, p.322)

Tecer é uma coisa muito boa né. A gente distrai a cabeça. Ainda mais quando a gente vai ficando mais de idade e vai ficando muito preocupada. A gente precisa de uma coisa pra distrair né. A gente precisa de uma coisa pra ficar ali sossegada e não ter preocupação. Assim, eu fico preocupada só com aquilo ali que estou tecendo. Então, eu gosto muito disso. Ainda mais, porque nós vamos ficando todas muito sozinhas, os filhos vão saindo de casa e a gente vai ficando só dentro de casa. E quanto mais a gente vai ficando com aqueles pensamentos...vai pensando...vai pensando... Então, se a gente está ali firmado: urdindo e tecendo, a gente nem vê o dia passar né?! Que nem quando a gente está viajando, igual você que está viajando e quando você percebe até assusta. - Mas, já esta nessa hora! Então, quando esta naquela hora ali a gente nem vê o dia passar. Então, quer dizer que, muitas coisas que a gente estava pensando, aquilo ali a gente já deixou para trás, a gente não fica pensando naquilo enquanto tece. Mas, se agente não tem nada para ocupar a cabeça a gente fica pensando... Eu mesmo tem hora que eu pego aquelas fitas...minha filha esta em Belo Horizonte e ela traz as fitas pra mim, eu corto aquelas fitas branquinhas e faço aquele tapete de fitas e teço que você precisa de ver! Depois que eu tiro o tecido do teal e faço acabamento, isto não é crochê não, é tudo amarradinho, caseado. Faz com agulha de costura. (Depoimento de Maria das Dores Santos, Roça Grande - Berilo)

Todas as fiandeiras, tecelãs, bordadeiras, crocheteiras e costureiras se beneficiam das imagens de ligação e continuidade advindos dos devaneios de fluxo contínuo presentes nos produtos e no processo de elaboração da arte têxtil. Imagens de continuidade e união encontradas lá no Vale do Jequitinhonha, mas também encontradas em muitos espaços urbanos onde muitas mulheres se juntam para tecer até os dias de hoje. Sabedoria ancestral das mãos que tecem, criam e revigoram suas potências. Saber este transmitido por nossos antepassados por gerações, geralmente por nossas mães, avós e no meu caso por meu pai. "A tecnologia dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos." (DURAND, 2002, p.323)

A partir da constante troca de saberes, prática bastante comum no Vale do Jequitinhonha, as tecelãs asseguram a prática e a continuidade de sua tradição na região. Elas iniciam e ensinam umas às outras a descaroçar o algodão, bater (cardar), fiar, tingir, tecer, enovelar, urdir, amarrar os nós de macramê, fazer crochês. Juntas, apoiam umas às outras nas atividades mais difíceis. Formam uma base feita de amizade, solidariedade e acolhimento: alimento e sustento para todas se lançarem ao saberes de tecer, conviver e Ser.

Figura 65 – Coletividade das tecelãs - Tocoiós

O que é mais difícil para as artesãs fazerem aqui é emendar os fios e liçar, porque tem que pegar um fio de lá e de cá, então tem que ter muita atenção. Então, elas acham mais difícil. Mas, sempre que a gente vai fazer estas coisas, a gente não deixa para uma só. Uma vai ajudando a outra, é um trabalho muito coletivo, muito bom. Uma ajuda a

outra. Aí quando uma fala, eu vou urdir um pano, aí outra vem ajudar, ou vamos por nós três juntas o pano no tear, aí põe no tear três, quatro pessoas. Assim, se põe oito colchas no tear, pões duas de uma, duas de outra e duas de outra e outra. Aí vem; juntar, urdir, emendar. Aí uma vai tecer primeiro, quando ela termina de tecer vem a outra e tece - é desse jeito. Assim, se põe oito colchas no tear, pões duas de uma, duas de outra e duas de outra e outra. Aí vem; juntar, urdir, emendar. Aí uma vai tecer primeiro, quando ela termina de tecer vem a outra e tece - é desse jeito. Elas fazem os trabalhos em casa também e quando sobra um tempinho, elas vão fiar, tecer. Muitas vezes, elas não tem tempo de vir para o galpão. Quando chove fica difícil de vir, então vai cuidar da horta. Muitas de nós tem um tearzinho em casa e, enquanto umas ficam tecendo peças grandes na associação, outras tecem as pequenas em casa. Tem dois teares aqui na associação que tem dois metros de largura, enorme de grande. Diversas vezes, nós ficamos dependendo uma das outras para trocar uns saberes. (Depoimento de Maria Emília Alves da Silva (Dona Mila) - Tocoiós)

As tecelãs também trocam diferentes desenhos para pintar entre as tramas do tecido e apoiam umas às outras a inventar novos desenhos e a criar diferentes objetos têxteis. Os objetos e pinturas elaborados nos tecidos das tecelãs carregam uma narrativa, a narrativa de sua tradição.

Eu aprendi a fazer caracol com minha vizinha lá que ela fazia, lá embaixo na roça, E depois uma falou "vamos fazer este desenho", a outra "vamos fazer este outro desenho" e aí a gente começou a inventar desenhos diferentes. (Depoimento de Terezinha de Fátima Ferreira Sena - Tocoiós)

A tecelã enquanto tece, reúne. Junta roda de mulheres com quais divide a vida. Compartilham saberes, experiências, comidas, técnicas, amizade, estórias, acolhimento, canto e sustento. Unidas, porém separadas, como nossas duas mãos, as tecelãs apoiam umas às outras e desenvolvem a arte do trabalho comunitário. Desdobram a sabedoria de suas mãos num corpo que acolhe e junta mulheres para partilhar um ofício, uma arte - a vida. Com as mãos em trabalho de criação, a tecelã se tece, encontrando um caminho da alma, seguro e bonito repleto de ancestralidade seguindo o rastro em zigue-zague do caracol.

> um caminho da alma, autêntico e autentificante, que deve voltar as costas à objetividade pragmática e, num sentido inverso ao da análise racional, substituir o que Bachelard chama de "fenomenologia da imagem", mas que preferíamos denominar de "numenologia", em que o ser se desenha e se forma através do sentido das imagens que comanda. Durand (1995, p.41)

Deste modo, na realização de sua poética das mãos, em constante criação têxtil, a tecelã se religa a sua dimensão sagrada, organiza, experimenta, assume e comanda as suas imagens (DURAND, 2002) tecendo seu mito pessoal, ser tecelã.

