UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA VISUAL - MESTRADO

TESSITURAS DE IDENTIDADES:
O Poder em Suas Mãos

LUCIANA DE MAYA RICARDO

Goiânia / GO
2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(BCE/UnB)

R488t Ricardo, Luciana de Maya.
Tessituras de identidades : o poder em suas mãos / Luciana de Maya Ricardo. – 2008.
100 f. : il. ; 30 cm

Inclui bibliografia.

Orientação: Alice Fátima Martins.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2008.

1. Identidade Cultural. 2. Cultura Popular. 3. Memória. 4. Tecelagem. 5. Artesanato. 6. Educação não-formal. I. Martins, Alice Fátima (orient.) II. Título.

CDU 334.712:37(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA VISUAL - MESTRADO

TESSITURAS DE IDENTIDADES:
O Poder em Suas Mãos

LUCIANA DE MAYA RICARDO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção de título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação da Prof[a] Dr[a] Alice Fátima Martins.

Goiânia / GO
2008

Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	**LUCIANA DE MAYA RICARDO**		
E-mail:	**luciana.maya@gmail.com**		
Afiliação:	**Militão de Morais Ricardo e Rosa Maria Maya Ricardo**		
Título:	**TESSITURAS DE IDENTIDADES – O poder em suas mãos**		
Palavras-chave:	**Identidade cultural, cultura popular, memória, tecelagem, educação não-formal, artesanato**		
Título em outra língua:	**Weaving of Identities – The Power on Your Hands**		
Palavras-chave em outra língua:	**Cultural Identities, Popular Culture, Memory, Weaving, Non- Formal Education, Craftwork**		
Área de concentração:	**Educação e Visualidades**		
Número de páginas:	**100**	Data defesa:	**12 de maio de 2008**
Programa de Pós-Graduação:	**Mestrado em Cultura Visual**		
Orientador(a):	**Alice Fátima Martins**		
E-mail:	**profalice2fm@gmail.com**		
Co-orientador(a):	----------x----------x----------x----------x----------		
E-mail:	----------x----------x----------x----------x----------x---		
Agência de fomento:	----------x----------x----------x-------	Sigla:	----x-----
País:	----------x----------	UF:	-----x----
CNPJ:	----------x----------x-------		

3. Informações de acesso ao documento:
Liberação para publicação?[1] [**X**] total [ ] parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contento eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

_____ Data: **04** / **08** / **2008**
Assinatura do(a) autor(a)

[1] Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA VISUAL - MESTRADO

TESSITURAS DE IDENTIDADES:

O Poder em Suas Mãos

LUCIANA DE MAYA RICARDO

Dissertação defendida e aprovada em 12 de maio de 2008

BANCA EXAMINADORA:

_____
Praf[a] Dra. Alice Fátima Martins (FAV / UFG)
Orientadora e Presidente da Banca

_____
Prof[a] Dra. Leda Maria de Barros Guimarães (FAV / UFG)
Membro Interno

_____
Prof[o] Dr José Walter Nunes (UnB)
Membro Externo

_____
Prof[o] Dr. Raimundo Martins (FAV / UFG)
Suplente do Membro Interno

_____
Prof[a] Dra. Nancy Alessio Magalhães (UnB)
Suplente Membro Externo

A meus amores, Ciça e Nina, pela compreensão do vazio, pela força diária e pelo carinho eterno.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos meus pais,

Aos meus pais, por todo apoio e patrocínio, sempre;

Às minhas filhas, por viverem minha ausência;

Ao Jeferson, pelos encontros e desencontros e tudo entre os dois;

Às minhas colegas Carla e Shirley, por todas as caronas, conversas e atenção;

À Najla, pela hospedagem e pela família emprestada - tão importante neste vai-e-vem -, além de todos os quitutes árabes;

À Alana, pela calorosa acolhida em sua família, papos, vinhos, vinhos e a vida tentando se explicar em palavras;

À Silmara, que sempre me dá a palavra certa;

Aos meus colegas do mestrado, por eu poder ser parte do processo deles também;

Ao Goiás, sempre presente na trajetória de minha vida;

Ao acaso, que me levou à Cristiane, que me levou à UnB, que me levou ao Zé Mauro, que me levou à Leda, que me indicou o caminho que me fez chegar aqui;

Em especial à minha orientadora, Profª Drª Alice Fátima Martins, pelo seu carinho, dedicação, sabedoria e perspicácia em me orientar, mesmo eu acreditando que isso seria impossível;

A todos que eu possa não ter citado aqui, mas que fizeram parte deste processo, como a minha gata Mia!

Obrigada.

RESUMO

Este projeto de pesquisa tem como campo de reflexão o trabalho desenvolvido com um grupo de moradores da Região Administrativa do Varjão, Distrito Federal, em que a tecelagem artesanal, assumida como linguagem-meio, propiciou o reconhecimento de alguns referenciais identitário-culturais, desde suas origens antes de chegarem a Brasília/Distrito Federal, como nos caminhos percorridos até chegarem ao Varjão.

As práticas educativas não-formais balizaram as ações, dialogando transdisciplinarmente com as memórias individuais e coletivas do grupo, as realidades vividas na comunidade e suas pretensões futuras. Os referenciais identitários são aos poucos desvelados, nesta pesquisa participativa, por meio das conversas que se vão tecendo ao ritmo do tear e nos tecidos que vão se mostrando aos poucos, como as identidades.

O tempo fez-se presente para contar histórias de diversas culturas populares que são a matriz dos fazeres e dos saberes, base da educação brasileira. O criar, como forma essencial de existir, mostra-se na necessidade de expressão que legitima o produto artesanal e a produção popular, que tece poderes em muitas mãos.

ABSTRACT

This research project has as reflection field the work developed with a group of inhabitants from Administrative region of Varjão, Distrito Federal, where the artisan weaving, assumed as a mediated language, it propitiated the recognition of some cultural/identities referential, since their origins before arriving Brasilia/Distrito Federal, by ways covered until come to Varjão.

The educational practices non-formal had guided actions, dialoguing in a Transdisciplinarity approach with individuals end collective memories of the group. The realities lived in the community, as well as its future pretensions. The referential of identity is little by little disclosed. In this participative research, by conversations that are happening by the sewing press rhythm and through fabrics those are showing themselves little by little, as identities.

The time one became present, to tell histories about diverse popular cultures that are the matrix to “making” and “knowing”, base of Brazilian education. Creating, as an essential form of the existence, reveals the necessity to express what legitimizes the artesian product and the popular production, which weave powers by means of several hands.

PONTO A PONTO - Sumário

Introdutório **01**

Capítulo I

Princípios **04**

1. E aqui? **06**

2. A comunidade e o grupo Tecer Varjão **22**

2.1. A comunidade **22**

2.2. O grupo Tecer Varjão **27**

Capítulo II

Por que e como **58**

1. Inquietações **58**

2. O tear que vou usar **61**

2.1. Ferramentas metodológicas **65**

Capítulo III

O urdume

– A memória, a cultura, as identidades, o popular, a educação ... **68**

1. A memória **68**

2. A cultura **69**

3. As identidades **71**

4. O popular **73**

5. A educação **76**

6. “Transpassando” os pontos acima **79**

Capítulo IV

A hora do arremate **88**

Capítulo V

Todas as vozes - Referências bibliográficas **97**

TODO O VISUAL - Índice de imagens

Imagem 01: Arquivo de imagens da autora ..... **XIV**

Imagem 02: Arquivo de imagens da autora **09**

Imagem 03: Arquivo de imagens da autora **10**

Imagem 04: Arquivo de imagens da autora **10**

Imagem 05: Arquivo de imagens da autora **11**

Imagem 06: LIMA, Ricardo G. *Fios de Olhos D'Água*. Rio de Janeiro: Funarte, Centro de Folclore e Cultura Popular – CFCP, 1995, p. 23. ..... **12**

Imagem 07: MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília L.; ALTAFIN, Glória. Tecelagem manual no triângulo mineiro: uma abordagem tecnológica. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 38. ..... **13**

Imagem 08: MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília L.; ALTAFIN, Glória. Tecelagem manual no triângulo mineiro: uma abordagem tecnológica. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. s/n. **14**

Imagem 09: http://www.maxpressnet.com.br/e/mb/Construção%20de%20Brasília.jpg **18**

Imagem 10: Arquivo Museu Vivo da Memória Candanga **19**

Imagem 11: http://bvgf.fgf.org.br/portugues/colecoes/fotografias/pesquisa_postais/0013.jpg **19**

Imagem 12: http://www.candangolandia.df.gov.br/103/10302005.asp?ttCD_CHAVE=529 ..... **20**

Imagem 13: http://www.varjao.df.gov.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=182&btPrimeiraPagina=SIM **22**

Imagem 14: http://www.varjao.df.gov.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=182&btPrimeiraPagina=SIM **23**

Imagem 15: Arquivo de imagens da autora **24**

Imagem 16: http://www.superbrasilia.com/misc/lago_norte_2.jpg **24**

Imagem 17: Arquivo de imagens da autora **26**

Imagem 18: Arquivo de imagens da autora **26**

Imagem 19: Arquivo de imagens da autora **27**

Imagem 20: http://www.teatrosaopedro.rs.gov.br/093final/pags/fotour/fotour1.htm **28**

Imagem 21: Arquivo de imagens da autora **28**

Imagem 22: Arquivo de imagens da autora **30**

Imagem 23: Arquivo de imagens da autora **31**
Imagem 24: Arquivo de imagens da autora **33**
Imagem 25: Arquivo de imagens da autora **34**
Imagem 26: Arquivo de imagens da autora **35**
Imagem 27: Arquivo de imagens da autora **36**
Imagem 28: Arquivo de imagens da autora **37**
Imagem 29: Arquivo de imagens da autora **37**
Imagem 30: Arquivo de imagens da autora **38**
Imagem 31: Arquivo de imagens da autora **39**
Imagem 32: Arquivo de imagens da autora **40**
Imagem 33: Arquivo Museu Vivo da Memória Candanga **42**
Imagem 34: Arquivo Museu Vivo da Memória Candanga **42**
Imagem 35: Arquivo de imagens da autora **42**
Imagem 36: Arquivo de imagens da autora **43**
Imagem 37: Arquivo de imagens da autora **44**
Imagem 38: Arquivo de imagens da autora **45**
Imagem 39: Arquivo de imagens da autora **46**
Imagem 40: Arquivo de imagens da autora **48**
Imagem 41: Arquivo de imagens da autora **50**
Imagem 42: Arquivo de imagens da autora **51**
Imagem 43: Arquivo de imagens da autora **52**
Imagem 44: Arquivo de imagens da autora **53**
Imagem 45: Arquivo de imagens da autora **55**
Imagem 46: Arquivo de imagens da autora **56**
Imagem 47: Arquivo Museu Vivo da Memória Candanga **59**
Imagem 48: Arquivo de imagens da autora **90**
Imagem 49: Arquivo de imagens da autora **91**
Imagem 50: Arquivo de imagens da autora **91**
Imagem 51: Arquivo de imagens da autora **92**
Imagem 52: Arquivo de imagens da autora **93**
Imagem 53: Arquivo de imagens da autora **94**
Imagem 54: Arquivo de imagens da autora **94**
Imagem 55: Arquivo de imagens da autora **95**

Imagem 56: Arquivo de imagens da autora **95**
Imagem 57: Arquivo de imagens da autora **96**
Imagem 58: Arquivo de imagens da autora **97**

TESSITURAS DE IDENTIDADES

- O Poder em suas Mãos -

Imagem 1: Tecido sendo confeccionado com tiras de retalho em tear de alto-liço de pregos.

INTRODUTÓRIO

Trata-se de um projeto desenvolvido com um grupo de moradores de um antigo assentamento no Distrito Federal, hoje região administrativa[2], visando a estimular o reconhecimento de alguns de seus referenciais identitário-culturais por meio da aprendizagem da tecelagem artesanal e produção de objetos têxteis artesanais. A tecelagem, além de representar um meio alternativo de produção de renda, pode propiciar o contato com as dimensões subjetivas, bem como com os referenciais culturais de cada participante do grupo. As dimensões pessoais e subjetivas falam das identidades pessoais de cada um e, conseqüentemente, formam o grupo.

A construção do tecido, fio a fio, ponto a ponto, concentra os sentidos, a atenção. Esse processo encaminha o indivíduo ao contato com sua subjetividade, aflorando, por vezes, memórias identitárias de sua construção individual e suas práticas neste processo.

O contato com a tecelagem, como técnica artesanal e objeto cultural da cultura popular brasileira, estimula a criatividade que tais práticas trazem consigo, por não se sujeitarem a barreiras de estilo ou tendência de mercado. São, por vezes, práticas desenvolvidas a partir da criatividade do indivíduo, que

[2] Com a mudança da Capital Federal para o Planalto Central brasileiro e a conseqüente criação de Brasília, várias cidades foram criadas ao seu redor para, após a construção da cidade, abrigar milhares de pessoas que para cá se deslocaram atendendo ao chamado do Presidente JK, com a finalidade de construir a Nova Capital. Por muitos anos essas cidades, bem como aquelas que já existiam dentro da área que foi delimitada como Distrito Federal, chamaram-se Cidades Satélites fazendo uma alusão a Brasília como o astro principal da região. Como com o tempo o termo foi se tornando pejorativo, pois as cidades não serviam mais apenas de dormitório para as pessoas que em Brasília trabalhavam, muito pelo contrário, passaram a adquirir vida própria, o termo foi substituído por Região Administrativa, englobando áreas rurais e urbanas, quando existentes. Assim, quando nos referimos a uma das cidades dentro de uma região administrativa, usamos apenas o termo *cidade* ou *área rural* da mesma região.

ousou experimentar e criar o que a ele e a sua comunidade melhor conviesse. Como cita Juan Óssio, na abertura do livro de Maureen Bisilliat:

> Cultura é criação e, portanto, a melhor expressão da liberdade dos homens. Além disso, é comunicação e, como tal, o meio mais eficaz através do qual um grupo humano alcança sua integração. Correspondentemente, não existem povos sem cultura, nem tampouco uma cultura uniforme para todos os povos. Todo agrupamento social conta com sua cultura; cada indivíduo tem sua personalidade. Assim, pode-se falar da identidade cultural como o legado mais representativo e mais precioso de um povo. (BISILLIAT,1999, p.04)

A tecelagem, então, configura o meio pelo qual serão estabelecidas interações e diálogos, de modo transdisciplinar, com e sobre a cultura, o popular, a identidade, a diversidade e a memória, tópicos esses que serão mais intensamente discutidos nos capítulos seguintes.

As ações desenvolvidas neste projeto de pesquisa pautam-se em práticas educativas não-formais, no âmbito das visualidades populares e patrimoniais. Os princípios da *arte/educação baseada na comunidade* balizaram essa prática educativa não-formal, que não acontece na escola, na sala de aula institucionalizada, mas em ambientes comunitários alternativos e que aqui pretendo apresentar, na continuidade deste colóquio com a comunidade do Varjão, iniciado em 2004, por partir da valorização da cultura local e dos recursos existentes e disponíveis na comunidade. Como explica Flávia Maria Cunha Bastos:

> (...) o estudo da arte produzida localmente tem potencial de sensibilizar as pessoas para as riquezas, contradições e significados imanentes em sua própria cultura. (...) Valorizar a ligação intrínseca entre a arte e a vida cotidiana constitui a base de uma arte/educação democrática, porque envolve o reconhecimento de várias práticas sem distinguir entre o erudito e o popular. (BASTOS, 2005, p.228)

A questão-base desta pesquisa trata das identidades visuais que podem ser desveladas e reconfiguradas a partir da tecelagem artesanal e seus produtos, no entrelaçamento de memórias do passado mais distante e

memórias ligadas ao atual local de instalação do grupo. Dessa proposta, desdobram-se questões e inquietações sobre a migração como condição que se impõe às populações mais pobres, gerando deslocamentos das pessoas e, por conseguinte, das identidades que são levadas, deixadas, ou transformadas pelos caminhos, chegando ao local onde o grupo se encontra hoje.

O deslocamento das referências identitárias de seus contextos iniciais, suas mudanças ou recriações no próprio local de origem, no caminho a percorrer e já percorrido, na chegada e no local de fixação e do desenrolar deste, após sua fixação, constituem dados importantes observados nesta pesquisa, lembrando que "o território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado" (SANTOS, 2005, p.138) e o espaço é "sempre conjuntura histórica e *forma* social que recebe seu sentido dos processos sociais que se expressam através deles." (IDEM, p.33)

Capítulo I

PRINCÍPIOS

> Os seres humanos se interessam naturalmente pelas suas origens, e cada cultura concebeu suas próprias lendas para explicá-las. (KLEIN, 2005, p.7)

Nada. E do nada surge o "tudo"?

A arqueologia tem trabalhado sobre a origem da criatividade humana como elemento-base para o princípio da cultura dos seres humanos modernos. "A sua capacidade altamente desenvolvida de inventar utensílios, formas sociais e idéias (...)" é "(...) sua habilidade absolutamente moderna de produzir cultura" (KLEIN, 2005, p.8).

Vêm dos "tempos das cavernas" os registros históricos do despertar cultural da humanidade. Cada utensílio encontrado registra o desenvolvimento, as transformações culturais vividas por estes indivíduos "artesãos"[3] de sua época e de suas famílias.