> Pelas Artes, religamo-nos à dimensão sagrada e efetuamos uma releitura do mundo e de nós mesmos, pois as artes são, nessa perspectiva, a materialização dos arquétipos ou, ainda, a corporificação das imagens primordiais que se canalizam como forças mobilizadoras de nossa alma, respostas humanas e divinas ao drama da existência. Ferreira-Santos (2014, p.172)

As tecelãs unem conhecimento, prática e imaginação simbólica. Sabedoria das mãos no conhecimento de si e do mundo material das fibras têxteis, permeado pelo corpo, gestos e ferramentas. Saber este, também constituído num constante diálogo entre as imagens (Durand, 2002) do corpo e tecelagem em relação com as imagens correspondentes percebidas no ambiente e cosmos. Tecendo, fiando e criando as mais belas pinturas no tecido, as tecelãs elaboram o sentido e o significado de ser tecelã em sua tradição. “El esfuerzo ético apunta pues hacia una «sabiduría» ese saber-sabiduría que es la gnosis, no la dominación de un yo vacío sobre un mundo alienado, no la reducción desesperante de las cosas a las ‘sinrazones’ de la razón.” (DURAND, 1999, p.55)

Com as mãos em ofício e arte, a tecelã fia o seu canto para a tessitura da vida. Em seu trajeto antropológico, ela tece a si mesma com fio colorido de sua tradição, desdobrando de si, a sua ancestralidade que pulsa e lhe convida a se realizar em sua poética das mãos e da alma.

16 Tecelã, Senhora do Tempo e destino

Figura 66 – Senhora do tempo

A woman is a weaving, woven, unraveling, moving female energy and experience.
(Barbara Black Koltuv,1990)

As horas,
tem hora que tá chovendo
e você tá fiando
aí não pode ir pra roça né
Quando o sol tá quente
como agorinha mesmo
você bate
(Francisca Lopes Mota - Chiquinha - Tocoiós)

No decorrer da pesquisa, a categoria "tempo" foi abordada diversas vezes nos relatos das tecelãs de Roça Grande e Tocoiós. Elas organizam toda a sua vida de acordo com as estações do Vale do Jequitinhonha, composta basicamente de uma estação das chuvas e uma das secas. Tecelãs, mas também agricultoras, elas plantam antes do início das chuvas e tecem no período de seca e sol quente. Dessa maneira, elas realizam todo o processo de beneficiamento do algodão transformando-o em tecido na estação das secas.

As tecelãs sabem dosar bem o seu tempo organizando-o frente ao trabalho intenso na roça e às adversidades climáticas. Muitas trabalham na roça durante o dia e tecem noite adentro; outras já tecem de dia e fiam de noite como podemos perceber nos diversos relatos ao longo da pesquisa: "Quando eu aprendi a fiar, eu ficava fiando e minha mãe tecendo. Ela tecia de dia e fiava de noite e eu ficava fiando o dia todo para aumentar os fios." (Depoimento de Natalina Soares de Souza - Roça Grande, Berilo)

A tecelã Francisca Lopes Mota (Chiquinha) nos conta em seu depoimento exposto no início deste capítulo, que ela fiava o algodão nos dias de chuvas porque não podia ir plantar na roça e batia os fios no tear quando o sol ficava insuportável de aguentar na lida da roça. Pacientemente, as tecelãs também esperam o ponto do tingimento dos fios na tinturaria, em vigilia do momento em que os fios coram. Portanto, as tecelãs fazem o seu artesanato de acordo com o momento propício das estações, temperatura, afazeres comunitários e da casa, criação dos filhos, agricultura, eventos familiares e festas populares. O tempo é vivido como uma escolha a cada instante de acordo com o tempo propício para isto ou aquilo, como vimos diversas vezes em suas falas.

As imagens de fluxo circular contínuo encontradas nos gestos de tecer e na dinâmica de fiar com as ferramentas e matéria têxtil permitem que a tecelã experimente a sutura do tempo cronológico, histórico e linear dessa concepção de tempo mais solar das sociedades ocidentais modernas. Visto que, a tecelã, ao manusear as ferramentas em seu ofício de tecer, experimenta diferentes concepções de tempo; ora o tempo da fluidez contínua da rotação do fuso e roca, ora o tempo instantâneo da tesoura e ora o tempo contínuo no

fluxo da mediação de contrários do tear. O tempo ganha materialidade e duração advinda da experiência concreta das ferramentas contra a matéria têxtil. Assim, a categoria tempo deixa ser apenas uma abstração para as artesãs do fio. Além disso, ao tempo das ferramentas soma-se às características do Ser da matéria algodão, que por serem fibras vegetais estabelecem um diálogo com as diferentes estações e climas, fazendo a categoria tempo ganhar características da espacialidade local.

> O tempo e o espaço são dados não fora da experiência ou antes dela, mas unicamente na experiência concreta, formando os elementos que a constituem e que é impossível separar do tecido vital. Por isso o tempo é menos apreendido pela consciência do que vivido imediatamente. Gourevitch (1975, p.267)

A tecelã conjuga o seu próprio tempo interno e cíclico regido pelos ciclos da menstruação ou gravidez ao seu fazer têxtil e natureza ao seu redor. "Não é por acaso que falamos dos 'tecidos' do corpo e seus 'ligamentos', pois o tecido fabricado pelo Grande Feminino no 'veloz tear do tempo', no cosmo em grande escala e no útero da própria mulher, em pequena escala, é a vida e o destino." (NEUMANN, 2006, p.199) Ela interliga com agulha e linha, naveta e fios, fuso e fibras de algodão suas imagens internas (arquetípicas) e externas (tecnologia têxtil e natureza) para expressão de seu Ser em consonância com o mundo. A tecelã do Vale do Jequitinhonha e suas ferramentas, fios e tecido, versos, cirandas, estórias, seus dizeres, as festas, ou seja sua cultura e tradição cantam o simbolismo cíclico e formam uma unidade com ele. Neste contexto, a expressão do tempo é lunar, pois se desenrola como o drama da lua.

A estação da seca é quando os Vales todos ficam áridos, os rios secam em filetes de água e a vida que brotava na época das chuvas se extingue e só se vê terra seca. Os morros verdes desaparecem todos, a poeira levanta e o ar seca. Os troncos antigos e retorcidos que ainda permanecem vivos despendem suas forças para não virar brasa embaixo do sol ardente e lançam suas raízes mais fundo nas entranhas da terra em busca de água. Em meio a este infortúnio, as tecelãs repetem a sabedoria herdada dos seus ancestrais. Elas fiam e tecem pacientemente enquanto aguardam o tempo das chuvas. "O que importa aqui mais que o resultado, é o que é fio, tecido e destino, é o fuso que, pelo movimento circular que sugere, vai tornar-se talismã contra o destino." (DURAND, 2002, p.322) Assim, as artesãs dos fios eufemizam a passagem do tempo, a estação do despojamento e morte torna-se também a estação de criar e se reunir com as outras tecelãs. As tecelãs fiam

e tecem a própria 'realidade' a ser vivida por elas e tornar-se Grande Tecelã e Grande Fiandeira é sua destinação.

> ...as Grandes Deusas são consideradas tecelãs, tanto para os egípcios quanto entre os gregos, os povos germânicos e os maias americanos. Tendo em vista que o produto elaborado pelas Grandes Tecelãs é a "realidade", as atividades tais como o tecer, o trançar e o coser e o alinhavar pertencem ao rol das atividades da mulher que governam o destino, cuja natureza é ser a Grande Tecelã e a Grande fiandeira, como revelou Bachofen. Neumann (2006, p.199)

Em vista disso, as tecelãs de Tocoiós e Roça Grande são tecelãs cíclicas, elas vivenciam o período de ausência de chuvas manifesto na natureza com as mãos em criação têxtil e não tentando dominar ou impor seus desígnios à natureza. Elas experimentam o princípio de criação de fios e tecidos de maneira positiva em harmonia com os princípios de criação da natureza, nos momentos propícios do seu ciclo. Além disso, como destacado ao longo do texto, o conjunto da tradição da tecelã de Tocoiós e Roça Grande (cirandas, cantos, versos, causos, modos de trabalho) e seu fazer artesanal (tecelagem) convergem para o mesmo regime de significação simbólica do ciclo. Deste modo, tornar-se Tecelã no Vale do Jequitinhonha é realizar sua individuação no seio de sua tradição através da função da imaginação simbólica:

> Por que a missão do símbolo é unificar planos heterogêneos de consciência e ação, sem confundí-los. Pela potência simbólica permite ao mesmo tempo a individuação extremada, autêntica, da pessoa e seu relacionamento total com um Cosmo simbólico - "uma terra celeste"- muito mais do qualquer imperativo categórico racional que proíbe ao homem toda alienação e assim se torna Doador de Sentido. Durand (1995, p.39)

Importante ressaltar que este processo de individuação torna-se terapêutico para cada artesã ao se realizar de acordo com seu próprio contexto pois a eficácia simbólica se dá de acordo com o simbolismo do seu lugar[1].

> El «corazón-intelecto» no es otra cosa que la presencia del principio de unicidad en el hombre, su «Espíritu Santo». Desde ese momento, la pluralidad experimentada en la psyche se unifica -o como dice la psicología de las profundidades. «se individua» - porque se experimenta como un orden comparable al orden del cosmos creado en su totalidad. (DURAND, 1999, p.44)

[1] Conforme percebeu Lévi-Strauss (2008), a eficácia simbólica ocorre dentro do contexto cultural de cada pessoa.

Nessa circunstância, a finitude do tempo é vivida enquanto destino[2], destinação de cada geração a se tornar tecelã como sua mãe. Vivendo a criação têxtil, a tecelã elabora todos os seus aprendizados e assume a voz e o canto de ser portadora de sua tradição. O tempo torna-se cíclico na experiência sempre renovada do processo de criação têxtil e transmissão de seus saberes, pois é na repetição do ciclo que a morte é atenuada no tempo presente para cada tecelã. Assim, o futuro é instaurado pela repetição do passado, porém um passado continuamente novo: recoberto de novas texturas, ligações, diferentes papéis sociais, urdiduras e criações.

Para além disso, todas as formas de tecer derivadas do fio (vegetal e animal) carregam em potência imagens simbólicas associadas ao Grande Feminino em sua expressão de Senhora do Tempo e do Destino. Quando eu era criança, por volta dos meus nove anos, eu aprendi a fazer tricô numa loja de artesanato juntamente com minha mãe e irmã. Eu só retornei a tricotar na gravidez da minha filha, de certo que o tecer tem relação com a passagem do tempo e com os temas "numinosos" pertencentes ao Grande Feminino. Esperando minha filha nascer eu tricotava correntinhas infinitas de lã na intenção de fazer um cobertozinho de bebê. De acordo com Neumann, a "Grande Trindade das Moiras" se associam a três momentos decisivos da vida feminina, "Começo e fim", "nascimento e morte" e "as núpcias". De modo que existe uma ambiguidade de "nascimento e morte" em cada um destes momentos "numinosos" da vida da mulher. Em vista desta pesquisa e experiência pessoal, penso que tecer e fiar para qualquer mulher nestes momentos "numinosos" do feminino pode fortalecer o seu psiquismo com imagens do devir do tempo, atenuando simbolicamente a presença de imagens associadas a "morte"[3].

> Somente depois de esclarecido o fato de que esses momentos de crise são relativos à vida feminina, e não a vida masculina, é que se pode reconhecer que as deusas do destino são sempre deusas ligadas ao nascimento, e que para as mulheres existe uma conexão essencial entre parto e a morte, bem como entre casamento e a morte. Isto significa que as figuras das Moiras não manifestam uma reflexão filosófica abrangente sobre o início e o fim da vida, mas representam situações numinosas das quais dependem a vida e morte da mulher, mas não do homem. Neumann (2006, p.203)

[2] Inclusive, como notou Krape; "a etimologia de um termo que significa destino (antigo alto-alemão Wurt, norueguês antigo urdhr, anglo-saxão Wyrd) que deriva do indo europeu vert, que significa rodar, donde o antigo alto alemão wirt, wirtl, 'fuso', 'roca' e o holandês worwelen, rodar." Durand (2002, p.321)

[3] a morte em seu simbolismo pode ser entendida como final de uma fase e transição para outra como da infância para a maturidade ou de filha para mãe.

Do mesmo modo que as Moiras, a figura da tecelã, da fiandeira, da atividade de tecer e o princípio feminino possuem um significado ambíguo em sua potência simbólica, ora podem ser percebidos em sua ambivalência, ora em sua negatividade ou positividade. "essa personagem ambígua, ao mesmo tempo ligadora e senhora dos laços." (DURAND, 2002, p.321) Assim, o simbolismo plural da tecelã e do feminino pode ser percebido numa manifestação **positiva** enquanto **ligação** geradora de vida: o laço que junta, o tecido enquanto continuidade, a pele, a comunidade, o todo com sua partes. O **fluxo do tempo** é entendido como processo dramático distendido num período composto de fases positivas e negativas - assunção do tempo lunar: tempo cíclico da matéria, dos vegetais e do corpo. E, por último, a **criação da vida** - como princípio ambíguo de eterna permanência na mudança e assim conjugando morte e vida como partes de um mesmo ciclo.

Entretanto, o simbolismo da tecelã e do feminino também podem ser percebidos **negativamente** enquanto **ligação** que impede a visualização das partes no conjunto. Provocando uma valorização da separação e do isolamento das partes em relação ao todo expressos: no ponto, na célula, no átomo, nas disciplinas escolares, no monoteísmo e no individualismo. O **fluxo do tempo** precisa ser dominado, medido e acelerado - assunção do tempo solar, no qual temos: organização da vida conforme o tempo abstrato do relógio sem relação com a natureza e seus ciclos e períodos. E a **criação da vida** é entendida enquanto princípio de fixidez e permanência da materialidade da vida conforme o laço que prende e impede a sublimação, originando a permanente repetição da criação da vida. Como exemplo desta percepção negativa do princípio feminino de criação da vida no mundo ocidental temos; o abandono de filhos por pais que não querem estabelecer vínculos ou perder a sua liberdade de solteiro.