A habilidade humana de inovar é considerada recente pela antropologia, datando de 50 mil anos. É ela que marca o desabrochar da capacidade para a produção cultural baseada na adaptação ao meio ambiente, e não mais a anatomia ou fisiologia.

---

[3] O termo *artesão* ou *artífice* é utilizado pelos antropólogos para designar este ser que inicia a produção de utensílios, principiando assim, sua história cultural.

A produção de utensílios que, ao mesmo tempo, têm valor estético e são úteis no dia-a-dia, é, na realidade, a marca que cada cultura deixa no decurso do tempo. É a identidade dos grupos que, por força do meio ambiente, se distinguem culturalmente. São os símbolos/marcas identitárias que assinam nossa modernidade. É a capacidade intelectual de conceber, criar e comunicar-se pelos símbolos que define o rico processo de evolução humana e, conseqüentemente, as ricas tramas, tessituras de culturas.

As grandes modificações físicas, tais como modificações climáticas ou ambientais, criam novas condições e oportunidades. "Em outras palavras, a estabilidade é a norma, enquanto o processo de formação de novas espécies é a exceção mais rara, porém essencial (...). É nas interrupções que se encontra toda a ação e emoção" (KLEIN, 2005, p.21). O ser, então, passa a criar e a manipular a cultura, investindo-a na sociedade.

Neste ponto, o multiculturalismo pode ser entendido como "estilo de vida de nossos ancestrais" (BALLENGEE-MORRIS, 2005, p.265), o que demandou o desenvolvimento de adaptações para os novos ambientes por eles encontrados, ajudando na criação de vários sistemas culturais, ao se relacionarem com outros grupos enquanto viajavam.

Para KLEIN,

> A cultura fornece um modo vantajoso e inigualável de adaptação às mudanças ambientais. As inovações culturais podem ser acumuladas muito mais rapidamente do que as mutações genéticas, e as boas idéias podem espalhar-se tanto horizontalmente, pelos povos, quanto verticalmente, pelas gerações. Essa estratégia de adaptação cultural, mais do que qualquer outra coisa, capacitou nossa espécie a transformar-se, de um mamífero africano de grande porte relativamente insignificante, na forma de vida dominante na terra. Nós desenvolvemos uma habilidade inédita de adaptação a uma ampla variedade de ambientes. Infelizmente, às vezes, tal habilidade é usada para modificar o meio. Por terem adquirido essa vantagem cultural que serviu como ponto de partida para o desenvolvimento futuro, os primeiros seres humanos foram capazes de se dispersar (...). Quando os humanos não puderam obter mais recursos para produzir e alimentar um número crescente de pessoas, os membros da população começaram sua longa e íngreme escalada aos níveis que

> nós hoje desfrutamos. Os humanos colonizaram ambientes novos e cada vez mais desafiadores, começando a desenvolver as formas de organização social complexa que hoje são tanto benção quanto maldição. E o resto, como se diz, é história. (KLEIN, 2005, p 24)

1. E AQUI?

Por aqui, os primeiros habitantes do Planalto Central brasileiro datam de "aproximadamente 11 mil anos antes do presente" (MONTI, 2007, p.34). Eram os arcaicos paleoíndios do Brasil Central que por aqui viveram, precursores de nossos indígenas.

Precursores do *homem cerratensis*, como atualmente têm sido chamados os habitantes do cerrado, viviam de caça de pequenos e médios animais – mamíferos, aves e peixes – , conforme registros arqueológicos, que se referem à sua estada nesta região. Culturalmente, organizavam-se, em sua maior parte, em acampamentos de caça e pequenas roças, apenas para o período das caçadas. Pelos vestígios encontrados, supõe-se que foram nômades, usufruindo da região conforme a época de colheita de frutos, raízes ou dos animais disponíveis, principalmente depois da melhoria climática na região.

"A principal nação indígena da região eram os Macro-Jê. Os Jê eram representados por diversas nações individualizadas, que na maioria das vezes guerreavam entre si" (MONTI, 2007, p.36). As aldeias eram distantes umas das outras, formando uma reserva de fauna e flora entre elas. Apesar de fazerem parte de uma mesma nação, mantinham suas diferenças, identidades e culturas.

Com a colonização do Brasil e a interiorização, principalmente em busca de ouro pelos bandeirantes[4], iniciou-se a *tomada de posse* das terras do interior do país.

---

[4]Designação dada aos participantes das *bandeiras* que, no século XV, iniciaram processo de interiorização do litoral para o centro do Brasil. Equivalia a uma companhia com homens

Os primeiros bandeirantes que por aqui chegaram tanto encontraram marcas culturais dos povos Jê, como dos Tupis-Guaranis, que para cá vieram do litoral, seu *habitat* natural, fugidos das missões jesuítas e dos colonizadores portugueses. Da mesma forma que os índios, muitos escravos negros, capturados na África, sua terra natal, e trazidos para cá, adentraram o país rumo ao oeste, deixando, também, suas marcas culturais pelo interior, durante e após a exaustão do ouro na região.

Os rumores sobre um suposto lago dourado no centro do país, com enormes riquezas minerais em ouro e prata, somavam-se às notícias das riquezas encontradas no Peru, e aguçavam a cobiça pelos citados minerais. Mas "para cartógrafos, esse 'Eldorado' era um lago que originava as principais bacias hidrográficas da América do Sul" (MONTI, 2007, p.38). Nessa busca desenfreada, os índios foram caçados para serem utilizados como mão-de-obra escrava nas entradas e bandeiras e nas minerações. Tentaram, assim, sua "domesticação" mediante o desprezo total e completo de seus hábitos e pela imposição da cultura do colonizador. Este, o colonizador, adentrou o Brasil com um projeto civilizatório baseado nos moldes europeus e estadunidenses. Foi a imposição de uma cultura sobre a outra, por meio de seu desmerecimento e desqualificação. Conforme cita Estevão Ribeiro Monti, "desde os seus primórdios, ao impor os ideais positivistas e industriais sobre os brasileiros, tal projeto de civilização inoculava o germe do 'pacto da modernidade', que se concretiza com a chegada de Brasília no Planalto Central brasileiro do país (...)" (2007, p.39).

Com os colonizadores e a corrida aurífera, instalaram-se diversos povoados nas áreas de exploração dos recursos minerais, e nos caminhos que levam a estes. Assim surgiram Santa Luzia – Luziânia, Vila dos Couros – Formosa e Mestre D`armas – Planaltina, todas em território goiano, originariamente. Atualmente apenas Planaltina encontra-se no Distrito Federal.

O colonizador revirou e acabou por destruir porções até então inimagináveis do ecossistema e da cultura existentes, acabando por dizimar

---

guerreiros e serventuários. "O nome 'bandeira' provém da mesma bandeira – flâmula ou estandarte – que essa tropa carregava, insígnia de brasão de armas ou da coroa real que, por velha tradição das guerras européias transportou-se ao Brasil. Muitas tinham regimento oficial (...) muitíssimo mais comuns foram as de caráter informal, às quais se deu o nome de 'entradas'." (BERTRAN, 1994, p.31).

milhões de pessoas e suas crenças. Contudo, traços das culturas precedentes estão presentes até hoje. Como exemplo disso, em entrevista, a D. Lia, filha de seu Beija, conhecido *erveiro* da região de Brazlândia, no Distrito Federal, por sua Farmácia Verde, conta que sua avó, quando chegou vinda de Araguari (MG), logo após ter se casado, para morar em uma fazenda, se valeu dos ensinamentos de velhos índios remanescentes no local para saber como tratar, com ervas ali encontradas, seus filhos quando acometidos por alguma enfermidade.

Ela foi atrás dos ensinamentos da cultura da região e ao fazê-lo, plantou sua própria horta e este saber popular também na vida de seu filho, Seu Beija, hoje já falecido. As pesquisas iniciadas por Seu Beija perduram até hoje na Emater/DF, e na cultura local, tendo sido importantíssimas para a introdução da fitoterapia na rede pública de saúde do DF.

Além dos ensinamentos acerca dos princípios da fitoterapia, que por aqui se desenvolveram, traços das culturas indígenas são claros na tecelagem artesanal produzida para o uso cotidiano das casas de tradição goiana, como é o caso de um tipo de tapete trabalhado em "suporte" de madeira com pregos, urdidura[5] e trama de restos de retalhos, que, na tradição indígena, eram confeccionados com fibras naturais, para a confecção das redes. Em pesquisa de campo, já tive a oportunidade de encontrar, em Pirenópolis (GO), trabalhos de trama fina e delicada, com mudanças de cores formando desenhos geométricos.

[5] Conjunto de fios preparados paralelamente, conforme especificação, para serem colocados no tear e sustentarem a trama de fios que, juntos, formam o tecido.

Imagem 2: Tapete adquirido na feira do coreto de Pirenóplis (GO). Feito por uma “senhorinha” de fazenda circunvizinha.

Ao que fui informada, foram feitos por uma senhorinha em uma fazenda da região circunvizinha. Atualmente, na própria cidade é possível encontrar trabalhos iguais a este. Porém, perderam algumas características daqueles primeiros. Têm uma textura mais grosseira, com tiras de retalhos mais espessas, as combinações de cores são aleatórias e não há a preocupação com a formação de desenhos, embora a técnica usada permita a sua criação.

Imagem 3: Tapete adquirido em Pirenópolis – GO.

Imagem 4: Tapete adquirido em Pirenópolis – GO

No geral, são descuidados no acabamento[6]. São vendidos para os habitantes locais como “capachos” a serem descartados e substituídos assim que apresentarem os primeiros sinais de muito uso.

Imagem 5: Tapete produzido por Luzia, integrante do grupo de mulheres do Varjão. Ela aprendeu este trabalho num curso que fez em *“uma instituição coordenada por um grupo de freiras”*, como ela diz. Neste trabalho é possível identificar a preocupação com a simetria das cores, a partir da listra laranja e azul do centro.

[6] Todos os tecidos mostrados neste item têm aproximadamente a mesma metragem, com exceção do primeiro, que é cerca de 10 cm menor que os outros. Assim, pode-se perceber a diferença da espessura das linhas formadas pelos desenhos em função da espessura das tiras de malhas utilizadas.

Imagem 6: Tear de alto liço de pregos, chamado de "grade", utilizado para fazer os tapetes de retalho tradicionais em Goiás.

Posteriormente, com a chegada dos teares de baixo liço de pedal, os desenhos desenvolvidos nos tecidos artesanais passaram a ganhar feições próximas dos desenhos das cestarias indígenas, em padrões repassados de mãe para filha na tecelagem tradicional, até hoje utilizados no Centro-Oeste do país e em Minas Gerais.

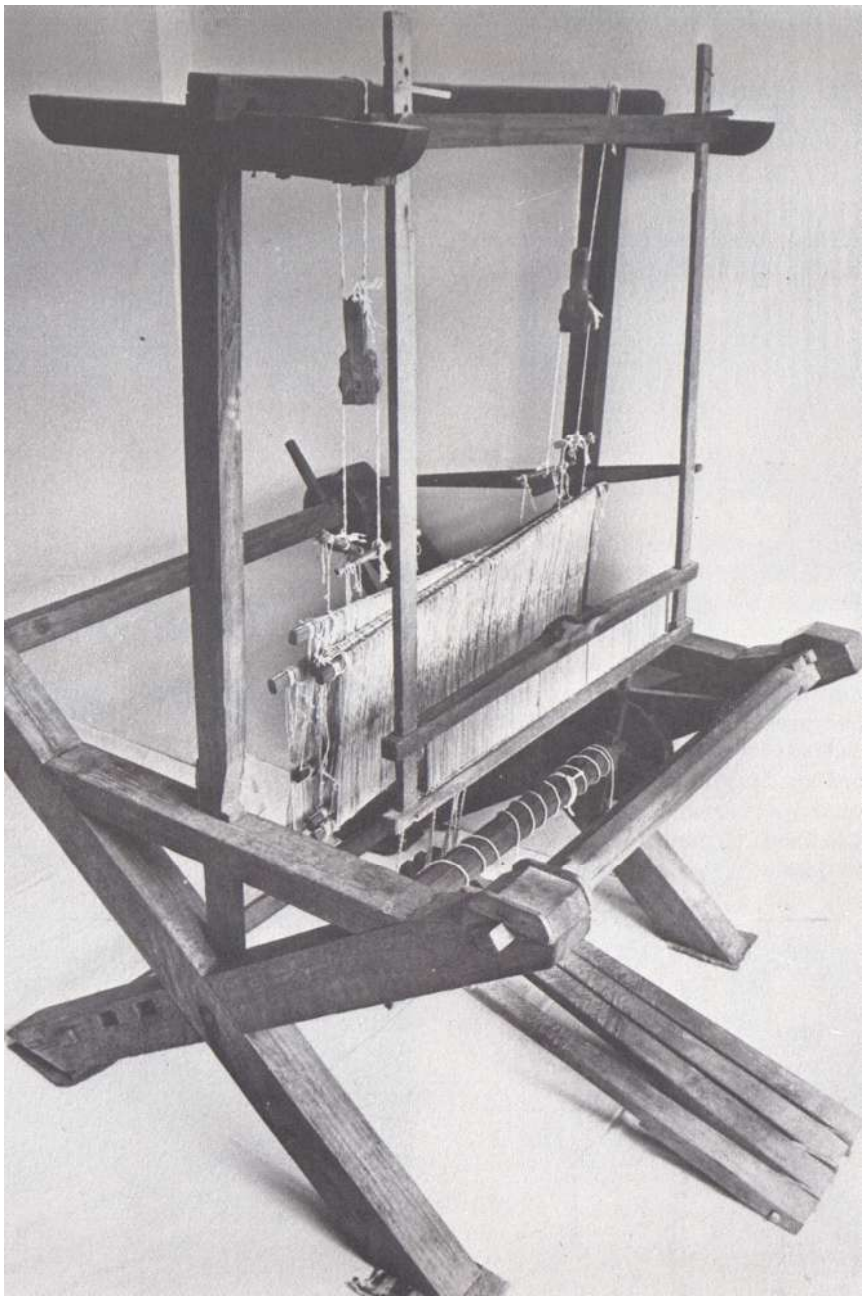

Imagem 7: Tear de baixo liço de pedal com estrutura (castelo) com base em "X" e pente suspenso. Também conhecido como tear de pedal, tear mineiro ou tear da roça. Este último, como o da foto, tem pente de bambu e liços de algodão.

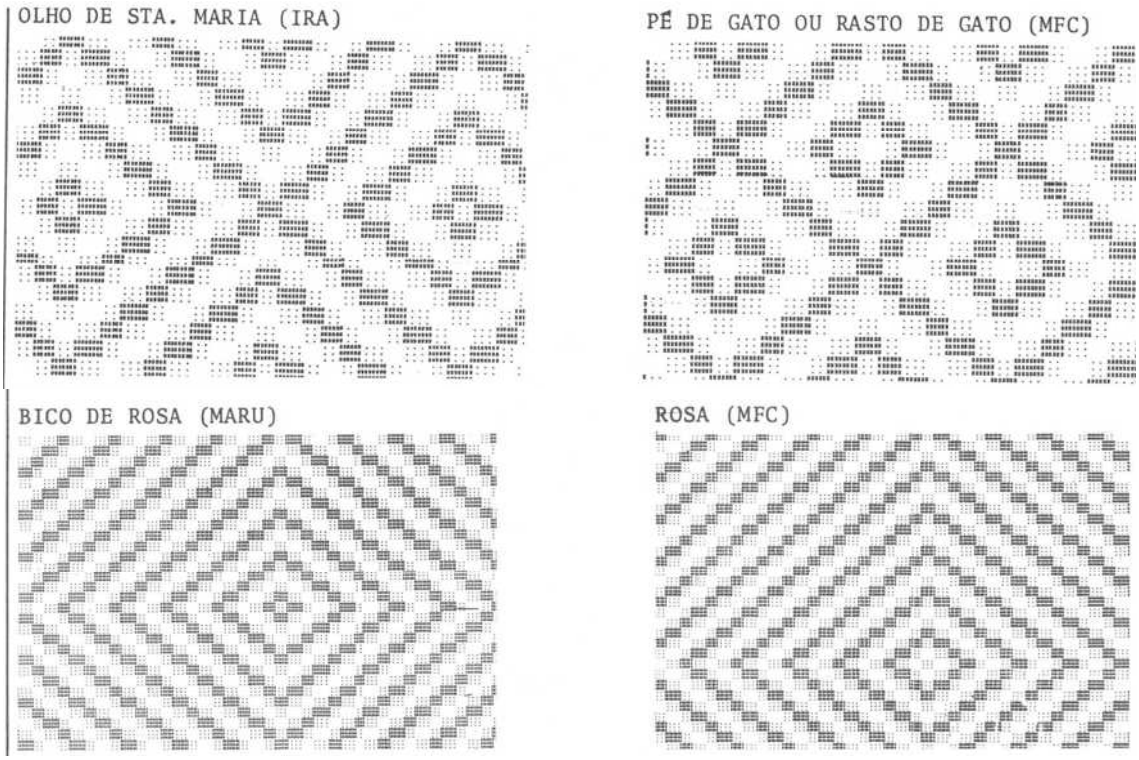

Imagem 8: "Repassos", receitas, dos tecidos tradicionais, semelhantes aos desenhos da cestaria indígena.