No decorrer da história da humanidade o simbolismo do feminino e da tecelã sempre manifestou conotações positivas e negativas. Entretanto, no momento atual de supremacia patriarcal no ocidente temos a presença bastante forte e frequente de associações majoritariamente negativas ao simbolismo feminino da tecelã. Ocasionando um ambiente de desequilíbrio com desvalorização do tecido e seu simbolismo da continuidade expresso no tecido, pele, membrana celular, comunidade, trabalho coletivo, tempo cíclico, ciclo da natureza, etc. Além disso, um acirramento da dominação da natureza e do monoteísmo de valores.

Frente a isso, tecer no tempo atual é integrar imagens negativas e positivas do feminino e do simbolismo da tecelã e da fiandeira. Porém sem apagar os opostos, apenas

demonstrando sua ambiguidade complementar. Vida e morte fazem parte de um todo da existência humana e da natureza. É preciso alinhavar e cortar o fio para criar, e depois recomeçar outra vez uma nova criação; alinhavar e cortar o fio...

17 Arremates finais

O fio já foi fiado. Dele correu num giro seguro entre as mãos - o fluxo do tempo. Tingi-lo ensinou paciência. As horas são para ser vividas a cada instante degustando cada sabor. A urdidura sempre anunciando o início e o porvir já foi entramada. O tecido tomou corpo, firmou textura, encompridou tamanho, a imaginação de tecer parece crescer a cada ponto. As pinturas foram todas encaixadas na trama do texto; as casinhas no meio, a rede para descanso e devaneio enfeitou a sala com seus muitos losangos, os caracóis no caminho, as flores amarelinhas e o cheiro de alecrim em volta da casa. Mas, tudo cercado pelo quadrado da margem; casca de fibras para proteger semente que voa fácil. Os fios e letras de algodão firmam tecido, mas nunca esquecem o desejo de alçar voo. No final do ciclo, o eterno recomeço. A criação têxtil nunca acaba, tal qual o humano e a natureza, a criação é permanente inacabamento. Sempre aprende-se mais um ponto, uma nova combinação de cores, uma nova pintura ou uma nova textura. Nasce o desejo de arriscar novo rearranjo do conjunto todo ou apenas um parte, inverter posições ou mudar papéis de vida. E assim, a criação nunca termina, eterna recriação de si - arte da tessitura da vida.

Entretanto, a viagem empreendida por entre as tramas da simbologia relacionada ao universo do tecer e da tradição de tecer de Tocoiós e Roça Grande no Vale do Jequitinhonha chegou ao seu desenlace. Agora é preciso cortar os fios que tão firme me ligou à experiência de escrever este texto e fechar um ciclo encontrando uma forma final. E, depois deixar voar para germinar em outros solos férteis, se enriquecer de outras características locais, trocar correspondências, acolher as diferenças, crescer e florir em outros corações. No entanto, depois do corte é preciso arrematar a tessitura do texto amarrando os fios pendentes em diversos nózinhos. Tecer as confluências entre os fios todos e formar os cachos de nós.

Esta pesquisa chegou ao final de seu ciclo, porém meu estudo sobre o simbolismo do tecer apenas se iniciou. Abri questões que ainda não se esgotaram, esbarrei em imagens que ainda não tenho conhecimento suficiente para debater. Existe uma quantidade enorme de culturas que possuem imagens baseadas no ofício de tecer desdobrando-se em mitos, estórias e contos sobre as quais desejo me debruçar. Mas, por hora, os fios serão cortados abrindo a possibilidade de uma nova criação.

Escrever este texto me ajudou a pensar e a sentir - o fenômeno do tecer, o feminino, o tempo, a educação, a ciência e a sociedade, a imaginação simbólica, a cultura e a tradição. E, neste processo, elaborar os fios primeiros da intuição inaugurando os caminhos de uma escrita sensível, arejando porões esquecidos da memória, firmando passo, mãos e corpo na celebração da terra, tateando uma voz criativa e poética para estabelecer uma comunicação; expressar quem sou e contar a minha jornada neste aprendizado. A escrita do texto não aconteceu de forma linear, ou seja na mesma ordem apresentada, pois no decorrer da pesquisa eu fui adicionando mais relações entre os significados percebidos, amadurecidos no tempo. Principalmente no estudo das ferramentas e produtos do tecer, que ainda não são conclusivos pelo vasto material que despertam no meu imaginário e também dos diferentes povos. A escrita poética abre a perspectiva de uma constelação de significados gravitando em torno dos símbolos, mas para ela ocorrer é preciso coragem, tempo, processo, sensibilidade e disposição para criar e imaginar. É preciso criar laços com o objeto de estudo, senti-lo junto a si. Não mais como objeto, mas como uma parte nossa humanidade encontrada e abraçada.

O tecer, o tecido e os fios, desde que eu me lembre, sempre carregaram meus devaneios mais felizes. Toda vez que eu via meu pai trabalhar com aqueles diversos modelos de tecidos com cores tão vibrantes eu me punha a imaginar. Nos tipos variados de movimentos do enrolar e desenrolar dos tecidos eu percebia bichos rasteiros movimentando-se devagarinho conforme o peso escorregadio do seu comprido ser. Mas, às vezes, os tecidos eram ondas onde navegavam jangadas de botões em solidão e pequenez perante o alto mar. As macias pelúcias eram cobertores, cabanas e tocas imensas para se acantonar ou transformavam-me com suas estampas em animais selvagens pisando macio ao escurecer. Porém, com outros tecidos mais finos e leves eu sentia o êxtase de voar; a capa, a asa e o tapete voador me transportavam para qualquer lugar. A oficina, os tecidos, o devaneio e a criação com as mãos - encantamento. Entre panos e fios brotam estórias e memórias do mesmo jeito que entre texto e palavras.

Conhecer as tecelãs de Roça Grande e Tocoiós me possibilitou conhecer mulheres mestras deste ofício milenar, acompanhar todo o processo de beneficiamento e criação com o algodão, ouvir suas narrativas sobre a vida e arte de tecer e sentir o abraço acolhedor de sua tradição que transborda em seu corpo, tecido e lugar. Com elas, aprendi este saber antigo da tradição em tecer correspondências entre a vida e ofício em consonância com o cosmos, a confiar nas mãos e intuição de criar e se destinar a ser tecelã.

O ofício de tecer é arte realizada na sala, na cozinha e na praça. Em qualquer canto junta pessoas e diferentes gerações; no meio da casa, no meio da comunidade, no meio do sertão e no meio da metrópole. É arte para se fazer sozinha; desenrolando os emaranhados fios embolados no decorrer da vida apressada, mas também é arte para se fazer junto unindo os laços da amizade, companheirismo e afeto. Tece-se conversando, tomando chá ou café quentinho, olhando as crianças crescerem, criando pinturas, em silêncio profundo, curando, revelando dotes, em alegria cantada no ritmo da ferramenta, esperando quem vai nascer, trocando receitas de pontos e conselhos da vida, em verso triste, na espera de quem foi, em rimas de amor, reconhecendo o capricho do tecido feito pela avó e os primeiros pontinhos incertos da neta. Imaginando e gesticulando tecemos a convivência, o tempo, a força e a destreza de ser fibra, planta, tecido e fio, os valores, a amizade, a tradição, a cura e as imagens de nossa tecelã interior.

A partir desta pesquisa sobre as imagens relacionadas ao universo do tecer na tradição das tecelãs de Tocoiós e Roça Grande é possível ponderar sobre uma educação que abarque a diversidade brasileira na busca de um processo educativo cada vez menos etnocêntrico e mais pautado na pluralidade: dos saberes e dos modos de acesso a estes saberes. E, desta maneira, ampliar a reflexão no ensino formal para além da lei de inclusão da obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no currículo oficial da rede de ensino. Trazendo para a discussão o modelo do processo educativo proveniente da tradição.

Dentro do contexto da tradição das tecelãs do Jequitinhonha temos que a educação hereditária (FERREIRA-SANTOS, 2012) é experienciada pelo aprendiz enquanto processo associado ao seu crescimento, capacidades de seu corpo, família e ao meio ambiente que o cerca. Deste modo, em cada idade a criança aprende atividades específicas; primeiro ela aprende a descaroçar o algodão, depois bater as fibras, um pouco mais madura, por volta dos sete, oito anos, ela aprende a fiar; um ou dois anos depois aprende a tecer e, por último, a fazer as pinturas e acabamentos no tecido. Não existe exatamente uma idade para que ocorra cada etapa de aprendizado. A educação hereditária segue o ritmo de cada criança e de sua família, podendo haver bastante diferença entre as famílias quanto às idades de aprendizado da criança. Contudo, o importante a ser destacado é que existe um padrão e uma ordem de disponibilização de saberes, aprendizados manuais e no uso das ferramentas de tecer.

O corpo da criança vivencia o aprendizado primeiramente observando o adulto em sua prática cotidiana, em seu dia a dia, sem pressa ou pressão de ter que aprender. Assim, o aprendizado ocorre de maneira natural. Pois, enquanto a criança corre elaborando a energia pulsante em seu corpo e brinca distraída imaginado, ela também aprende sobre as atividades de tecer. Visto que, ela está atenta e acompanhando o que acontece em seu redor. Neste contexto, a criança aprendiz de tecelã aprende sobre os melhores períodos do ano e horários adequados para as diferentes atividades que compõe o processo da tecelagem. Logo, o melhor período para plantar o algodão, o melhor período para tecer levando em consideração o clima e peculiaridades do seu lugar e as melhores horas do dia para tecer, fiar e descaroçar.

Tempos depois, a criança inicia seus aprendizados na prática com a mediação de um adulto que faz junto, demonstra e repete os gestos manuais e utilização das ferramentas. Desde muito cedo as crianças estão integradas ao processo de tecelagem em família com as atividades de descaroçar e bater as mantas de algodão. Também estão inseridas nos encontros coletivos entre as fiandeiras para fiar o algodão, muitas vezes batidos anteriormente pelas crianças e adultos juntos. Nestes encontros, elas aprendem a importância da coletividade, ajuda mútua, brincar e trabalhar junto com outras famílias. Além disso, trocar versos, cirandar e cantar no ritmo do trabalho - os valores e ancestralidade de sua tradição.

No descaroçamento do algodão as crianças entram em contato com imagens de separação pertencentes ao regime de imagens diurno. Elas separam as texturas, o macio das fibras do algodão de sua casca mais dura e firme, também entram em contato com o contraste entre o interior e exterior na composição do todo - capulho do algodão. Assim, elas ganham imagens para pensar o mundo; a sua organização e divisões. As diferentes texturas e ordenamentos aprendidas pelo entrelaçamento da visão, mãos e corpo e as diferentes oposições no corpo e fora dele: abaixo e acima, direita e esquerda, cheio e vazio, fundo e raso, dentro e fora. Além disso, com o uso da ferramenta de descaroçar o algodão a criança entra em contato com imagens do esquema cíclico, que através do movimento de rotação da manivela faz os cilindros girarem em direções contrárias integrando os opostos para descaroçar o algodão. A aprendiz de tecelã experimenta com a ferramenta imagens de opostos complementares que também existem no corpo: duas mãos, dois pés, dois lados e na natureza: dia e noite, estação das secas e das chuvas, vida e morte.

No batimento das fibras do algodão com as varas entra-se em contato com imagens de ordenamento do esquema heroico advindas do alinhamento dos fios e também com as imagens do esquema cíclico com o ritmo das batidas. Na fiação com o fuso e roca as crianças entram em contato com imagens do esquema cíclico da roda, movimento contínuo e cíclico composto de estabilidade e movimento giratório. A criança aprende no exercício de fiar no fuso e/ou no de fiar na roda o ponto exato da pressão dos dedos e impulso rítmico das mãos e das pedaladas para que as fibras corram se transformando em fios, conquistando pouco a pouco a destreza das mãos em relação a matéria. Ela reconhece o ritmo da ferramenta, do seu corpo e natureza. Depois, praticando o tecer, ela conjuga opostos no ritmo do tear. A aprendiz, elabora imagens de integração de contrários, o seu canto e tradição. Com as pinturas experimenta a criação, a elaboração da memorização das diferentes figuras e o cálculo e imaginação necessária para elaborar o desenho de acordo com o espaço do tecido. Vive a experiência do corte com a tesoura e o nascimento de seu primeiro tecido. Por fim, em cada gesto aprendido e cada ferramenta dominada, ela aprende diferentes imagens, diferentes concepções de tempo, conquista sua destreza, vivência um aprendizado instaurador de significados e que a vincula à sua família, comunidade e universo.

A partir do exposto, penso que tanto o ambiente formal (escolarizado) quanto o não-formal poderiam beneficiar muitas pessoas com a transmissão, manutenção e troca dos conhecimentos tradicionais, pois estes saberes dialogam com a existência humana em qualquer tempo histórico. Isso poderia ser alcançado convidando mestres tecelões e mestras tecelãs para compartilharem os seus saberes com as crianças ao incorporar atividades têxteis no cotidiano escolar ou espaços comunitários, tais como: costurar, tecer com tear, bordar, tricotar, tingir, dentre outras tantas formas de criar com linhas e tecidos. Assim, reconhecendo os saberes existentes na antiga tradição de tecer repleta de ancestralidade.