Inicialmente a vida nas grandes fazendas que se formaram na região era de subsistência. Os frutos nativos eram utilizados *in natura,* e também destinados à confecção de alimentos, tais como doces e bolos. A caça também era alimento apreciado e a pecuária de extensão era desenvolvida pelos habitantes, sertanejos daqui. "A agricultura extensiva foi introduzida pelos Tupis Guaranis" (MONTI, 2007, p.43), assim como o plantio das roças de subsistência. O uso do pilão também foi herança indígena, da mesma forma que a tapioca.

> A distância de uma fazenda a outra era de quatro a dez quilômetros, podendo, esta distância, diminuir significativamente, quando os proprietários vizinhos eram da mesma família. Estas fazendas eram circundadas por um colar de pequenas cidades, distantes umas das outras, de 50 a 100 quilômetros. (...) Elas sempre assumiram o papel de centros comerciais, onde se podia negociar o excedente da produção, além de irradiarem o direito, a educação e a fé, principalmente por meio das festas religiosas. (MONTI, 2007, p.49).

O dia-a-dia na região, portanto, era cheio de afazeres e de saberes, muitos dos quais confirmam heranças de culturas indígenas, e outras influências que perduraram da cultura negra, além das trazidas pelos portugueses. Enfim, tratam-se de hábitos cotidianos que configuraram, e configuram ainda, mesmo que em menor escala, a cultura local de auto-suficiência, que se criou marcada pelo isolamento em que a região caiu após o fim da corrida pelo ouro.

Com a *chegada*[7] de Brasília ao centro do país, muitas mudanças aconteceram. A vinda da "(...) Capital para o Planalto Central trouxe de bom – o desenvolvimento, as facilidades trazidas pela modernização do sertão – e do ruim, o desassossego que ronda" (MONTI, 2007, p.112) a vida do sertanejo.

Com a construção da estrada que ligava Goiânia a Brasília, Olhos D'Água (GO) – povoado que se originou depois de 1940 e, em 1954, foi elevado à categoria de distrito do município de Corumbá, e posteriormente, em 1958, passou a ser a sede do município – sentiu, também a chegada do desassossego. Olhos D'Água era uma típica cidade do interior, formada a partir de doações de terras de fazendeiros locais para que uma capela, em honra a Santo Antônio, fosse erguida. Em seguida, um rancho para abrigar uma escola foi construído ao lado da capela e, aos poucos, habitantes da zona rural começaram a se mudar e a erguer suas casas nos terrenos em torno da capela. Assim, se iniciou o povoado, cujos moradores viviam calmamente em um sistema de troca do excedente da produção de subsistência. Tinham o que precisavam. Mas em 1960, a sede do município tornou-se vila, novamente. Seu Domingos, em entrevista ao Projeto de Desenvolvimento Integrado: Olhos D'Água, da UnB, conta que

> Já tínhamos aqui duas farmácias, muitas lojas e um comércio em franco desenvolvimento quando começou a notícia de que uma grande cidade seria construída aqui perto. Entusiasmados com a estrada que ligaria a cidade a Goiânia, o prefeito e os vereadores votaram uma lei que mudava sua sede para a beira do asfalto. Como o pessoal não

[7] Uso aqui a palavra *chegada* no lugar de *construção*, pois Brasília não foi criada aos poucos como os vilarejos, cidades e mesmo municípios da região. Ela quase que literalmente chega à região sacudindo a paz e tranqüilidade da vida do sertanejo goiano, impondo um modo de vida e novos valores culturais à região.

> concordasse e houvesse vereadores que também não queriam, sorrateiramente a mudança foi feita durante a noite. A cidade amanheceu sem prefeitura. Tudo já estava em Alexânia que oferecia, inclusive, lotes de graça para quem quisesse se mudar. Muitas casas foram derrubadas, e grande parte da população foi para lá. Começou o desamparo pra gente daqui. (LIMA, 1995, p.14)

Infelizmente, o projeto criado para Brasília não considerava a existência de cidades, muito menos de indivíduos e de uma cultura local. Na visão dos governantes, a construção da nova capital federal era sinônimo de progresso e melhorias culturais para qualquer um que dela usufruísse.

> (...) O plano criado para Brasília na área educacional, cultural e mesmo econômica não considerou a região ao redor do Distrito Federal. A súbita mudança do ritmo de vida e a introdução de um grande número de elementos desconhecidos por essas populações (materiais, técnicas, ferramentas, produtos e até comportamentos humanos) foi um grande choque, muitas vezes quebrando o equilíbrio interno e externo e causando contrastes, em alguns casos muito violentos.
>
> Olhos D'Água, bem como Niquelândia, Padre Bernardo, Planaltina, Formosa, Santo Abreu de Goiás, Mato Seco, Mimoso e Corumbá, foram alvo da grande influência da nova cultura que chegava com a construção de Brasília, sufocando o fazer cultural local. Essas comunidades foram perdendo suas características culturais e assimilando a cultura da grande cidade que se construía no Planalto.
>
> Por incrível que pareça, a proximidade da nova capital, ao invés de trazer prosperidade, fez surgir o empobrecimento. Essas populações, que até então fiavam e teciam suas próprias roupas e faziam seus próprios utensílios – gamelas, colheres de pau, cestas e sapatos – pararam essas atividades quase completamente para adquirir o produto industrializado nas lojas. Como o poder aquisitivo era baixo, faltavam-lhes utensílios de primeira necessidade e até mesmo coberta para as noites mais frias. (IDEM, p.15)

Olhos D'Água foi esvaziada, e seus jovens, atraídos pela construção de Brasília, foram, pouco a pouco, deixando a cidade, de modo que restam, apenas, os mais idosos.

Tudo que para eles era verdade, certeza, passou a não ter mais valor algum. No lugar da panela de barro, a de alumínio; da gamela de madeira, a bacia de plástico, e assim por diante. Na realidade, não ter estas "modernidades" tornou-se sinal de pobreza e atraso. Nem mesmo o domínio dos instrumentos de lazer, como a viola, a rabeca, a sanfona e a percussão, tinha mais valor. O bacana passou a ser a *radiola*. "(...) Repentinamente eles não sabiam mais como divertir-se ou ganhar dinheiro suficiente para viver (...)". (IDEM, p.17)

O que aconteceu a Olhos d'Água é bom exemplo do processo vivenciado pelas comunidades da região ao redor de Brasília e do Distrito Federal. Mais, ou tão grave como negar a cultura existente na região que abrigou a nova capital foi a ingenuidade do governo ao imaginar que, concluída a nova capital, os operários que vieram realizar esse trabalho iriam embora, retornando para suas terras de origem. Além de ficar, muitos trouxeram suas famílias e tradições.

Mas o início do problema de moradia no Distrito Federal não está situado nesse momento.

> Já no final de 1958, com a proibição de novas construções na Cidade Livre, começa a proliferação das invasões e construções irregulares que, ao lado dos acampamentos de obras, se apresentavam como uma alternativa de moradia (...). Surgem, então, as primeiras cidades-satélites. Jogando para a periferia o candango e isolando Brasília para a burocracia estatal que começava a chegar, o governo apenas afastava o problema habitacional, recriando-o na medida em que definia, junto à segregação espacial, a desigualdade de acesso aos recursos públicos e aos equipamentos urbanos. (MONTI, 2007, p.165)

Além da segregação espacial, começou a segregação cultural, já que os saberes e fazeres de que cada *candango*[8] era portador, eram, conforme já citado, vistos como sinal de pobreza e atraso. Mas a resistência frente à

[8] "No princípio da construção de Brasília, existiam "duas categorias de 'bandeirantes': a dos pioneiros e a dos candangos. (...) O termo 'pioneiro' se referia especificamente, aos 'primeiros' funcionários, profissionais, comerciantes, agricultores (especialistas vindos de São Paulo) e assim por diante. Para os operários de construção do interior, qualificados ou não, usava-se o termo candango. Enquanto 'pioneiro' era usado como termo honorífico, 'candango' depreciava e insultava." (MONTI, 2007, p. 162)

exclusão é “um jogo em que na arena estão forças desiguais na luta por referenciais utópicos” (IDEM, p.165).

Imagem 9: Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, na época da construção de Brasília. Este local “recebia” os candangos fora dos acampamentos oficiais das empresas contratadas para a construção de Brasília.

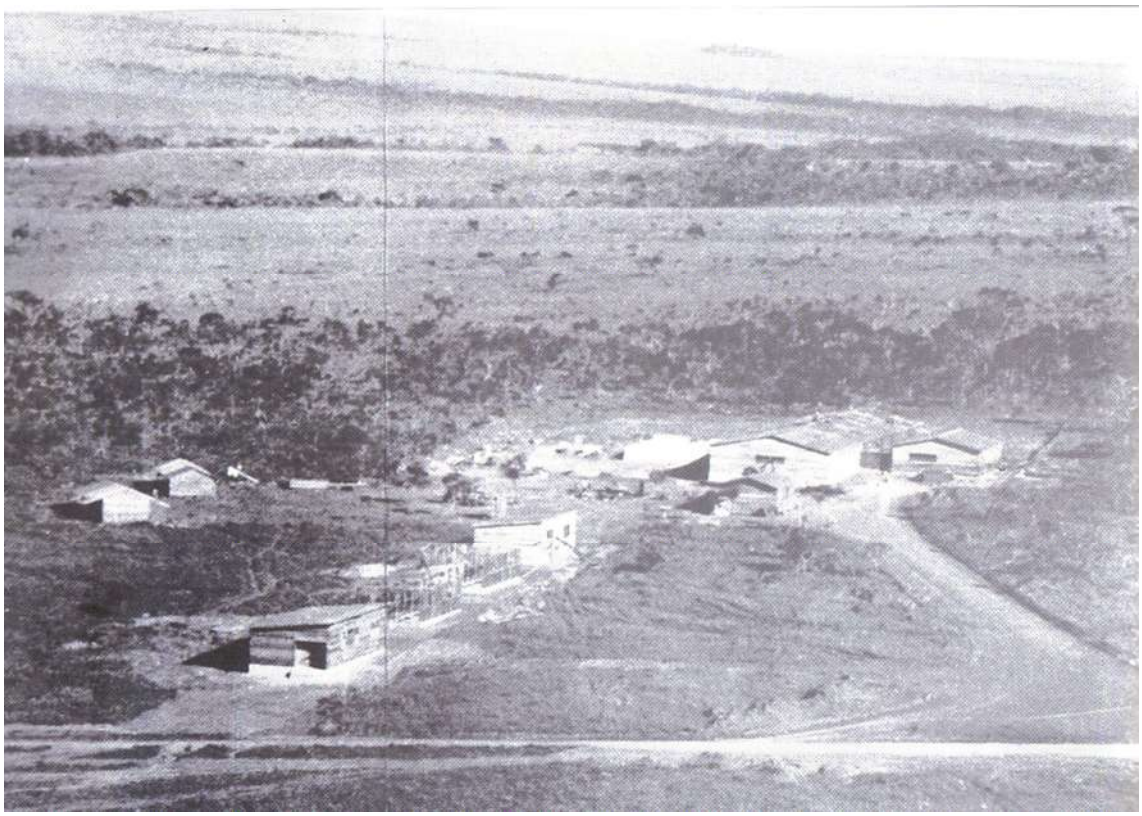

Imagem 10: Construção do primeiro hospital de Brasília, HJKO, na região da Cidade Livre. Desde 1990, é sede do Museu Vivo da Memória Candanga.

Imagem 11: Cidade Livre na época da construção de Brasília.

Imagem 12: Brasília em construção – Explanada dos Ministérios.

As muitas cidades-satélites e assentamentos que se formaram ou mesmo foram criados pelos sucessivos governos do Distrito Federal resultaram desse descaso em relação ao entorno. O sertanejo, acostumado com sua vida pacata, ainda regida pelas fases da lua ou as estações do ano para o plantio e a colheita da vida cotidiana, seguia para a cidade grande, onde tentava sobreviver, sendo empurrado para a periferia.

Como cita Monti, "ainda hoje, continuam chegando famílias inteiras, em busca de melhoria de vida e passam a sofrer a segregação e a exclusão social, que fazem parte da história da cidade" (IDEM, p.168). Continua Monti, citando Aldo Paviani, "a política de 'terra arrasada'[9], com 'assentamentos semi-urbanizados' no DF, pode ser considerada uma forma de violência, sobretudo porque a 'doação' de lotes, sem infra-estrutura, humilha o cidadão e não oferece oportunidades de trabalho no local, configurando oportunismo e política paternalista" (PAVIANI apud MONTI, 2007, p.170). Monti ainda ressalta,

[9] O tipo de assentamento feito no Distrito Federal seguiu os moldes do utilizado na construção de Brasília, onde a terra era "arrasada" pelos tratores que não deixavam nada no local, muitas vezes nem árvores.

citando Gouvea, que “em particular nos governos que antecederam eleições, como no caso do governo Roriz (1988-1989) que, visando criar bases eleitorais para sua candidatura, atendeu a reivindicações, com o assentamento de favelas no Plano-Piloto[10], ações até aquele momento colocadas como impossíveis pelo próprio governo” (GOUVEA apud MONTI, 2007, p.170).

Assim, neste projeto de pesquisa, foi proposto o trabalho com um grupo que, inicialmente composto somente por mulheres, mora em um destes assentamentos que viraram vila, cidade-satélite, e, hoje, região administrativa.

São pessoas que vieram para Brasília mais recentemente, ainda movidas pelo sonho da melhoria das condições de vida, para *conseguir trabalho,* como eles mesmos dizem. O slogan *Capital da Esperança*, da campanha mudancista do presidente Juscelino Kubitschek, que conseguiu transferir a capital federal para o centro do país, parece ainda estar vivo no imaginário do sertanejo, do migrante que anseia a viver com dignidade e adquirir uma moradia.

Vamos, então, dialogar com e sobre sonhos, saberes e fazeres de moradores do Varjão.

[10] Plano-Piloto é o nome dado a Brasília no princípio de sua construção, fazendo referência ao plano inicial do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, projetista de Brasília. Faz pouco tempo que as pessoas chamam a cidade pelo seu nome: Brasília. Muitas pessoas, principalmente de origem mais humilde, não distinguem Brasília de Distrito Federal. Com o crescimento das cidades-satélites e seu conseqüente fortalecimento, o nome “Brasília”, também se fortaleceu.

2. A COMUNIDADE E O GRUPO TECER VARJÃO

Imagem 13: Foto aérea do Varjão

2.1. A comunidade

O Varjão é uma comunidade urbana que resulta de um projeto de instalação inicialmente “rural” do Distrito Federal (DF), onde havia pequenas chácaras de produção de hortifrutigranjeiros instaladas, a princípio, para o abastecimento da cidade de Brasília, que se iniciava há 36 anos.

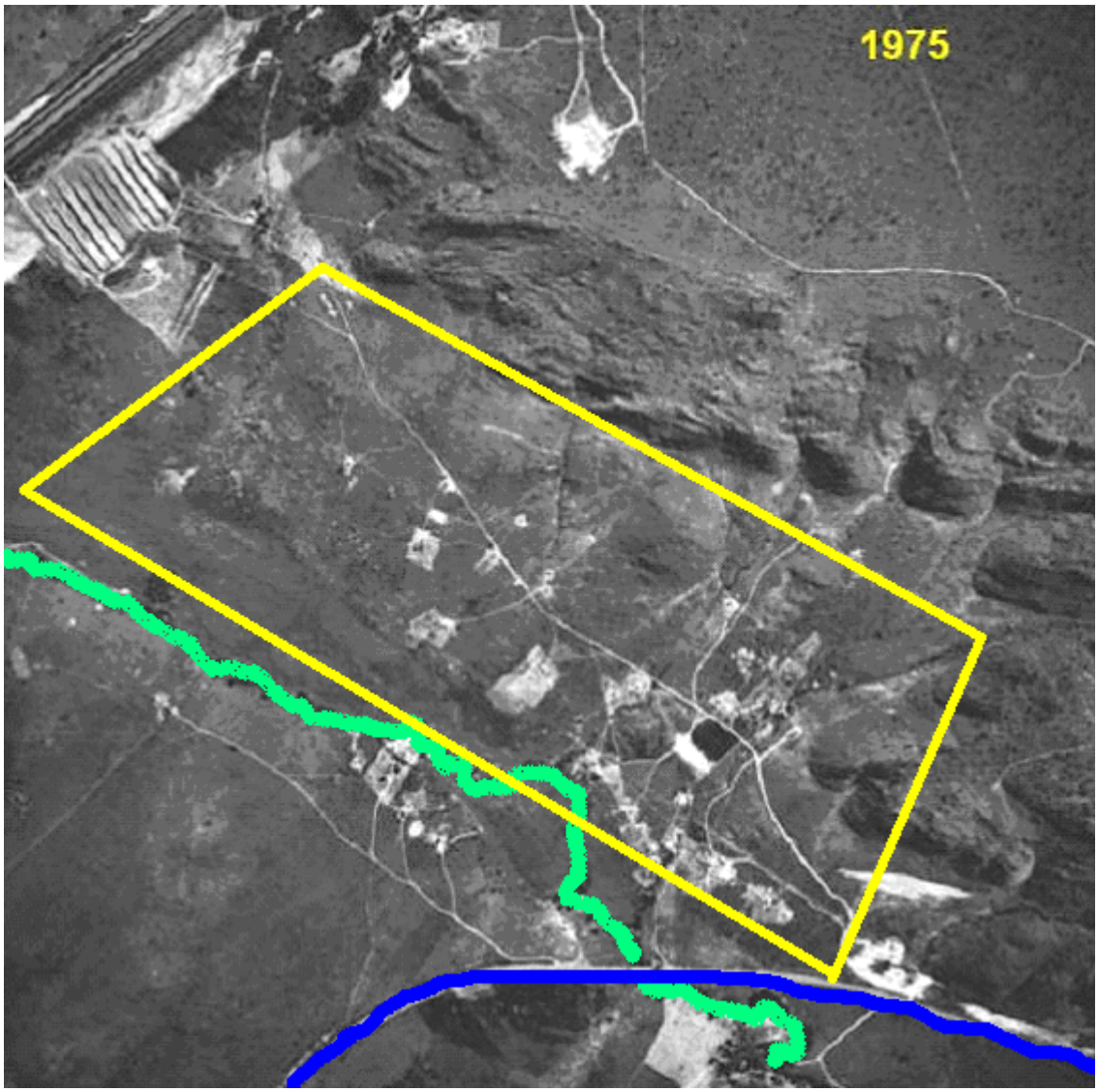

Imagem 14: Foto aérea de 1975, quando o Varjão ainda estava se formando. Em verde, córrego da região. Em azul, pista de acesso ao Varjão. Em amarelo, área ainda, praticamente desocupada do atual Varjão.