Nestas atividades, é necessário tecer juntamente com as crianças demonstrando com os gestos corporais - ser exemplo vivo. Depois, acompanhar os primeiros pontos no tecido repetindo o processo nos outros anos. Com isso, abre-se a possibilidade da criança perceber a destreza das suas mãos conquistada no decorrer dos anos e na repetição dos gestos. Levando-a perceber que o conhecimento é um processo devagar com muitas linhas emboladas e espetadas no dedo. Porém, que também existe, nesse processo de aprendizado, a aventura de criar um tecido onde antes só existiam fios, desenrolando-os numa criação e, dessa forma, sentir-se uno com a natureza em seu propósito de criação e vida.

A partir disso, as possibilidades são diversas: criar emendando pedaços de panos distintos, alinhavando as diferenças e construindo pontes para imaginar. Em outros momentos, confeccionar um boneco, um animal ou fantasia para brincar com as mãos em criação de si e dos objetos, gesticulando o corpo e imagens, movimentando energias e o devir do tempo. E, por que não integrar mães, pais, familiares e equipe escolar para tecerem juntos com as crianças? Deste modo, as crianças e adultos podem experimentar as imagens, devaneios e o simbolismo expressos no tecer e seus produtos. Além, de tecerem os laços da amizade e convívio em comunidade.

As atividades têxteis podem se relacionar ao clima do local em que se situa a escola; integrando a noção de tempo e espaço. Professores e crianças podem investigar o melhor período de plantio do algodão e o de tecimento durante o ano. Consequentemente, estabelecendo correspondências entre a matéria vegetal e as estações. As crianças podem plantar a semente de algodão e acompanhar seu crescimento, floração e pipocar de capulhos branquinhos de algodão para fiar e tecer. Esperar a colheita, trabalhar juntos na colheita e celebrar os frutos da terra.

Importante destacar que para se conectar com os ciclos da natureza é importante viver todo o seu processo de nascimento, crescimento, amadurecimento, morte e recomeço. Portanto, no final do ciclo, o algodão volta para terra (berço, túmulo e útero) em forma de manto acobertando e nutrindo as próximas sementes. Como sugestão de vivência, as crianças podem confeccionar sacolas de algodão, usá-la para carregar objetos no seu dia a dia e, quando estiver bem gasta, devolvê-la à terra.

Seria interessante também convidar os pais, cuidadores e a equipe de apoio escolar para trocar seus saberes ancestrais de fazer artesanatos, cantar e dançar nossa cultura tão diversa e rica de conhecimentos. As brincadeiras de rodas, ofícios tradicionais de criação, trabalhos coletivos e festividades integram as pessoas em comunidade. Ademais, as cirandas também trazem imagens do círculo e do esquema cíclico e completam todas estas experiências anteriores sugeridas. Pois, é na repetição dos símbolos que se correspondem entre si, porém, apresentados de diferentes maneiras, que as pessoas podem chegar numa compreensão, interpretação e reconhecimento do ciclo. Os versos, os contos, estórias e mitologias são todos bem vindos para expressar outros modelos culturais e provocar a abertura ao poético e metafórico das palavras e do mundo. Além disso, importante frisar a importância do aprendizado de diferentes mitos, pois eles têm a capacidade de enlaçar a pessoa ao seu pertencimento à humanidade. Porque as narrativas míticas versam sobre as

soluções encontradas pelos diferentes povos na sua experiência de vida na Terra. Dentre aquilo que temos em comum - nossa existência humana e morte.

Entre outros, a prática do tecer pode proporcionar uma potencialização da base poética da mente a partir da movimentação das diversas imagens presentes na criação têxtil. Uma flexibilização do caráter quando demasiadamente rígido ou débil com a relação gestual contra a matéria fibrosa e flexível das fibras vegetais e animais. Especificamente para os homens, acessar as imagens do tecer pode proporcionar uma aproximação com universo simbólico do feminino equilibrando este ambiente de exacerbação de imagens heróicas ligadas ao universo masculino e a percepção única do tempo solar. Assim, tecendo, tricotando ou costurando eles podem entrar em contato com imagens de acolhimento, cuidado, laço que nutre entre outros. Além disso, vivenciando o tempo da matéria e as imagens do esquema cíclico, tanto homens quanto mulheres podem acessar o tempo dramático do feminino e da natureza.

Diante dessas considerações, acredito que tanto no seio da tradição quanto no mundo ocidental moderno tecer para as mulheres é se re-ligar simbolicamente com o passado feminino enquanto espécie. É poder acessar toda esta potência de cura que existe na sabedoria das mãos em tecer e se beneficiar com as imagens de devir nos momentos "numinosos" do feminino. Tendo em vista que "Os instrumentos e os produtos da tecedura e da fiação são universalmente simbólicos de devir." (DURAND, 2002, p.321)

A tecelã enquanto tece o texto, reúne. Desdobra a sabedoria de suas mãos num corpo que acolhe e junta as tantas formas de compreender e entender o mundo para partilhar um ofício, uma arte - a vida. Sabedoria das mãos no conhecimento de si e do mundo material das fibras têxteis; permeados pelo corpo, gestos e ferramentas. Com as mãos em ofício e arte, no vaivém do ritmo da criação, - a tecelã fia o seu canto para a tessitura da vida.

Sigo fiando meu canto, por este encontro possível com as mestras tecelãs e as tantas Marias e Mestres que nesta jornada conheci. E por ora, meus versos todos se acabaram. Mas aqui deixo registrado os versos cantados em roda com as tecelãs de Tocoiós.

Você não sabe jogar verso
Deixa pra mim, que eu sei.
Dona Mila

Versos de saudação:

"Que chegou, está chegando,
já chegou quem nós queria.
E já chegou os visitantes,
que tanta falta fazia."

"Se eu soubesse fazer doce,
como eu sei fazer melado.
Fazia doce de rapadura,
para dar aos convidados."

"Alembra do namorado que alembra do verso."
(Chiquinha)

Versos pra namorar ou cortar namoro:

"Eu tenho um cavalinho,
com três pintas na quilina.
Quando eu quero ver meu bem
não tem sol e nem neblina."

Versos para casar:

"Joguei meu lencinho verde,
na porta do cemitério.
Se não for pra casar,
namorar também não quero."

"O cavalo de meu bem,
Tá comendo granel de arroz.
Eu vou perguntar pra ele,
Se esse cavalo é pra nós dois?"

Versos de apito:

"Vou dar a despedida
num prato de biscoito.
Quem mexer com meu namorado,
cai na bala trinta e oito."

"Se minha faca tá com fome
Meu revolver quer cumê,
pra lembrança do cê."

Versos de saudade:

"Um brinquinho, quando ele cheira
Ele cheira e cheira mais.
Ele cheira meu brinquinho,
quando chega de viagem."

Versos de fé:

"Eu cheguei aqui hoje,
Hoje pra mim Ele está
Eu vou pegar com Deus
e com a criança voltar."

Versos de despedida:

"Tomei a despedida,
na folha do ciriri
chorei a noite toda
não deixei mamãe dormir."

"Vou dar a despedida
do fundo do coador.
Quem souber desconfiado,
Nosso verso acabou."

Cantigas de roda e trabalho na roça e tecelagem:

"Eu vi o sol, vi a lua clariar
Eu vi meu bem, dentro do canavial."

"Andorinha pintadinha,
pinta aqui, pinta acolá.
Pinta a casa do meu sogro,
que amanhã eu passo lá."
"Eu vi o sol, vi a lua clariar
Eu vi meu bem, dentro do canavial."

"Joguei água pra cima
e parei com a panela.
Que menina bonitinha,
cinturinha de boneca."

Chora bananeira, bananeira chora
Chora bananeira, adeus que já vou embora
Chora bananeira, adeus que já vou embora

A folha da bananeira
pinga ouro e pinga prata
Na família do meu sogro,
tem um moreno que me mata.

Chora bananeira, bananeira chora
Chora bananeira, adeus que já vou embora
Chora bananeira, adeus que já vou embora

A folha da bananeira
De tão verde amarelou
O beijo de meu bem,
De tão doce açucarou.

Chora bananeira, bananeira chora
Chora bananeira, adeus que já vou embora
Chora bananeira, adeus que já vou embora

A folha da bananeira
não abana quem não quer.
Pois, a moça sossegada,
não se pega casamento.

A chuva vem vem
É todo molhado
Deixa chover
É todo molhado
Se eu tivesse um papel
És todo molhado
Secasse meu bem
És todo molhado

A lua tá alumiando
Todo molhado
O céu tá estrelado
Todo molhado
A quem dera eu agora
É todo molhado
Avistava meu namorado
És todo molhado

A chuva vem vem
Todo molhado
Deixa chover
Todo molhado
Se eu tivesse meu chapéu
É todo molhado
Vem cá meu bem
És todo molhado

Tô saindo de lá de casa
És todo molhado
O meu pai recomendô
És todo molhado
Minha filha anda direito
És todo molhado
Como seu pai andô
Todo molhado

A chuva vem vem
Todo molhado
Deixa chover
Todo molhado
Se eu tivesse meu chapéu
É todo molhado
Vem cá meu bem
És todo molhado

O anel que você me deu
Todo molhado
É de boa qualidade
Todo molhado
Ele afrouxou no meu dedo
Todo molhado
Acoxado de saudade
És todo molhado

Canto Das Fiandeiras
Tradição oral MG

A roda qu'eu fio nela
Ô baiana, oi ai ai
É só eu que ponho a mão
Ô baiana, oi ai ai.
Ou então minha cunhada
Ô baiana, oi ai ai
Qu'é muié do meu irmão
Ô baiana, oi ai ai.

As panela lá de dentro
Ô baiana, oi ai ai
Tá fervendo numa lida
Ô baiana, oi ai ai.
Uma de boca pra baixo
Ô baiana, oi ai ai.
Outra de fundo pra riba,
Ô baiana, oi ai ai.

A roda qu'eu fio nela
Ô baiana, oi ai ai
Sabe lê, sabe escrever
Ô baiana, oi ai ai.
Também sabe me contar
Ô baiana, oi ai ai
Quanto custa um bem querer
Ô baiana, oi ai ai.

Fia fia minha roda
Ô baiana, oi ai ai
Pra acabar com esse algodão
Ô baiana, oi ai ai.
Pra fazê muita roupinha
Ô baiana, oi ai ai

Verso cantado pelas tecelãs em Tocoiós, domínio público

Margarida se eu bem soubesse
que você era tecedeira,
eu mandava vir da Bahia
pente fino e lançadeira.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. *Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil*. 1785. Disponível em: <http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index-.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286>. Citado na página 53.

BÂ, A. H. A tradição viva. In: _____. *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. Citado 10 vezes nas páginas 41, 43, 45, 74, 75, 89, 100, 180, 181 e 183.

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: _____. *Os Pensadores - Bachelard*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Citado 7 vezes nas páginas 41, 167, 185, 188, 189, 190 e 191.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. Citado na página 200.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Citado 12 vezes nas páginas 38, 86, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 167, 193, 210 e 214.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Citado 16 vezes nas páginas 38, 40, 42, 98, 123, 124, 125, 126, 137, 165, 193, 194, 196, 211, 212 e 215.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Citado 2 vezes nas páginas 45 e 124.

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Citado 5 vezes nas páginas 137, 138, 139, 150 e 177.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. Citado 5 vezes nas páginas 40, 56, 122, 128 e 187.

BORGES, L.; BASTOS, R. *Nuvem Cigana*. 1972. Lado A - Clube da esquina, intrerpretado por Milton Nascimento. Citado na página 135.

CALDAS, A. L. Transcriação em história oral. *Neho-História*, São Paulo, n. 1, p. 71–79, nov 1999. Citado na página 45.

CÁURIO, R. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. Citado 3 vezes nas páginas 50, 52 e 53.

DURAND, G. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Traduzido por Prof. Dr. José Carlos de Paula Carvalho. Paris: Hatier, 1994. Citado na página 39.

DURAND, G. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. Citado 7 vezes nas páginas 46, 71, 72, 77, 207, 218 e 223.

DURAND, G. *Ciencia del Hombre y tradición*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999. Citado 11 vezes nas páginas 42, 71, 75, 77, 93, 101, 159, 162, 198, 219 e 223.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Citado 50 vezes nas páginas 40, 41, 43, 47, 72, 73, 76, 77, 93, 95, 100, 102, 103, 104, 105, 128, 129, 131, 137, 138, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 160, 161, 162, 166, 177, 178, 179, 181, 182, 191, 196, 200, 204, 208, 214, 215, 216, 219, 222, 224, 225 e 233.

ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Tradutor: E. T. Revisão de Manuel Pérez Ledesma. Madrid: Alianza Editorial, 1983. Citado na página 157.

ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. Citado na página 73.

FERREIRA-SANTOS, M. Música e literatura: o sagrado vivenciado. In: _____. *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá: Edunic, 2000. Citado na página 35.