Vizinha ao Varjão está uma das áreas mais nobres do DF, a região administrativa do Lago Norte, com amplas casas cercadas por piscinas e grandes áreas verdes, cujos habitantes detêm uma das faixas de poder aquisitivo mais altas do Distrito Federal. Muitos dos moradores da Vila Varjão trabalhavam, como ainda trabalham, nas casas do Lago Norte, como empregadas domésticas, diaristas, jardineiros, piscineiros, “faz-tudo”, entre outras funções.

Imagem 15: Varjão atualmente

Imagem 16: Lago Norte

Na década de 1980, muitos lotes do Lago Norte ainda não estavam construídos, o que propiciava o aparecimento de áreas invadidas e favelas na região. Nessa mesma época intensificou-se, no Distrito Federal, o regime das "doações de lotes" feitas pelo Governo do Distrito Federal – GDF, trocados por votos na ocasião das eleições. As chácaras, então, começaram a receber uma quantidade muito grande de parentes dos chacareiros que para lá se mudavam, na esperança de ganhar lotes. Também havia aqueles que procuravam atendimento médico na rede hospitalar do DF, bem como os que vinham movidos pela esperança de inserção no mercado de trabalho local, empurrados pelo empobrecimento do sertão goiano, onde o Distrito Federal se localiza. As chácaras, então, começam a ser subdivididas, fragmentadas, propiciando o surgimento da Vila Varjão, de modo ainda não-oficial. Na mesma época, muitos dos lotes vazios do Lago Norte foram invadidos pela população que ansiava por um local de moradia e apostava em sua legalização.

Foi implementado, então, pela Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitacional – SEDUH/GDF, um programa de ações para a desocupação dos lotes invadidos. Assim, a Vila Varjão foi oficializada, abrindo-se quadras e ruas, e transferindo os invasores dos lotes do Lago Norte para aquele local. A partir de então, as invasões passaram a se concentrar, de modo mais intenso, na Vila Varjão, atualmente chamada simplesmente de Varjão.

Em 1991 foi iniciado o programa Habitar Brasil BID, uma iniciativa do Governo Federal, com apoio do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, e levado a efeito pela Secretaria Especial de Desenvolvimento Urbano da Presidência da República – SEDUH. Seu objetivo inicial era elevar a qualidade de vida das famílias de baixa renda, que viviam e vivem em áreas degradadas e em condições subnormais de habitação.

Nesse processo, as 1.419 famílias cadastradas e beneficiadas teriam seus barracos demolidos e casas ou apartamentos de alvenaria construídos. Nesse percurso, as famílias começaram a construir (e continuam construindo, pois o programa ainda não terminou) e a se mudar para barracos improvisados na entrada da Vila, em uma área denominada "área de transição".

Imagem 17: Varjão - Área de transição

Imagem 18: Varjão - Área de transição

2.2. Grupo Tecer Varjão

Imagem 19: Grupo que terminou o curso em 2004, mostrando suas bolsas.

No decorrer da implantação do projeto Habitar Brasil BID, já citado, a SEDUH identificou a necessidade de desenvolver um projeto de geração de emprego e renda para melhorar a qualidade de vida dos moradores da Vila, em virtude de, naquele contexto, as oportunidades de emprego serem baixíssimas, pois o comércio existente poderia ser chamado apenas de "comércio de subsistência", fazendo uma alusão à "produção de subsistência" das antigas fazendas da região.

Vários cursos, então, foram desenvolvidos, dentre os quais, o Curso de Tecelagem para um grupo de mulheres, que tive a oportunidade de ministrar. O curso aconteceu no final de 2004, com duração de dois meses, com aulas sempre aos sábados à tarde, das 15h às 18h. Além do objetivo de

introduzir os primeiros ensinamentos do ofício da confecção do tecido artesanal, propiciava o crescimento da auto-estima do grupo no relato das próprias alunas durante as aulas: "*Não pensei que eu fosse capaz de produzir alguma coisa", "Olha, fulana, o que eu fiz!", "Fui eu que fiz sozinha."*

Eu mesma vivenciei esse processo, em minha formação, quando, aos 13 anos, comecei a tecer, em Brasília, no Atelier Livre de Artes. Em Porto Alegre, de onde vim em 1974, freqüentava a escolinha de artes do Governo do Estado, ao lado do Teatro São Pedro. Quando me mudei para Brasília, comecei freqüentando a escolinha de artes da Biblioteca Pública da 104/304 sul. Era bom, mas era diferente. Em Porto Alegre a metodologia aplicada deixava o aluno à vontade para entrar em uma das salas das diferentes linguagens, no início da manhã, e trabalhar livremente. Já em Brasília, tinha de seguir uma seqüência de atividades pré-programadas. Fiquei por um tempo, mas acabei por sair, à espera de uma vaga em um atelier de arte particular. Lá fiquei por muitos anos, e acabei por me tornar monitora, professora e uma das coordenadoras do atelier.

Imagem 20: Teatro São Pedro
Porto Alegre – RS

Imagem 21: Atelier Livre de Artes - Brasília – DF

É claro que minha experiência inicial permaneceu como referência para o modo como, hoje, desenvolvo meu trabalho com a tecelagem, seja como artesã, seja como professora.

Assim, as aulas no Varjão foram ministradas, inicialmente, no Posto da SEDUH, localizado no próprio Varjão. O período da tarde contemplava a necessidade daquelas mulheres que trabalhavam em casa de família no Lago

Norte, e só eram liberadas depois do almoço de sábado. Do mesmo modo, havia as demais mulheres que, mesmo sem trabalhar em casas de família, tinham seus afazeres domésticos e, só após cumpri-los, juntavam-se ao grupo. Muitas compareciam com seus filhos e/ou netos, de modo que foi necessária a introdução de alguns livros infantis e uma bola para as crianças liberarem suas mães e avós para trabalharem. A curiosidade sobre o que estava sendo produzido levava as crianças a se aproximarem, novamente, de suas responsáveis.

Iniciamos o trabalho conversando sobre o que ali se passaria, trabalhando com um tear de papelão confeccionado por elas próprias, fazendo uso de restos de linhas e um grampo de cabelo como agulha. Minha intenção era, já de princípio, mostrar que a tecelagem não é uma atividade cara e elitista. E, também, que, com coisas simples, tais como papelão como tear e grampo de cabelo como agulha, poderíamos produzir vários tecidos.

Imagem 22: Neta provando o barbante que a avó usa para tecer.

Imagem 23: Alunas tecendo no tear de papelão.

O caminho que trilhei para construir essa aprendizagem teve início no Atelier Livre de Artes. Comecei com um tear de alto-liço de pregos pequeno. Meu primeiro tecido tinha muitos nós pelo avesso – um sacrilégio para qualquer tecelã mais experiente e exigente.

No princípio, sempre usava lã para tapeçaria, o que encarecia, e encarece, ainda, o produto. Eu era a única que tecia na minha turma, pois no Ateliê Livre, como o próprio nome sugere, cada um podia desenvolver o trabalho que mais lhe interessasse. Acredito que no atelier todo, só eu e uma senhora alemã tecíamos.

Depois de algum tempo, passei para o tear de alto-liço rotativo e, por fim, comprei um tear de alto liço de pregos construído pelo marido da senhora alemã que estava indo embora do Brasil. Era um enorme tear que podia ser regulado, chegando a comportar tecidos de 2m x 2m. Eu o coloquei no meio do quarto, entre a cama, a rede e a mesa de desenho. Comecei, então, a *me tecer*. Preparava o tear à tarde e entrava madrugada adentro tecendo. Ainda usava a lã para tapeçaria, mas já começava a misturar outros materiais, tais como sisal, retalhos e barbante. Nessa época, fui contratada por minha professora do atelier para tecer as encomendas que ela recebia e desenvolvia com exclusividade. Esse foi o caminho que, anos mais tarde, levou-me ao Varjão, ao encontro daquele grupo de mulheres. Ali, quando os tecidos começaram a ficar prontos, no passo seguinte, cada aluna pode retirar o seu trabalho do tear, arrematando-o.

A fase da retirada do tecido do tear é sempre um momento muito importante para qualquer iniciante na tecelagem, pois é a concretização de sua primeira produção fora do tear. É o momento da passagem de processo para produto realizado. É a comprovação da capacidade do indivíduo perante si mesmo, bem como para o grupo e a comunidade ao qual pertença. O sentimento que acompanha esse momento poderia ser assim traduzido: "*Viu? Eu também sei fazer, também posso fazer parte do grupo. Eu sou do Grupo*". Este momento é sempre festejado quando o tecido é mostrado aos presentes, e podemos pensar sobre as possibilidades de confecção de produtos a partir deste tecido recém-nascido: bolsa, carteira, estojo, etc. Nesse momento, não

importam questões como combinação de cores, falhas, pontos pulados, dentre outros. Vale a ousadia de ter chegado ao final.

Imagem 24: Alunas tecendo no tear de papelão.

Imagem 25: Aluna tecendo no tear de papelão.

Em seguida, cada uma foi convidada a costurar o seu primeiro tecido ao tecido da colega, o que causou algum sofrimento para algumas, pela necessidade de separação da peça. A intenção, com essa junção dos pequenos tecidos, foi mostrar a elas que o que pode parecer um pequeno tecido sem grande utilidade, quando juntado a outros ganha outra dimensão e também outra função. Este primeiro tecido, de aproximadamente 100cm x 80cm, está guardado até hoje em uma mala, na casa da presidente da associação, já que a associação ainda não tem uma sede própria. Por vezes, o retiramos da mala e damos uma olhada, como forma de lembrar, de retomar elementos que se encontram no princípio de tudo, de rever os caminhos percorridos, do mesmo modo que eu, também, vou revendo os meus caminhos como tecelã.

Imagem 26: Alunas unindo os primeiros tecidos retirados do tear

Imagem 27: Alunas unindo os primeiros tecidos retirados do tear

Eu me tornei artesã, oficialmente, na década de 1980, quando solicitei meu cadastramento como artesã do Distrito Federal. Nessa época, meu tecido buscava por minha identidade sulista, minhas recordações na fazenda de criação de ovelhas de minha avó, dos casacos tricotados com lã crua fiada a mão e de cor natural[11] para o inverno... adorava tudo isso. Era um *eu* meu nostálgico e acolhedor.

[11] As lãs cruas, como são chamadas no Sul, são lãs sem tingimento. Geralmente tem-se a branca e a preta, mas como a lã, na ovelha que está no pasto, queima com o Sol, temos uma variedade de tons que vão do marrom caramelo até o preto fechado, fora as mesclas.

Imagem 28: Fazenda Água Buena – Bagé – RS.

Imagem 29: Ovelhas no campo

Mas meus tecidos continuavam paralelamente às quantas outras atividades que também ia fiando e tecendo na construção da minha identidade brasiliense. Assim, assumi o posto de professora do atelier, de contralto do grupo vocal *Tonto de Tanto Canto* e de estudante universitária... O tecido e minha paixão pelas cores sempre estiveram ali, seja em um tear pequeno que punha no colo, para tecer enquanto, com a família, via - ou ouvia - televisão à noite, ou mesmo só, no quarto, às voltas com os meus fios... A vida de tecelã é assim: ou você está com a tecelã onde está o tear e ela tecendo, ou ela está só com seus pensamentos, fios, *fazeres e feitos*.

Imagem 30: Apresentação *colorida* do grupo Tonto de Tanto Canto Sala Funarte – Brasília – DF

No curso para o grupo do Varjão, depois do primeiro trabalho concluído, cada aluna recebeu um *kit* com material individual, que incluía um tear de alto-liço[12] de pregos de aproximadamente 50cm x 70cm e uma sacolinha, contendo uma tesoura, uma agulha de crochê (para os arremates), uma agulha de pescador (para tecer), uma margem de papel e duas bolinhas

[12] Os teares podem ser de alto-liço ou de baixo-liço. Os teares de baixo-liço têm sua urdidura na horizontal e os de alto-liço na vertical. Os teares tradicionalmente conhecidos no Brasil como teares mineiros são considerados teares de baixo-liço, enquanto os teares conhecidos como tear chileno são de alto-liço.

de barbante, uma crua e uma colorida, para iniciar o trabalho. A turma ainda dispôs de vários rolos de barbante, colorido e cru, para continuar o trabalho por mais algum tempo.

Imagem 31: Início do trabalho no tear de alto-liço de pregos. Em cima das mesas teares de alto liço de pregos e as sacolinhas com material de cada aluna – Posto SEDUH, Varjão.

Imagem 32: Início do trabalho no tear de alto-liço de pregos – Posto SEDUH

Após os primeiros ensinamentos no tear de alto-liço, muitas alunas começaram a criar por conta própria e a experimentar cores e tamanhos de listas. Assim, sempre chegavam à aula seguinte com alguma novidade para mostrar. Mas nosso material terminou logo, ante a grande vontade de tecer daquelas mulheres. Foi preciso buscar alternativas de materiais, como por exemplo, retalhos. Na área de sociativismo do Sebrae-DF – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – consegui a doação de retalhos junto a confecções que eram apoiadas pela instituição. Depois, uma malharia da cidade se dispôs a nos fornecer mais retalhos, o que ampliou as opções para a realização do trabalho. A criação e a combinação de cores ficaram por conta delas. Após começarem a aparecer os primeiros resultados, demos início à observação e análise das combinações, do ponto de vista estético. Depois, elas mesmas começaram a experimentar combinações, obtendo vários resultados, enriquecendo possibilidades.

Do Ateliê Livre de Artes, saí depois de muitos acontecimentos. Mas não parei de tecer: conheci outro tipo de tear com outra tecelã. Esse era mais complexo, com muito mais possibilidades. Gostei. Falava daqui, do Centro-Oeste, sem maiores ligações com o Sul. Era mais um pouco do Goiás que se incorporava as minhas referências identitárias.

As cores sempre me chamaram a atenção e sempre estiveram presentes, inteiramente, nos meus trabalhos. Nos tecido, as cores refletiram minha identidade brasiliense de raiz – o Goiás e a cultura popular.

Encomendei um tear de baixo-liço de pedal em Unaí, cidade mineira mais perto de Brasília, com forte tradição da tecelagem artesanal. Teci, teci muito, descobri a cada novo trabalho novas possibilidades.

Seguiram-se alguns fatos que marcaram esse período: o atelier *Trama Tear,* só com tecelãs; o Plano Collor II, que forçou seu fechamento; a Oficina da Fibra, no Museu Vivo da Memória Candanga, e novo fôlego e novas proporções para os tecidos. Tecer, então, passou a ser uma postura de vida, um saber e um fazer necessário.

Imagem 33:
Museu Vivo da Memória Candanga – MVMC Brasília – DF**.**

Imagem 34:.
Oficina da Fibra, sala 2 – MVMC – Brasília – DF.

No Varjão, nosso trabalho foi se desenvolvendo. O único ponto aprendido por elas, efetivamente, foi o *básico* e a *franja*, para os quais utilizamos os retalhos. O primeiro tecido produzido assim por elas foi transformado numa bolsa.

Imagem 35: Aluna tecendo com franja para montagem da primeira bolsa**.**

Imagem 36: Aluna Gorete mostrando a primeira bolsa pronta.

Como não tínhamos mais recursos financeiros nem ferramentas, resolvi comprar, assumindo os custos, bastidores de madeira de bordado, para serem utilizados como as alças das bolsas. Comprei, também, o tecido de algodão colorido para que fossem feitos os forros. Levei minha máquina de costura para o local de trabalho do grupo e montamos as bolsas.

Imagem 37: Colocação da teia – urdidura – no tear de alto-liço de pregos.