FERREIRA-SANTOS, M. Fiestas & educação ancestral em ameríndia: um exercício mitohermenêutico. In: _____. *Imaginário: o "entre-saberes"do arcaico e do cotidiano*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2004. p. 39–69. Citado 2 vezes nas páginas 47 e 91.

FERREIRA-SANTOS, M. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2005. Citado 2 vezes nas páginas 74 e 151.

FERREIRA-SANTOS, M. *O ancestral: entre o singular e o universal*. [S.l.]: no prelo, 2012. Citado 2 vezes nas páginas 194 e 229.

FERREIRA-SANTOS, M. Mitologias na arte: labirintos iniciáticos em Francisco Brennand. *Saberes em Ação*, v. 2, n. 4, p. 167–191, Jul/Dez 2014. Citado 3 vezes nas páginas 23, 102 e 219.

FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012. Citado 10 vezes nas páginas 44, 46, 55, 82, 91, 103, 128, 129, 177 e 181.

FILHO, A. da M. M. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade São Paulo, 1985. Citado 2 vezes nas páginas 57 e 60.

GOUREVITCH, A. Y. O tempo como problema de história cultural. In: _____. Petropolis: Vozes, 1975. Citado 2 vezes nas páginas 90 e 222.

GRIMM, I. *Contos de Fadas*. 4a. ed. [S.l.]: Iluminuras, 2002. Citado na página 152.

GUÉNON, R. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. [S.l.: s.n.], 1995. Citado 4 vezes nas páginas 101, 102, 150 e 188.

GUSDORF, G. *Professores para quê?*: Para uma pedagogia da pedagogia. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Citado 8 vezes nas páginas 72, 81, 82, 83, 86, 98, 106 e 112.

INSTITUTO TERRAZUL DE CULTURA, COMUNICAÇÃO E MEIO AMBIENTE. *Jequitinhonha: a riqueza de um vale*. [S.l.]: Instituto Terrazul, 2006. Citado na página 57.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Citado na página 42.

KOLTUV, B. B. *Weaving woman*. United States of America: Baker Johnson Inc, 1990. Citado na página 153.

LEROI-GOURAN, A. *Evolução e técnicas I - O homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971. Citado 14 vezes nas páginas 14, 51, 123, 133, 136, 141, 143, 145, 169, 170, 172, 173, 174 e 177.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Citado na página 223.

MERLEAU-PONTY, M. De mauss a claude lèvi-strauss. In: _____. *Os Pensadores - Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Citado 2 vezes nas páginas 43 e 176.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Citado 2 vezes nas páginas 208 e 209.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Citado 3 vezes nas páginas 44, 187 e 210.

MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. Citado na página 129.

NEIRA, L. G. *Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Citado na página 79.

NEUMANN, E. *A grande mãe. Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2006. Citado 5 vezes nas páginas 76, 151, 222, 223 e 224.

PITTA, D. P. R. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005. Citado 4 vezes nas páginas 39, 71, 147 e 167.

POEL, F. v. d. *O rosário dos homens pretos: ed. comem. do centenário da irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos de Araçuaí, MG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981. Citado na página 62.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Citado 2 vezes nas páginas 57 e 63.

RUBIRA, F. d. P. *Dançando com o Minotauro nas Noites: narração de estórias e formação humana*. Tese (Doutorado em Cultura, Organização e Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Citado na página 73.

SAINT-HILAIRE, A. d. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. Citado na página 54.

SAURA, S. *Sobre o encanto em todo canto*. 2016. Disponível em: <http:/-/aliancapelainfancia.org.br/inspiracoes/artigo-sobre-o-encanto-em-todo-canto-por-soraia-chung-saura/>. Citado 3 vezes nas páginas 91, 92 e 198.

WUNENBURGER, J.-J. Ritmicidade, corpo imaginante e fenomenologia da imaginação em gaston bachelard. *Cronos*, v. 4, n. 12, p. 107–112, jan/dez 2003. Citado 2 vezes nas páginas 146 e 147.

Apêndices

APÊNDICE A – Pinturas manifestadas nos tecidos das tecelãs de Tocoiós e Roça Grande - Vale do Jequitinhonha

Figura 67 – Cruz

Cruz de quatro pontas inserida em outra maior semelhante a cruz Inca, conhecida como chakana. A cruz marrom no fundo branco e a cruz branca no fundo marrom formando um padrão. A dialética do interior e exterior se inverte em cada faixa do tecido.

Figura 68 – Losango

Cruz de quatro pontas vermelha inserida numa maior azul semelhante a chakana, que por sua vez está inserida em um losango marrom, inserido em outro losango marrom - encaixamentos. Os losangos marrons juntos formam uma figura num fundo de losangos cinzas.

Figura 69 – Zigue-zague

Vários zigue-zagues espelhados formando infinitos losangos, um dentro do outro (encaixamento). Estes zigue-zagues são chamados de caracóis pelas tecelãs de Roça Grande e Tocoiós.

Figura 70 – Losango

Composição com losangos: Losangos inseridos dentro de outros losangos e Linhas em zigue-zagues formando losangos infinitos no cruzamento entre as linhas. Também existem diversos outros tecidos com variações do tema losango com encaixamentos e espelhamentos entre linhas e losangos.

Figura 71 – Trançado

Linhas dispostas na diagonal formando infinitos losangos, alternando as cores entre fundo e figuras (branco e marrom). Manifestando equilíbrio e espelhamento. Acabamento feito com nós amarradinhos, macramês.

Figura 72 – Rosa dos ventos

Figuras formadas por ponto cruz: flores e rosa dos ventos. Acabamento em crochê.

Figura 73 – Flores

O tema das flores aparece em diversas variações: flores, flores em vasos, flores com casinhas, flores com meninas entre outras.

Figura 74 – Meninas

Existem diversas variações deste tema com meninas:segurando flores, com mãos na cintura, com tranças, com cabelos encaracolados, com vaso com braços soltos entre outros.

Figura 75 – Caracóis

Caracóis formados por várias linhas em ziguezague, encaixadas e espelhadas entre si.

Figura 76 – Borboletas

Existem diversas variações deste tema de Borboletas e Flores no vaso.

Figura 77 – Casinhas

Existem diversas variações do tema de casinhas com ou sem flores.

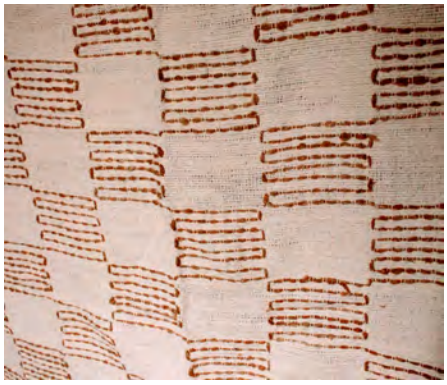

Figura 78 – Tijolinhos

Tijolinhos formados por uma linha em ziguezague e interligados entre si.