Imagem 38: Colocação da linha na agulha de fazer rede de pescador.

Nessa época, uma das alunas ofereceu sua casa para o grupo trabalhar, pois, no posto da SEDUH, as instalações eram bastante desconfortáveis, muito empoeiradas, além do espaço exíguo, que, muitas vezes, não comportava todo o grupo.

Imagem 39: Aula na casa da Sabina. As crianças estão sempre presentes e querendo participar.

O ano de 2004 terminou com cada uma das alunas de posse de uma bolsa de sua própria produção e de um projeto iniciado de cesta de retalhos. Para as técnicas, funcionárias da SEDUH, iniciava-se o período de recesso de final de ano, razão pela qual resolvemos fazer uma pausa, para retomar os trabalhos no período de fevereiro e março.

Na volta do recesso, à época estipulada, constatei que o grupo não estava mais articulado. Algumas alunas que teciam bem não voltaram, e outras novatas apareceram, bastante animadas. Por outro lado, tivemos que voltar para o posto da SEDUH no Varjão, pois a casa da aluna, onde realizávamos os encontros, iria ser demolida para dar espaço à nova casa de alvenaria, e o local para onde ela estava sendo transferida com a família – área de transição – não comportava o grupo.

Em 2005, depois de muita expectativa, conseguimos reativar o grupo. Nesse ano, minha participação passou a ser voluntária, sem remuneração por parte da SEDUH ou qualquer outro órgão ou entidade. Continuamos a nos encontrar todos os sábados à tarde. As alunas novas precisavam aprender desde a primeira etapa, tarefa na qual as alunas mais antigas ajudaram. Todas as dúvidas eram tiradas entre elas mesmas durante a semana.

Nesse ano, tentamos alguns contatos para mostrar a algumas instituições as bolsas produzidas. Tentamos, também, contratar uma costureira para confeccionar as bolsas para o grupo, já que nenhuma dizia saber fazê-lo ou mesmo ter máquina de costura. As parcerias com o Sebrae/DF, a Universidade de Brasília – UnB, Centro de Tecnologia e SESC/SENAI – respectivamente Serviço Social do Comércio e Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - não avançaram. A costureira providenciada pelo Sebrae, na realidade, era uma estudante de moda que trabalhava com costumização[13], que queria pintar as bolsas e encher de rendas e outros elementos que, além de cobrir a trama do tecido, modificava completamente o trabalho das mulheres. Acabamos por desfazer esta parceria e retirar as rendas e fitinhas que foram coladas nas bolsas.

Iniciamos o ano de 2006 com muitos tecidos prontos para a montagem das bolsas, mas sem nenhuma verba para aquisição de material para forro, alças e demais materiais. Selecionei algumas bolsas feitas nas primeira e segunda fases, que não tinham sido vendidas, e levei para uma sapataria, a fim de colocar alças e laterais de couro. Trabalhei nas demais, que a "costumizadora"[14] havia pintado. Acabei vendendo umas três bolsas e revertendo o dinheiro para o grupo.

Nessa época, havíamos nos deslocado para trabalhar na varanda da Associação dos Idosos, local conhecido como Chácara Joana D'Arc, onde

---

[13] A costumização de roupas e acessórios tem por objetivo algumas pequenas mudanças em peças de roupas usadas ou não, a fim de apresentar novas cores e modelos, dando uma cara nova e diferente às roupas, utilizando miçangas, rendas, pequenos bordados, fuxicos, tintas em relevo coloridas, etc.

[14] A moça que havia sido contratada como costureira, na realidade, queria fazer um trabalho de costumização nas bolsas.

ficamos por algum tempo. Mas tivemos de sair a pedido da própria associação, que iria utilizar o local no mesmo horário que utilizávamos para outras atividades com os idosos.

Eu e a Sr$^{a.}$Ester, técnica da SEDUH, começamos a pensar em encaminhar projetos para instituições não-governamentais dentro e fora do Brasil, com vistas a financiar equipamentos e materiais que pudessem consolidar o trabalho e a produção do grupo. Mas esbarrávamos, sempre, na falta de formalização jurídica do grupo, na forma de uma associação, cooperativa, ONG ou outro tipo de sociedade civil. Nesta época, então, as técnicas da SEDUH iniciaram movimento de esclarecimento, junto ao grupo, sobre os benefícios que poderiam ser propiciados pela articulação de uma cooperativa ou associação, bem como dos procedimentos e providências necessários para a organização de entidades dessa natureza.

Imagem 40: Parte do grupo atual na frente da casa da Luzia onde o grupo se reúne atualmente. Da esquerda para a direita, eu, Margarete, Carmelina, Antônia e Zulmira. Abaixo, o neto da Margarete.

Os membros do grupo gostaram da idéia. Foi decidido que a sede da associação ficaria na casa da Luzia[15], aluna da primeira fase que voltou ao grupo e exerce liderança e organização no grupo.

Como, ao final de 2006, ainda não tínhamos conseguido verba alguma para o desenvolvimento do trabalho com o grupo, resolvi comprar lixas e pregos e reiniciei o trabalho com uma outra modalidade de tecelagem, usando o tear de malha, para o que seria possível usar somente os retalhos doados. Poderíamos, assim, fazer um teste quanto à aceitação do produto no mercado, já que a venda é a grande expectativa do grupo.

[15] Luzia é o nome adotado por Justina, este, seu nome verdadeiro de batismo, do qual não gosta.

Imagem 41: Alunas montando o tear de malha.

Imagem 42: Alunas montando o tear de malha.

Imagem 43: Aprendendo a tecer no tear de malha

Imagem 44: Detalhe do tecido de malha.

Os membros do grupo e eu montamos os teares. A madeira foi recolhida dos cartazes de propaganda política espalhados pela cidade. Usei sobras de barbante para iniciar os trabalhos, mas logo percebemos que seria necessário modificar o tear. Feitos os esclarecimentos sobre os aspectos técnicos, definimos dois tipos de mudanças nos teares, abrindo três possibilidades. Em uma alterávamos a espessura da canaleta de descida do tecido; na outra aumentávamos o espaçamento dos pregos, ou mesmo as duas coisas. A escolha da alternativa ficou livre, conforme a adaptação às habilidades pessoais e ao projeto de cada uma. Cada uma usou a alternativa que melhor se adaptou ao seu fazer.

Durante o início do processo, meu papel principal foi apresentar uma nova linguagem e suas possibilidades àquelas mulheres, sem prendê-las a normas, tais como "*isso tem que ser assim*" ou "*deve ser assim*". Acredito, como relatei anteriormente, que existem várias soluções para um mesmo problem e as pessoas, em geral, não estão acostumadas à liberdade para se expressar, razão pela qual, por vezes, estranham essa atitude, confundindo-a com falta de conhecimento ou descaso do professor. Sempre existe, nos nossos encontros semanais, espaço em que todos possam se posicionar, quando falam de si e de seu trabalho. É quando cada pessoa, e sua identidade, pode se mostrar. Não é um espaço específico, mas, a cada dia que passa, percebo que os participantes estão mais à vontade nas reuniões, fazendo brincadeiras umas com as outras, e mesmo comigo. Estou presente às reuniões em todos os sábados e quando, raramente, não posso ir, comunico ao grupo, tentando chegar, ainda que mais tarde.

Em 2007, para incentivar e fortalecer a ação da associação, comecei a delegar mais ações para os participantes, principalmente à Luzia. É gratificante constatar que alguns já ensinam as técnicas do tear para outros e que me procuram somente quando há alguma dúvida ou defeito no tecido que não tenha sido possível resolver. No entanto, ainda há a expectativa de que eu assegure a organização das atividades, o planejamento e as tomadas de decisão.

A documentação para a abertura da Associação *Tecer Varjão*, nome escolhido pelo grupo, ficou parada por diversos problemas . Mas o trabalho

têxtil continuou. O dinheiro necessário para o processo de registro em cartório, bem como para a abertura da conta bancária da associação, está guardado com a tesoureira, Margarete. Quando a associação for registrada e a produção estabelecida, o grupo pretende realizar um grande desfile na Administração Regional do Varjão para apresentar a associação e lançar os produtos à comunidade.

Neste ínterim apresentei, também, o projeto para o programa Petrobrás Cultural, no qual a associação é apontada como a beneficiária, dentre outros programas. Esperamos poder participar ainda este ano de algumas feiras de artesanato na cidade e testar a aceitação dos produtos no mercado.

Hoje, o grupo, que inicialmente foi formado apenas por mulheres, conta com a participação de um rapaz de 22 anos, paraplégico, ex-dançarino de rua vitimado por um tiro no próprio Varjão, filho de uma das tecelãs que entrou na última fase do curso.

Imagem 45: Luzia, presidente do grupo, vendo alguns livros de tecelagem que levei.

Imagem 46: Carmelina escolhendo os retalhos que irá levar para casa para tecer. Neste momento a tecelã já *tece*, estruturando mentalmente seu tecido.

No decorrer do trabalho, o grupo sofreu perdas. Das 25 participantes, presentes no primeiro encontro em 2004, e das 12 de 2006 que resolveram formar a associação, apenas 9 permaneceram trabalhando regularmente.

Mais recentemente Luzia solicitou que Carmelina e Margarete se empenhassem em avisar as colegas que moram perto de suas residências para comparecerem às reuniões. Na realidade, elas precisam retomar o hábito de se encontrarem mesmo que eu não esteja presente. Como elas já tecem em suas casas durante a semana, não precisando mais de orientação constante, os nossos encontros se espaçaram. Tenho comparecido de 15 em 15 dias ou quando tenho algum informe ou pergunta a fazer ao grupo, ou mesmo quando uma produção fica pronta e levo ao grupo antes de encaminhá-la para as vendas.

Nessa etapa do trabalho, passamos a considerar a possibilidade de patrocínio, para o qual é necessária a formalização da associação.

Capítulo II

POR QUE E COMO

1. INQUIETAÇÕES

A proposição para este trabalho decorre de alguns questionamentos que venho fazendo há algum tempo, já que trabalho diariamente com as questões relativas ao patrimônio cultural no Distrito Federal.

O primeiro ponto está na minha prática têxtil, sobretudo quando coordenei e atuei como professora num espaço voltado para a preservação da memória tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico e referência em Brasília, ao qual retornei em julho de 2007 com o cargo de gerente, mas a função de diretora.

Brasília, cidade implantada no centro do Planalto Central brasileiro, mais precisamente dentro do estado de Goiás, sofreu, por muitos anos, de uma aparente crise de identidade. *"Quem sou eu? Brasiliense, carioca, mineira, nordestina? Quem sou eu?"* As pessoas que para cá migravam, empolgadas com o chamado do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek de Oliveira, traziam não só sua mão-de-obra, mas toda a memória de suas vidas em seus locais de origem: costumes, manias, verdades, sonhos...

Chegando a Brasília, de longas jornadas, encontravam um enorme "cerradão", onde estava instalado o grande canteiro de obras. Brasília era "o lugar de ninguém", o lugar do nada e, ao mesmo tempo, o lugar de todos.

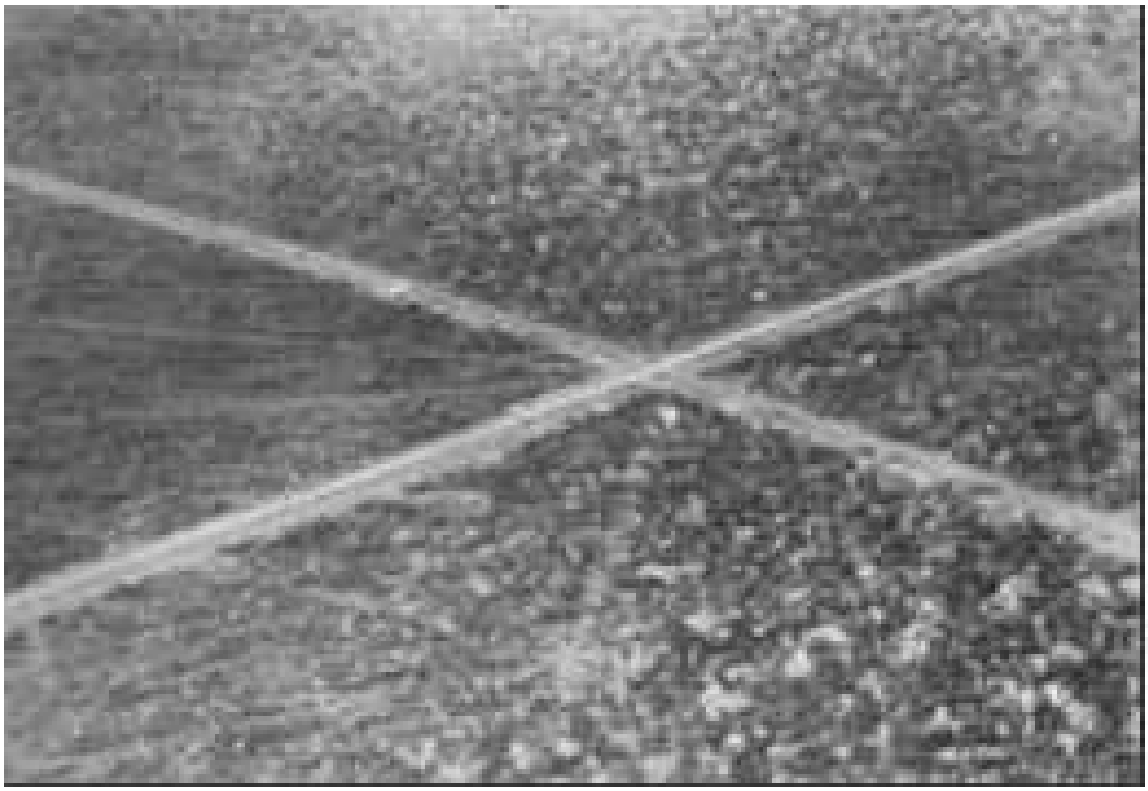

Imagem 47: Marco Zero – Ponto inicial da Construção de Brasília – DF

Na verdade não se tratava de um vazio no centro do país a ser ocupado pela nova capital. Ali existiam grandes fazendas que sobreviviam da lavoura de subsistência, do cerrado e do gado. Os encontros com os vizinhos se davam nas datas festivas, a maioria religiosa: a Festa do Divino, a Folia de Reis, o São João, ou mesmo na "treição", como denominavam o mutirão para ajudar algum vizinho. A vida era assim, cheia de histórias vividas e criadas pelos eventos que iam ocorrendo no decurso do tempo. Era a panela de barro, a gamela de madeira, o tear com pente de bambu e cera de carnaúba, a viola de cocho com corda de tripa de porco, o biscoito de queijo, era o tempo contando história. São muitas memórias, muitas identidades que viviam e se faziam vivas por aqui.

A construção de Brasília promoveu a interiorização do Brasil. Os novos moradores chegavam desapropriando, revirando, inundando, mudando tudo. Era a nova capital que se instalava no centro do Brasil, trazendo o "progresso" para a região, para essa gente que, "pobres, nada tinham e não sabiam de nada". A cidade modernista chegava ao centro-sul do Goiás, cheia de promessas alvissareiras.

Brasília foi construída em tempo recorde e as pessoas chegaram aos milhares. Quem eram? E Brasília, qual seria sua identidade? A identidade goiana da terra que a recebeu, as identidades migradas ou a identidade da modernidade e imponência da "Nova Capital Federal"?

A Brasília sempre foi atribuída certa crise de identidade. Quem não enfrenta crise de identidade? Eu sei reconhecer as minhas? Você sabe as suas? E Brasília, sabe as dela? E quem já mora há muito tempo na capital, que identidades configura? Com quais dialoga?

Pensando nisso e nos diversos assentamentos criados desde o início da capital para receber sejam os candangos, sejam as famílias que vieram atrás de seus parentes, sejam os funcionários públicos que foram obrigados a se mudar, é que comecei a me questionar sobre as identidades dos objetos têxteis artesanais produzidos em Brasília. Que identidades aparecem nestes tecidos que vêm de longe com seus tecelãos? Como cada indivíduo se enxergava e se identificava antes de aqui chegar e, no caso desta pesquisa, de se instalar no Varjão? Qual a percepção que eles têm dessas identidades? Como eles se identificam hoje na sua cidade? Eles adotaram alguma identidade do Varjão? Quais identidades eles percebem? Qual querem deixar transparecer hoje? O que esta identidade pode propiciar a eles? E, finalmente, como querem ser reconhecidos?

Para poder responder a essas questões, vislumbro caminhos pelos quais transitam identidades diversas, memórias relatadas e escondidas, diversidades ricas e empobrecedoras de culturas as mais diversas possíveis e existentes no grupo Tecer Varjão.

Tudo isso me motiva, me questiona, me inquieta e espero que, também, me identifique.

2. O TEAR QUE VOU USAR

O projeto de trabalhar com a comunidade do Varjão, buscando "conhecer" ou "desvelar" suas identidades no contexto da Cultura Visual, tem como orientação metodológica de base a pesquisa-ação, em contínua interação com ferramentas e estratégias importantes da etnografia visual, de uma das teorias do conhecimento, a transdisciplinaridade, e da *arte/educação baseada na comunidade* como referencial prático-teórico.

Como cita Michel Thiollent (2005), em *Metodologia da Pesquisa-Ação*, "(...) a pesquisa-ação, definida como método (ou como estratégia de pesquisa), contém diversos métodos ou técnicas particulares em cada fase ou operação do processo de investigação" (p.29). Nesses termos, foi possível trabalhar com o entrelaçamento de diversas técnicas e métodos para melhor atender às solicitações da pesquisa.

A pesquisa-ação, integrante das pesquisas participativas[16], tem por objeto a própria realidade observada e as ações que possam surgir a partir das transformações que venham a ocorrer no grupo pesquisado. Para configurar uma pesquisa-ação é necessário que haja, realmente, por parte dos integrantes do grupo e do pesquisador uma ação. Estes precisam desempenhar papel ativo no equacionamento, acompanhamento e avaliação dos problemas levantados. Mais que ter papel ativo é importante que exista diálogo entre as várias instâncias envolvidas no trabalho, propiciando um mergulho no processo. Ao mesmo tempo, deve ocorrer o exercício de distanciamento, orientado pela atitude crítica e autocrítica em relação ao

[16] A pesquisa-ação é uma modalidade da pesquisa participante, pelo menos para alguns autores, como é o caso de Michel Thiollent que faz a seguinte colocação: "Nossa posição consiste em dizer que toda pesquisa-ação é de tipo participativo: a participação das pessoas implicadas nos problemas investigativos é absolutamente necessária. No entanto, tudo o que é chamado pesquisa participante não é pesquisa-ação. Isso porque pesquisa participante é, em alguns casos, um tipo de pesquisa baseado numa metodologia de observação participante na qual os pesquisadores estabelecem relações comunicativas com pessoas ou grupos da situação investigada com o intuito de serem melhor aceitos. Nesse caso, a participação é, sobretudo, participação dos pesquisadores e consiste em aparente identificação com os valores e os comportamentos que são necessários para a sua aceitação pelo grupo considerado. Para que não haja ambigüidade, uma pesquisa pode ser qualificada de pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas ou grupos implicados no problema sob observação." (THIOLLENT, 2005, p.17)

processo do grupo, e à atuação do pesquisador em seu duplo papel: membro do grupo e pesquisador.

Trata-se, portanto, de um projeto orientado pelos princípios da pesquisa-ação e assentado nas bases conceituais da cultura visual.

A cultura visual, na concepção de Ballengre-Morris, Daniel e Stuhr, "tem se desenvolvido com a inclusão da interação das questões da diferença e do comportamento ligados a desvios e a perspectivas culturais e sociais conflitantes" (2005, p.264), fruto, muitas vezes, da diversidade cultural que se fundamenta no multiculturalismo.

Vale ressaltar que o multiculturalismo pode ser constatado desde os tempos de nossos ancestrais nômades. Extremamente dinâmicos, os cenários culturais estão sempre em transição, pois os diversos grupos e pessoas estão conectados e reconectando-se diariamente entre si. Fazem parte, atualmente, do conceito de multiculturalismo os termos *intercultural*, *intracultural* e *transcultural*.

A cultura visual propõe uma análise integradora, pois não se "aprendem pedaços de conhecimento separados e desconectados" (PARSONS, 2005, p.296). As aprendizagens fazem sentido quando são conectadas aos interesses e experiências de vida do aprendiz, do ser cultural.

A esse respeito, o Centro de Educação Transdisciplinar da Escola do Futuro da USP – CETRANS, em seu livro Transdisciplinaridade II, destaca as relações existentes entre as várias áreas do conhecimento/saber e as diversas identidades de um mesmo ser, aqui citado como *diferentes níveis que compõem um ser*.

> A Transdisciplinaridade é uma teoria do conhecimento, é uma compreensão de processo, é um diálogo entre as diferentes áreas do saber e uma aventura do espírito. A Transdiscipinaridade é uma nova atitude, é a assimilação de uma cultura, é uma arte, no sentido da capacidade de articular a multirreferensionalidade do ser humano e do mundo. Ela implica numa postura sensível, intelectual e transcendental perante si mesmo e perante o mundo. Implica, também, em aprendermos a decodificar as informações provenientes dos diferentes níveis que compõem o ser humano e como eles repercutem uns nos outros. A Transdiscipinaridade transforma nosso olhar sobre o

> individual, o cultural e o social, remetendo para a reflexão respeitosa e aberta sobre a cultura do presente e do passado, do Ocidente e do Oriente, buscando contribuir para a sustentabilidade do ser humano e da sociedade. (CETRANS, 2002, p.9 -10)

Nesses termos, os pressupostos colocados acima formam a base para este projeto de pesquisa-ação desenvolvido no contexto de interação dialogal com o Grupo Tecer Varjão. Afinal, adentrar uma comunidade e conviver com ela por um longo período de tempo, como é o caso desta pesquisa, iniciada em 2004, requer a abertura para colocações e posturas que podem até parecer estranhas às minhas próprias práticas culturais.

Quanto ao conceito de *Arte/educação baseada na comunidade,* "que parte da valorização da cultura local e dos recursos existentes e disponíveis na comunidade" (BASTOS, 2005, p.227), tomado aqui como referência, considera as raízes identitárias locais no caso deste projeto, do local de origem dos integrantes do grupo e aponta critérios e aspectos a serem observados nas condutas metodológicas que deverão ser adotadas nesta pesquisa, em que a interação total do pesquisador com a comunidade e o grupo em questão pesquisado não somente é pressuposto, como também é imprescindível.

A *Arte/educação baseada na comunidade – AEBC* propõe ações que funcionem como catalizadoras "para a participação crítica não só na comunidade local, mas também na sociedade maior (...), constituindo uma prática educativa que busca promover mudanças sociais pelo processo de conscientização" (BASTOS, p.229), como os objetivos educacionais de Paulo Freire.

Além disso, vale ressaltar que o conceito de *arte/educação baseada na comunidade* pressupõe uma concepção abrangente de arte, argumentando em favor de uma posição conciliatória, quando tradições regionais, artesanato, arte popular, dentre outras práticas, são valorizadas como formas de expressão da cultura de uma comunidade.

Assim, a AEBC lança as bases para o desenvolvimento de trabalhos que propiciam a interpretação, o questionamento e a participação consciente na cultura e sociedade local. O importante é desenvolver uma consciência

crítica por meio da cultura local. Quando a comunidade se identifica e se reconhece visualmente, isso se torna um ato de conscientização.

No caso do Grupo Tecer Varjão, as relações entre as identidades do grupo de moradores e o trabalho desenvolvido por eles no grupo de tecelagem constituem o cerne desta pesquisa, na medida em que é pressuposto que um e outro dialoguem estreitamente.

Na pesquisa-ação, a idéia é que o pesquisador possa ampliar seu conhecimento a partir do estabelecimento de relações mais profícuas entre seus referenciais teóricos e sua própria prática, bem como do exercício crítico e da autonomia do grupo na direção de discutir e buscar caminhos para superar suas próprias questões e problemas. Portanto, esta abordagem metodológica tem sua força nas dimensões social, educacional e técnica.

Neste caminho, alguns produtos do trabalho têxtil desenvolvidos pelo grupo foram criados e recriados no processo da pesquisa, suscitando reposicionamentos em relação à própria auto-estima dos participantes, suas identidades, posição social, e fortalecimento do grupo e da produção artesanal.

No trabalho coletivo com a comunidade do Varjão, foi necessária, primeiro, uma identificação, de minha parte, do grupo. Esse processo é contínuo, de modo que posso afirmar: já ocorreu, em momentos anteriores, mas também continua ocorrendo a cada etapa que vamos enfrentando, e mesmo a cada novo encontro. Ao mesmo tempo é necessário que eles me vejam, como ocorre, como membro ativo do grupo, o que possibilita minha relação com eles. Neste diálogo, nesta inter-relação de identidades, emergiram, dentre tantas identidades que se entrecruzam continuamente na conformação dos sujeitos sociais e culturais, vários aspectos das identidades do grupo.

Durante a pesquisa, pôde ser observado o processo por meio do qual diferentes elementos identitários se tornam significativos e como estes ganham visibilidade. Foram levadas em consideração as três modalidades de tratamento propostas por Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) no texto *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual – Balanço provisório, propostas cautelares*, quando trata da passagem do visível para o visual: “O documento visual como registro produzido pelo observador”, ou seja, o tecido e os objetos

produzidos por este; “o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada” – o tecido e seus objetos sendo reconhecidos como elementos de identificação; “e, finalmente, a interação entre observador e observado” – que é o empoderamento que este pode promover no grupo quando detentor de uma identidade reconhecida.”(p.16).

Para a discussão desta dissertação, foi feito um recorte temporal nas atividades desenvolvidas pelo grupo, com foco no período que vai desde o final do ano de 2006, no decurso de 2007 e princípios de 2008. O histórico do grupo, suas motivações e percursos estão relatados, tendo-se em vista que o trabalho foi iniciado no final de 2004, com continuidade nos anos de 2005 e 2006. No entanto, o registro sistemático de minhas ações e dos demais membros do grupo, a observação do desenvolvimento das atividades, as problematizações do grupo, as entrevistas, o registro no diário de campo, o observador externo, dentre outros procedimentos de coleta de dados previstos pela pesquisa-ação, foram realizados durante o ano de 2007. O critério para o recorte temporal adotado é a reunião do grupo para a formação da Associação Tecer Varjão, no final do ano de 2006.

Em realidade, esta pesquisa cabe dentro de uma pesquisa de tipo etnográfico, por estar mais preocupada com o processo que pode levar a resultados e por ser largamente uma pesquisa de campo. Marli Elizia Dalmazo Afonso de André (1995), em vários trechos de seu livro *Etnografia da Prática Escolar*, destaca a importância de ressaltar o processo, o percurso percorrido por cada indivíduo. Cada um traz consigo sua cultura e identidades e só ele saberá o quanto de si estará disposto ou capacitado a expor, apresentar e dialogar com o grupo.

2.1. FERRAMENTAS METODOLÓGICAS

A entrevista figura como ferramenta de coleta de dados de suma importância para o desenvolvimento do projeto de pesquisa com a Associação Tecer Varjão.

Entrevistas individuais propiciaram que cada membro do grupo pudesse se expressar, manifestar suas posições em relação ao trabalho e refletir sobre as suas identidades, trazendo suas visualidades *sobre* e *do* Varjão. Desse modo, algumas dimensões identitárias do grupo puderam ser trazidas à visibilidade.

Para essa etapa, os princípios da entrevista episódica, em que o entrevistado fica à vontade para narrar os fatos solicitados a partir de poucos e breves questionamentos, foram utilizados para dar maior suporte às entrevistas, já que o conhecimento episódico está ligado a circunstâncias concretas – tempo, espaço, pessoas, acontecimentos e situações – e se utiliza de narrativas informais, com ênfase no conhecimento cotidiano do entrevistado.

Alguns integrantes do grupo viveram em outras comunidades antes de se mudarem para o Varjão. Por isso é importante tornar visíveis as referências de visualidades que tragam consigo e que sejam partes integrantes da conformação e representações de suas identidades, desde essas histórias anteriores. A mesma relevância terão as entrevistas com aqueles que já nasceram ou se mudaram muito novos para a região, tendo como fonte referencial de visualidades, tessituras e uma de suas identidades.

Como integro o grupo e estou presente a praticamente quase todos os encontros, tanto observo como atuo no grupo, o que faz a observação participante integrar esta pesquisa. Não é uma tarefa fácil, pois por vezes sou muito solicitada como membro que detém mais conhecimento técnico da tecelagem, na visão do grupo. Contudo, tento mostrar que elas também têm soluções interessantes para os problemas que surgem. Ainda assim, por vezes, percebo meu comportamento em ações nas quais gostaria de rever posturas, fazer outras escolhas. Por isso, sou, também, observada por mim mesma. Nas palavras de Carlos Rodrigues Brandão,

> (...) só se conhece em profundidade alguma coisa da vida da sociedade ou da cultura, quando através de um envolvimento – em alguns casos um comprometimento – pessoal entre o pesquisador e aquilo ou aquele, que ele investiga. (...) Não é propriamente um método objetivo de trabalho científico que determina *a priori* a qualidade da relação entre os pólos da pesquisa, mas, ao contrário, com freqüência é a intenção premeditada, ou a evidencia realizada de

> uma relação pessoal e/ou política estabelecida, ou a estabelecer, que sugere a escolha dos modos concretos de realização do trabalho de pensar a pesquisa. (BRANDÃO, 1987, p.08)

Os registros têm sido feitos por meio de fotografias digitais, filmagens e, no caso das entrevistas, com o uso, também, do gravador.

O diário de campo, ferramenta que descobri muito importante na minha própria memória do processo, é preenchido imediatamente após os encontros com o grupo. Por vezes, dias depois retorno aos relatos para acrescentar ou esclarecer algum fato que não havia compreendido, mas que ganhou sentido posteriormente. Foi um instrumento interessante de diálogo meu com minhas próprias idéias e pensamentos, oportunizando outras ligações e possibilidades de raciocínio baseadas na proposição inicial do trabalho.

Capitulo III

O URDUME
- A MEMÓRIA, A CULTURA, AS IDENTIDADES, O POPULAR, A EDUCAÇÃO.

1. A MEMÓRIA

Falar de memória obrigatoriamente nos leva a falar do tempo. Nossa relação com a memória está ligada a coisas passadas, mas existe uma memória que parece ter todo o tempo do mundo para simplesmente reviver o passado, e uma outra "(...) memória voltada para a ação (...)" (BOSI, 1994, p.81), como a impulsionar o presente para o futuro "conotado pela cultura e pelo indivíduo" (BOSI, 2003, p.53).

A memória é dinâmica. A cada novo dado incorporado, vivenciado, percebido, ela realoca os dados armazenados, podendo ter seu sentido modificando na lembrança. "Não há percepção que não seja impregnada de lembrança, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões" (SALLES, 2006, p.70).

Para Cecilia Salles, a memória é a própria cultura, pois é ela que vai selecionar os fatos, conservar, transmitir e elaborar outros tantos fatos novos, sendo a matéria-prima para novas criações. A memória é continuidade, pois se

dá no campo das interações, mas não é um depósito de informações. Ela age de forma complexa elaborando constantemente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. “Nós nos modificamos e assim alteram-se as percepções que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças” (SALLES, 2006, p.69-70)

O importante da memória é a possibilidade que ela nos dá de um novo olhar, não mais vinculado “a um passado ‘congelado’, mas sim a um passado que ainda vive no presente e que se manifesta nas incessantes lutas dos grupos populares por múltiplos direitos, inclusive o direito à memória” (NUNES, 2005, p.28), de suas histórias, de seu patrimônio.

A memória possibilita a resignificação do passado para o presente, repleto de agoras que interagem, constantemente, de forma transdisciplinar.

2. A CULTURA

A definição da palavra cultura vem sendo discutida e analisada por vários estudiosos há muito tempo. Dentre todos, LARAIA (2006), em seu livro *Cultura – um conceito antropológico* apresenta a síntese feita por Edward Tylor (1832-1917), que mais se aproxima ao conceito de cultura utilizado atualmente. Nele, Tylor diz que cultura “em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (apud LARAIA, 2006, p.25).

Posteriormente, em uma abordagem que considera cultura um sistema simbólico, esta passou a ser definida como um conjunto de regras, mecanismos, instruções para governar as ações e o comportamento humano, deixando todos, ao nascerem, puros e limpos de qualquer dado ou informação, aptos a serem socializados em qualquer cultura existente. Portanto, “uma compreensão exata do conceito cultura significa a compreensão da própria natureza humana” (LARAIA, 2006, p.63).

Na realidade, cultura pode ser comparada a um conjunto de diferentes lentes pelas quais o mundo é visto e decodificado por diferentes pessoas permanentemente. É o processo da endoculturação, no qual todos os valores e experiências assimilados desde o nascimento de um indivíduo até a sua morte fazem parte de seu aprendizado cultural, que coletivamente constrói diversas culturas.

> É uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra individual de conservação e transmissão de certos comunicados (...) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados (LOTMAN, 1998, p.157).

O processo de construção cultural passa, portanto, pelas memórias individuais e coletivas que fizeram parte da construção de cada ser e o contexto que os envolve a todos. Sendo assim, uma especialização da cultura acabaria por retirar a pessoa ou o objeto cultural de seu contexto, de sua totalidade.

Para Edgar Morin, é necessária a contextualização da cultura como forma de tê-la em sua totalidade, aceitando integralmente suas ligações e intercomunicações com o seu ambiente, não construindo fronteiras disciplinares para que a "sistematicidade (a relação de uma parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos(...)" (MORIN, 2003, p.69) possa ocorrer.

Morin ainda defende o *pensamento complexo,* buscando na raiz da palavra *complexus* – aquilo que é tecido junto –, a reunião (contextualização e globalização) das partes à totalidade. "Trata-se de um pensamento capaz de reunir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo de reconhecer o singular, o individual, o concreto" (MORIN, 2003, p.77).

Na realidade, o conhecimento formal, aquele que recebemos na escola e que conseqüentemente se repete no cotidiano de nosso aprendizado, "nos impossibilita de fazer conexões/pontes entre diversos tipos de

conhecimento. A transdisciplinaridade (...) não pode ser feita a não ser a partir do pensamento complexo. É necessário ter uma forma de unir os diferentes saberes/conhecimentos separados em disciplinas. Dessa forma, a complexidade conduz a transdisciplinaridade e vice-versa" (FIORINI, 2007, p.14)

Na prática da transdisciplinaridade, portanto, "(...) há obrigatoriamente a busca de todas as relações que possam existir entre todos conhecimentos" (PETRAGLIA, 1995, p.74).

3. AS IDENTIDADES

> (...) identidade humana. Ninguém nos ensina o que realmente somos enquanto seres humanos, pois isso é a união de tudo o que nos diz respeito: a poesia, a literatura, as ciências humanas, a biologia (somos todos animais), as ciências físicas (nós somos máquinas térmicas e nossas moléculas vêem da origem do mundo). Atualmente, porém, todos esses saberes estão separados. Precisamos saber quem somos (MORIN, 2007, p.14).

As identidades são como marcas pessoais que definem ou, pelo menos, tentam delinear um perfil pessoal ou coletivo dentro das sociedades. Estão basicamente estruturadas no núcleo cultural em que se desenvolvem.

Por muito tempo, não se admitiu a possibilidade da existência de uma multiplicidade de identidades dentro de um mesmo ser ou nação, marcando, muitas vezes, a credibilidade de suas ações pela permanência de uma velha, rígida e inquestionável identidade que estabilizava o mundo.

Stuart Hall nos fala das *culturas nacionais*, que agem como sistemas de representação coletivas e dominadoras, que dão ênfase na origem, na continuidade, nas tradições e na intemporalidade; na *invenção das tradições* "de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica

continuidade com o passado histórico adequado" (HALL, 2005, p.54); no *mito fundacional* que acaba se perdendo no tempo e espaço; e na idéia de um povo puro e original.

A cultura nacional se apresenta, então, tencionada entre a ambigüidade do passado e do futuro, mas sempre buscando uma identidade cultural única representada como *grande família nacional unificadora.* Porém, o que se apresenta como importante, aqui, é a possibilidade de pensar a diferença como unidade ou identidade.

Esta visão estagnada das identidades que permeiam o mundo está "em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (HALL, 2005, p.54). A visão de um sujeito integrado começa a ser abalada pelo incômodo do não mais pertencimento a uma cultura que o identifique plenamente. O advento da globalização abriu de vez as possibilidades de nos reconhecermos em outras culturas ou mesmo de negarmos a outra por desconhecimento e falta de identificação com ela. As identidades nacionais iniciam um processo de desintegração da grande homogeneização cultural, fortalecendo as identidades locais resistentes à globalização. O que se observa, neste último caso, é que mais do que uma resistência, as pessoas sentem necessidade de se identificarem diante da globalização, acabando por tomar contato ou mesmo procurarem por suas identidades locais. As identidades, então, "fabricadas por meio da marcação das diferenças" (WOODWARD, 2000, p.39) e negociações, nessa dança de procuras e encontros, acaba por hibridizar a cultura local e global. Contudo, é importante que vejamos "as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro" (BURKE, 2006, p.31), adicionando novidades ou reforçando velhos elementos.

As identidades, e não mais uma identidade só, tornam-se instáveis e multidirecionais, movimentando-se em diferentes direções. As práticas sociais, então, são examinadas e reformuladas não apenas pelas mudanças rápidas, mas por "uma forma altamente reflexiva de vida (...)" (HALL, 2005, p.54) que se torna necessária no atual contexto de deslocamentos e rompimentos com várias condições precedentes.

Nossos problemas e nossas identidades não podem mais ser concebidos como separados uns dos outros. “Há uma busca hoje da compreensão humana que passa pela compreensão de si mesmo para melhor compreender o outro” (MORIN, 2006, p.12) e construir suas identidades, respeitando, contudo, a diversidade.

4. O POPULAR

> A primeira coisa que sei é que precisamos desses termos – folclore e cultura popular – pois há fatos vivos em profusão (inúmeras atividades artísticas, inúmeros processos culturais), pulsando sob essas noções (CAVALCANTI, 2006, p.28).

A noção de popular, na América latina, até poucas décadas atrás, referia-se a produtos artesanais produzidos na área rural ou indígena. Muitos desses produtos, trazidos do cotidiano dos grupos produtores/populares, receberam uma resignificação “(...) durante o período em que a industrialização era o núcleo estratégico do desenvolvimento capitalista” (CANCLINI, 2002, p.32). Contudo, o desenvolvimento do capitalismo não conseguiu frear a produção artesanal por não ter capacidade de incorporar toda a população na produção industrial urbana, além da “(...) necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para alcançar as camadas populares menos integradas à modernidade” (CANCLINI, 2002, p.32-33). O interesse político em manter sua hegemonia e legitimar suas ações tomando conta do folclore, e a continuidade, pelos populares, da produção de seus bens são outros motivos que mantiveram a cultura popular viva.

Em 1870, surgem, pela primeira vez no Brasil, os estudos de folclore. Na década de 1920, estudiosos do assunto realizam diversas ações para a criação de sociedades sobre o tema, como a de Mário de Andrade, em 1936, chamada *Sociedade de Etnografia e Folclore*. Contudo, é no fim da década de

1940 que as ações e articulações se intensificam e se ampliam, ganhando novas feições na busca pela "autenticidade das maneiras de pensar, sentir e agir do povo" (CAVALCANTE, 2006, p.29), como com a criação da Unesco, em 1946, onde grupos de trabalho sobre educação, ciência e cultura são formados em vários países e chamados a dialogar entre si sobre os temas.

Em 1951, no 1º Congresso Brasileiro de Folclore, publicou-se a *Carta do Folclore Brasileiro,* que solicita o apoio dos órgãos do governo para a proteção do patrimônio folclórico e as artes populares brasileiras. Desde então, várias ações para "(...) documentar e analisar expressões da cultura, criando arquivos e centros de documentação, e zelar pela informação aí contida, garantindo o acesso do público à mesma (...)" (GEISEL, 1992, p.10) foram intensificadas, atingindo, também, os agentes culturais e as condições para que a manutenção e a recriação das tradições culturais ocorressem.

No século XXI continua a discussão sobre a cultura popular brasileira e sua inquestionável vitalidade. As questões mais presentes dizem respeito à manutenção desta cultura – a popular – e a contemporaneidade. Como manter, preservar essas culturas se são dinâmicas e versáteis? Como não engessá-las?

Toda cultura inicia, baseia-se em algum ponto de referência no passado, como para mostrar o que já foi importante e não necessariamente tem que ser mantido, mas que possui sua importância no tempo, mostrando o que já fizemos, dando sentido aos caminhos percorridos, vividos. São as tradições culturais.

Diferente do que se pode pensar, as tradições não são elementos opressores, que impedem o crescimento do novo, mas podem agir assim, se ao novo não for permitido existir. "Neste contexto é que surgem as vanguardas radicais, niilistas, que querem destruir o que já foi feito e recomeçar a partir do zero" (TAVARES, 2006, p.144).

Já o contemporâneo, que trabalha com o tempo real, não é oposto à tradição, e sim complementar. As duas estão baseadas em fatos vividos em um tempo real: um no presente, outro no passado, mas que era presente quando aconteceu. A tradição age como um banco de dados para o contemporâneo, ao qual sempre poderemos recorrer para recriar o passado ou criar o novo.

As *jovens culturas urbanas*, como coloca Bráulio Tavares, ansiosas pelo novo, abrem maior distância do passado, mas fazem o papel de desbravadores e defensores do novo, oportunizando o contemporâneo. O negar a tradição demonstra conhecimento do que não se quer e acaba por ser salutar.

> Muitas vezes esses jovens vão errar, dizendo coisas que não deviam, assimilar as coisas erradas, mas devemos lutar para que eles continuem fazendo isso, para continuarem assimilando, discutindo, praticando, sendo criticados pela mídia e pelo público, sendo perseguidos pela polícia, saindo às ruas, indo para o rádio e para a televisão, mas que possam ir depurando e filtrando todas essas lições para dentro da cultura que se deseja criar (TAVARES, 2006, p.146).

O produto da cultura popular, seja ele material ou imaterial, entra no mercado a partir da necessidade dos grupos produtores de reproduzirem e transmitirem seus trabalhos e não apenas de difundirem e divulgarem o que fazem, tentando, também, a inserção no mercado de trabalho. Ocorre que, "para atender a esse segmento de mercado cultural (...) são modificados os processos de apropriação e incorporação dos novos valores estéticos populares" (TRIGUEIRO, 2006, p.81), pois os processos culturais são extremamente dinâmicos. Por isso, é importante que tenhamos uma visão crítica do que fazemos, assim como do que outras culturas também fazem.

Muitos dos conflitos existentes atualmente entre o tradicional e o contemporâneo, bem como das modificações culturais que estão ocorrendo, "(...) vem muitas vezes do conflito entre a zona rural e a urbana, já que, na primeira, há ainda uma prevalência da verticalidade e da tradição da família, diferentemente da segunda" (TAVARES, 2006, p.147), onde há a tendência dos jovens de se agruparem em *fraternidades horizontais* com igualdade de idade, sexo, culturas, faixa social, etc., vivendo intensamente o presente e negando antigas autoridades. Contudo, tanto na cultura popular tradicional rural como na cultura popular contemporânea marcadamente urbana, o conceito de autor, de criador da obra, não ganha tanta relevância. "O processo de criação se torna mais vivo, mais flexível e aberto para outras pessoas e a apropriação

se torna coletiva" (TAVARES, 2006, p.148). O importante é a obra que leva os sentimentos e as idéias adiante.

A cultura popular, portanto, tem essa dimensão da trama coletiva em que a tradição dialoga com a inovação (nem sempre de modo pacífico) onde cada um é autor e aprendiz ao mesmo tempo. Além disso, tem a função de acrescentar algo ao artista e aos outros, não sendo regido, necessariamente, pela lógica do mercado de ordem capitalista, mas tem como orientação o trabalho de criação coletiva, em que prevalece o companheirismo e o desprendimento.

5. A EDUCAÇÃO

> Não existe educação no singular, pois, para fazer educação, são necessários, no mínimo, duas pessoas: eu e o outro. A educação é aquilo que eu e o outro construímos e aprendemos junto, portanto, no plural (ROCHA, 2006, p.99).

Na tradição educacional brasileira, e porque não dizer, da escola brasileira, que vem dos rígidos padrões educacionais europeus herdados do processo colonizador, o princípio hegemônico que perdurou por séculos é o de que ninguém sabe nada até *receber* os ensinamentos *da* e *na* escola. Esta concepção do ensinar e aprender coloca o ser humano como uma *tábua rasa*, que, por não saber ou ter conhecimento algum anterior, é obrigado a freqüentar o *templo do saber*, a escola, e submeter-se passivamente ao senhor do saber, o professor.

Para viver e se desenvolver, então, torna-se necessário ter conseguido o acesso à escola e nela permanecer, pois ali está legitimado todo o conhecimento institucional permitido e obrigatório a todos os cidadãos.

Com esta obrigatoriedade e colocações que foram embutidas nos indivíduos/alunos como "(...) estudo para ser alguém na vida (...)" (ROCHA, 2006, p.106), como se ele já não o fosse, é possível constatar de que maneira

ocorre a transformação dos processos identitários, de interferência nos referenciais de auto-estima na capacidade de ser e fazer das pessoas.

Nesta pesquisa foi adotada uma sistemática de educação não-formal, ou seja, fora do ambiente tradicional institucionalizado e normatizado. Contudo, percebe-se que mesmo não freqüentando o ensino formal as pessoas participantes do trabalho foram e são submetidas sistematicamente aos seus padrões. E, pelo fato de permanecerem fora dele, encontram-se marginalizadas, com repercussões nas possibilidades de inserção no mercado de trabalho, e em suas vidas cotidianas por não fazerem parte dele.

Ao trabalhar com um grupo de um mesmo local, traços comuns compartilhados pelos membros dessa comunidade emergem. São aspectos da cultura local. Como proposto pela *a Arte/Educação Baseada na Comunidade* – AEBC, "que parte da valorização da cultura local e dos recursos existentes e disponíveis (...)" (BASTOS, 2005, p.228), é necessário o conhecimento que vem da comunidade para amparar as ações propostas, propiciando um entendimento melhor da dinâmica de vida que está à volta, incluindo, aí, análises das dinâmicas política, econômica e educacional, também. Não há espaço para um pensamento fragmentado, em que num momento orienta-se pela lógica matemática, no outro, pela da física, e, num próximo, pela da história. O ser humano é um todo, interagindo permanentemente com tudo e – o mais importante – respondendo a tudo. Não existem necessariamente respostas iguais, pois as conexões estabelecidas por cada indivíduo têm origens distintas, parecidas, mas nunca iguais.

Pedro Benjamim Garcia trabalha com a idéia da identidade fragmentada. Para ele, alguém cuja identidade encontra-se fragmentada "tem uma baixa auto-estima" (2006, p.94), chegando a ter dificuldades de se identificar. É preciso, para que isso não ocorra, uma educação para a diversidade e para a transdisciplinaridade.

A cultura, então, torna-se "(...) matéria-prima do trabalho educacional (...)" (ROCHA, 2006, p.97), no momento em que é a expressão de um indivíduo, grupo ou comunidade, tendo a diversidade como fator multiplicador de oportunidades de conhecimentos e a transdisciplinaridade como forma e caminho para múltiplas ligações.

O conceito de alfabetização utilizado por Paulo Freire, cita Flavia Maria Cunha Bastos, “conecta o ato de ler e escrever com a tomada de consciência de nossa historicidade e a possibilidade de questionar e transformar o mundo em que vivemos” (2006, p. 230), ou seja, a utilização de culturas distintas e seus movimentos de interações, quebras e novas ligações são os melhores conteúdos para ações transdisciplinares com conteúdos formais ou não.

Introduzo, então, o conceito de *educação patrimonial*, que desde 1983, no Brasil, vem sendo trabalhado, a princípio por instituições museais ou patrimoniais, utilizando-se de toda a diversidade cultural do patrimônio brasileiro.

A educação patrimonial é

> (...) um processo **permanente** e **sistemático** de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como **fonte primária** de conhecimento individual e coletivo. A partir da **experiência** e do **contato direto** com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (HORTA, 1999, p.6).

Para que o “(...) fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania” (HORTA, 1999, p.6) ocorram, é necessária a preservação sustentável de bens culturais por parte da comunidade, assim como a apropriação consciente e o conhecimento crítico desses bens.

Assim, é possível pensar a educação patrimonial como uma ferramenta de *alfabetização cultural,* que processualmente leva o indivíduo a um aumento da auto-estima por meio da “(...) compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido” (HORTA, 1999, p.6), além de valorizar a múltipla e plural cultura brasileira.

Acredito que tanto a *Arte/Educação Baseada na Comunidade* quanto a educação patrimonial utilizam-se de princípios semelhantes para trabalharem com a comunidade: o conhecimento pessoal e da coletividade em que estão inseridos para a manutenção, a transformação e o crescimento de indivíduos e suas comunidades, além da própria cultura local e nacional.

6.“TRANSPASSANDO” OS PONTOS ACIMA

Acredito ter descoberto, nesses anos de atuação no magistério, que, mais do que ser professora, aquela que ensina, prefiro ser educadora, aquela “que tem necessidade de aprender mais do que ensinar” (ROCHA, 2006, p.96), pois creio que todos tenham muito a falar e a mostrar uns para os outros, e não, necessariamente, a minha forma seja melhor ou pior do que a outra.

Quando iniciei o trabalho com a comunidade do Varjão, em 2004, não imaginava que aquelas pessoas fariam parte da minha dissertação de mestrado. Ao longo do processo, nossa relação foi crescendo entre a vontade delas, de aprender a tecer, e a minha, de compartilhar o que sei e aprender mais ainda com aquele grupo. Daí a necessidade de aprofundar as reflexões sobre as tessituras daquela experiência.

O processo de crescimento foi compartilhado por todos, a cada etapa em que nos envolvíamos mais e em que íamos, juntos, superando os desafios e as dificuldades.

A primeira barreira pela qual tive de passar, depois de ser chamada por uma instituição governamental para dar o curso para as mulheres, foi a de ser aceita pela instituição não-governamental que estava apoiando o trabalho e faria meu pagamento. A questão que se colocava ali era meu incômodo quanto aos métodos utilizados desde 1996 para o desenvolvimento do artesanato no Distrito Federal. Regra geral, *designers* eram chamados a observar o trabalho desenvolvido por pessoas ou grupos e, seguindo sua visão, que não levava em

conta o ponto de vista da comunidade, apresentar outros produtos suscetíveis de serem colocados e aceitos no mercado.

É de se esperar que, quando se trabalha com grupos de baixa renda, o aprendizado de atividades manuais ou artesanais vise à geração de emprego e renda como forma do incremento da renda familiar e a possibilidade da melhoria de vida dessas pessoas.

Meu incômodo era que o projeto original, em 1996, previa a presença do *designe*r durante 15 dias, observando o trabalho do grupo, e depois mais 15 com o grupo para desenvolver novos produtos. Esse tempo, que já era pouco, foi ainda reduzido para15 dias no total, quando a observação e a proposição dos novos produtos deveriam ser efetivadas.

Da experiência inicial de 1996, acontecida no Museu Vivo da Memória Candanga, onde trabalhava como coordenadora da Oficina da Fibra (Têxtil) e do qual hoje sou diretora, várias secretarias de governo de estado participaram. O evento foi considerado como o marco inicial do trabalho dos *designers* com o artesão aqui no Brasil. Novos encontros semelhantes a esse aconteceram, porém já não se cogitava mais um mínimo de conhecimento ou envolvimento com a comunidade com que se iria trabalhar. A proposta era, em sua totalidade, do *designer* que o desenvolveu, embora estampasse como *marketing* o fato de ser produzido, trabalhado manualmente, por esta ou aquela comunidade carente.

Na sua origem, o artesanato podia ser um objeto de uso doméstico, cotidiano ou mesmo ritualístico. Era, como ainda o é hoje, produzido manualmente com matéria-prima e técnicas locais que surgiram para solucionar questões e necessidades desta ou daquela comunidade. Com o passar dos tempos, a industrialização, o crescimento populacional e a descoberta de novos materiais, tais produtos de uso cotidiano foram sendo aprimorados e, de certa forma, reinventados com novas tecnologias.

Os produtos de elaboração manual, artesanal, ficaram restritos, então, a comunidades que não possuem poder aquisitivo para consumir novas tecnologias ou que nem as conheçam. Acabam por fazer o papel de matrizes dos produtos atuais e, como fiéis depositários desta memória, são denominados, geralmente, de *artesanato de tradição* ou *artesanato de raiz*.

Porém as pessoas esquecem que a vida dos indivíduos destas comunidades não param no tempo e elas também acabam por ter contato com outras comunidades, conhecendo suas necessidades e soluções, acabando por modificar realidades passadas, que, a seu tempo, também estiveram suscetíveis a modificações.

Contudo, tais modificações decorreram muito mais das necessidades e se valiam da criatividade, inventividade das pessoas para a solução de problemas do dia-a-dia. Para isso, as pessoas atuavam encontrando soluções próprias para a sua realidade pessoal, agindo sobre ela de modo ativo e reflexivo.

Atualmente, as ações governamentais ou não voltadas para o desenvolvimento do artesanato, ao contrário, prevêem a utilização de mão-de-obra qualificada, mas desqualificam a capacidade dos agentes dessas comunidades em achar novas soluções produtivas, negando-lhes não só as ferramentas, mas a oportunidade de criar e propor novas soluções.

Como no processo educacional, em que a pessoa é comparada a uma tábua rasa e para tudo depende de alguém a lhe guiar os passos, nas propostas onde um *designe*r deve desenvolver peças para uma comunidade conferindo-lhe identidade a relação é a mesma.

Em relatos das mulheres do Varjão, que trabalharam em outros grupos e depois os abandonaram, a repetição contínua da produção de um mesmo item sem a visão do todo que seria produzido, ou mesmo a inclusão de sua visão pessoal no trabalho, desestimulou-as a dar continuidade ao trabalho: *"Só ficava fazendo aquilo, não fazia mais nada"* (Gorete*.* Anotação do caderno de campo*),* referindo-se à produção de fuxicos para posterior montagem de bolsas.

Quando essa prática de trabalho entre *designers* e artesãos se iniciou, em 1996, uma das *designers* chamadas a desenvolver produtos na área têxtil ficou muito incomodada com a prática. Muitos anos depois, em 2004, reencontrei-a em um trabalho no qual ministramos palestras e trabalhei diretamente com uma comunidade carente no interior de Alagoas. Na oportunidade, ela me confessou que achou tudo aquilo uma imposição muito grande de valores, e que atualmente trabalha com uma equipe de forma bem

distinta, em que realmente convivem sem distinção ou regalias com aquela comunidade por algum tempo, para só depois trabalharem conjuntamente com a comunidade as propostas da própria comunidade e as da equipe. O trabalho objetiva dar à comunidade capacidade de seguir adiante por sua conta. Ter a oportunidade de um outro olhar, mas decidir o que quer, e não ser, apenas, mão-de-obra.

No tópico anterior, introduzi a idéia de que a educação formal ou a falta dela influenciou e influencia as pessoas do grupo Tecer Varjão. O fato de não fazer parte do ensinamento básico, institucional e aprovado pelo governo, cria uma situação em que as pessoas e seus saberes são reduzidos à condição de *tábua rasa*, sempre à espera de alguém que *saiba* para poder ensiná-las, e tirá-las da condição de ignorante.

Durante o processo desta pesquisa, percebi que eu era a pessoa sempre esperada para as tomadas de decisão, por mais que tentasse passar esta tarefa a elas. Para o grupo, eu era a professora e as decisões deveriam ser, em última instância, minhas. Consegui que, na produção dos tecidos, fizéssemos algumas combinações em conjunto e comecei a deixar por conta delas as escolhas, assim como as decisões do grupo.

No processo de construção e identificação com os tecidos, para que estes pudessem refletir o que a comunidade e seus participantes têm a dizer, foi necessário que experimentassem cores, texturas e formas, de modo a despertar suas memórias e saberes aí escondidos.

Uma coisa é Antônia não gostar de tecer ou usar o preto, ou nunca tecer com essa cor. Outra é ela ter consciência de que a pode tecer com outras cores, principalmente o vermelho, que adora, mas saber que, quando se trabalha com o mercado e com objetos que são submetidos a uma regra sazonal de estilo e moda, é necessário oferecer o preto, considerado uma cor básica dentro da moda. *"Por mim, eu não tecia com o preto, mas tem gente que gosta e compra, então eu faço, mas por mim tecia só com o vermelho. Só não, mas não tecia com o preto. Eu gosto é do vermelho"* (Antônia. Anotação do caderno de campo). Além disso, incitar a utilização de outras cores, assim como outros olhares sobre o mesmo tema – tecido – é fundamental.

Oportunizar às tecelãs escolherem as cores e texturas de retalhos que vão utilizar na construção de seus tecidos é propiciar uma chance de se expressarem, mostrando-se nos tecidos que produzem, pois é esta criação que se procura e se exalta, até hoje, na produção popular artesanal.

Quando levei livros de tecelagem que tratavam de tecidos de última geração ou feitos em teares antigos ou mesmo de tramas indígenas e cestaria, minha proposta foi mostrar outras possibilidades, outras visões sobre o mesmo tema, diferenciadas por circunstâncias do local onde foram produzidos, como clima, altitude, fauna e flora locais, necessidades diárias, etc.

Na visita ao Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, em Brasília, pudemos ver a exposição *Trópicos,* que apresentava uma maravilhosa coleção de tecidos produzidos ao redor do mundo na região dos trópicos.

Minha intenção ao levá-las até lá foi ampliar o conhecimento do grupo, oportunizando o contato com outros tecidos não só por meio dos livros, mas presencialmente, além de apresentá-las a uma exposição e a um espaço dedicado à cultura legitimada, com entrada franca, onde elas podem ir quando quiserem.

Percebi que minha prática está mais apropriada ao perfil de educadora do que de outro profissional ou agente social. Percebo, também, que existem diferenças muito grandes entre trabalhar com pessoas que já desenvolvem trabalhos artesanais e aquelas que só desenvolvem os trabalhos manuais, pois uma coisa é já existir uma identidade e uma técnica praticada, e outra é apresentar uma técnica a um grupo ou a alguém e tentar praticá-la. Quando a pessoa está aprendendo uma técnica, em geral, fixa-se nela até dominá-la, mas depois, quando a criação é necessária, e a falta de prática e a baixa estima deixada pelo processo educacional afloram, o *designer* é chamado sem cogitar a reconstrução ou afloração do que já esteja presente, latente, na comunidade ou grupo.

Quando a pessoa está em sua comunidade e sabe do uso cotidiano de certa técnica, da necessidade e da história de seu fazer, não percebe sua capacidade natural de produção e criação, embora ela exista. No momento em que este indivíduo é deslocado de sua comunidade de origem e transferido para outro local, por necessidade ou por querer próprio, acaba por deparar-se

com outras realidades fortes e presentes neste novo local, podendo sobrepor-se às anteriores em lugar de dialogar com elas. Em entrevista com componentes do grupo do Varjão, muitas relataram que pessoas da família faziam cestas com cipó, esteiras de tabôa e similares, além de saberem produzir farinha e outros objetos que vendiam na feira da cidade no final de semana, mas não reconheciam estes fazeres como práticas produtivas ou de criação, pois era algo comum, do cotidiano.

> *"Meu pai fazia cestas de um material que eu não sei se você conhece. Lá chama cipó"* (Antônia. Relato durante os encontros. Anotação do caderno de campo).*"Ah! O pessoal lá fazia esteira e umas mochilas para carregar as coisas, mas fazia pra uso e às vezes vendia na feira. A gente ia à feira no final de semana na cidade. A gente morava no 'interior' (área rural)"*. (Carmelina e Antônia. Relato durante os encontros. Anotação do caderno de campo).

Muitos dos objetos das práticas artesanais que faziam parte do cotidiano das pessoas foram substituídos por utensílios *modernos. A*ssim, por exemplo, a gamela de madeira deu lugar à bacia de plástico, o que é normal dentro da economia capitalista em que vivemos. No entanto, a bacia de plástico e seus similares são portadores de um elemento menos desejável: o preconceito com o *objeto de raiz.* Tê-lo tornou-se sinônimo de pobreza e, ao mesmo tempo, sinônimo de *não ter nada*. Quando conversei com as mulheres sobre o que tinham onde moravam e em suas casas no interior, disseram que não tinham nada. Mas trabalhavam na roça, a família produzia cestas para utilização doméstica, esteiras, xergão[17] para montar ou selar os cavalos, e uma espécie de mochila, também de fibra natural, para carregar utensílios. Outras já relataram que, na família, mãe e avó fiavam e teciam, e que a tarefa de descaroçar o algodão era delas. Algumas gostavam, pois era a oportunidade de estar com a família e receber o ensinamento, mas outra já não gostava, pois *"aquilo era ruim e trabalhoso"* (Luzia, relato durante os encontros. Anotação do caderno de campo*). "Ah! Eu gostava. Gostava de colher o algodão no pé"* (Gorete. Relato durante os encontros. Anotação do caderno de campo). Descaroçar o algodão para tecer, algumas vezes, era tarefa de *deixar criança*

[17] Espécie de tapete produzido com material mais grosseiro, para ser usado em montarias. Expressão regional sulista.

quieta, então, o bom era poder comprar o tecido pronto para mostrar que, como a bacia e a gamela, saíra-se do *status* de pobre, pois não necessitava mais das tarefas manuais e podia consumir o produto industrializado. O trabalho manual acaba por carregar o estigma de pobreza, de trabalho braçal, apenas desenvolvido por *quem não tem capacidade intelectual*, o que, para quem não pode fazer parte da educação formal, acaba sendo ferramenta de baixa estima e tudo mais que vem junto, como o pacote com o rótulo de *incapaz* para qualquer prática.

Estas mulheres têm muito mais a dizer e fazer do que deixam transparecer. Em seus percursos de vida até chegarem ao Varjão, foram incorporando novas vivências, por vezes utilizando-se de seu passado identitário como ação comum, habitual, sem ao menos perceber que o fazem. Mas outras vezes o negam, estrategicamente, como forma de serem incorporadas ao novo local e comunidade. São as várias identidades que se manifestam intercaladamente, mas agindo de forma *trasn*, ou seja, não apenas intercalando, mas mesclando-se e acabando por absorver aspectos uma da outra até formarem uma nova, talvez síntese das outras identidades, talvez completamente oposta a elas.

Como relatei, em nossos encontros e conversas, só depois de muito tempo, em um dia que levei alguns tecidos produzidos por mim e alguns novelos de lã crua, preparados – limpos, cardados e fiados[18] – na cidade de minha família, e contei do meu envolvimento com estes em forma de pulôveres tricotados por minha avó ou nas cobertas usadas pela família toda no rígido inverno sulista, é que elas começaram a contar suas histórias. Parece que naquela ocasião saí do pedestal de professora e desci ao patamar dos fazeres ao qual elas pertenciam. Percebi que era assim que ocorreriam as trocas de conhecimentos culturais. Eu do Rio Grande do Sul, uma do Maranhão, outras da Bahia, Ceará, Goiás, e isso tudo configurando o grande tecido cultural

[18] No processo artesanal de produção do fio de lã, após o corte da lã da ovelha, o velo é lavado para a retirada da gordura, seco, cardado para separar a fibra e prepará-la para, então, ser fiada na roca ou no fuso, conforme região, equipamento ou necessidade de espessura do fio.

brasileiro por meio de fios, receitas, histórias familiares e dramas[19] do cotidiano.

Todo esse processo, essa construção, fica *tramado* no tecido. Não há como desenvolver um trabalho em uma comunidade que leve seu nome, sua digital, sem se envolver com este grupo.

No decorrer do processo com o grupo Tecer Varjão, fizemos três levas de produções de bolsas. Infelizmente, ou felizmente, todos foram patrocinados por mim, já que não conseguimos, apesar de várias tentativas, outro patrocínio para sua execução. Todas tiveram grande aceitação. Apenas parte da última produção ainda espera para ser vendida. Elas acreditam que com a formalização do grupo e a consolidação do trabalho na comunidade, poderão realmente incrementar a renda familiar, pois já tiveram provas disso quando vendemos as primeiras bolsas e repassei o valor arrecadado a elas tirando o necessário para cobrir as despesas com matéria-prima e mão-de-obra especializada na costura das bolsas. Cada uma recebeu pelos tecidos produzidos e o restante foi dividido com as outras pessoas do grupo que não tiveram seus tecidos utilizados nesta produção.

Percebi que, quando elas reivindicavam minha participação, talvez não fosse especificamente pelo conhecimento técnico, mas como elo com a realidade que absorve a produção do grupo, pelo menos até conseguirem incorporar esta parte do trabalho, provavelmente como mais uma identidade – a identidade de vendedora de seu produto, de disseminadoras de suas identidades.

Não é fácil o contato com tantas subjetividades, tantos sentimentos que afloram no contato com as histórias rememoradas, as condições vividas e a realidade latente, mas acredito que a vontade de fazer algo mais, de produzir e serem reconhecidas pelo que produzem, possa impulsioná-las, como já tem acontecido, a novas possibilidades em vários aspectos.

O que me parece mais significativo é que não há como não fazer parte do grupo estando nele. Sou, sim, parte atuante e, como todos, tive de assumir meu papel, fazendo *a ponte* entre a comunidade do Varjão e o mundo

[19] No decorrer do processo, tanto familiares meus como de integrantes do grupo faleceram; crianças foram retiradas, pela justiça, da mãe e encaminhadas a sua avó no grupo; casas inundadas pelas chuvas; infestação de abelhas, etc.

fora da comunidade, de onde vinham as novidades, os olhares externos, o público e as lojas, que, ainda, não entram na comunidade do Varjão. Ainda, pois o grupo pretende organizar um desfile para apresentar a sua comunidade quem são e para que vieram e, quem sabe, conquistar lojistas da região.

Como não acredito na postura autoritária do "faça assim e não discuta", tenho convicção de que, pela metodologia utilizada na cultura visual, e já citada por várias vezes neste trabalho, seja possível trabalhar com comunidades periféricas, fora da sala de aula institucionalizada e utilizando as memórias, as histórias pessoais de vida, diversas identidades, culturas, instrumentalizando-as, para que possam ter ***o poder em suas mãos*** e decidir por que caminhos querem seguir na labuta diária que é viver com dignidade, identidade e prazer.

Capitulo IV

A HORA DO ARREMATE

O trabalho de pesquisa chega ao fim, contudo o grupo continua seu trabalho.

No entrelaçamento de nossas vivências, muito descobri a meu respeito e sobre o meu processo como tecelã, mas principalmente sobre o meu trabalho como educadora, paixão antiga, daquelas que não se sabe explicar.

Percebi que o que me trouxe ao mestrado foi uma grande sensação de esvaziamento, falta de sentido, após anos de exercício do magistério. Mas acredito não só ter recarregado as energias como, principalmente, ter avançado sobre várias questões que me inquietavam, passando de um estágio de desafios a outro (provavelmente mais complexo) e, ao menos provisoriamente, encontrando soluções plausíveis – quase me arrisco a dizer satisfatórias –, para minhas indagações e afirmações.

As questões ligadas às diversas referências identitárias que emergiram no decorrer do trabalho com o grupo explicitaram, também, os diversos papéis representados por todos, que terminam por dar forma, identidade cultural, ao coletivo. São os diversos papéis do dia-a-dia aflorando nas diversas identidades.

Como citei anteriormente, o trabalho não terminou. Mas esta etapa foi importante para desvelar memórias que, no espaço compartilhado do

Varjão, terminaram por estabelecer conexões, encontrando elos de relação comuns, por mais que tivessem tido como referenciais geográficos de origem regiões tão distantes e díspares entre si, tais como o Maranhão, o Goiás, o Rio Grande do Sul, o Ceará, o Piauí, a Bahia...

O tempo, senhor das memórias, regente primaz das tramas do grupo, foi personagem central de todo o processo. Os integrantes do grupo, com percursos e referenciais tão diversos, encontraram elementos comuns em seus tempos, compartilharam esses tempos, e suas memórias entrelaçaram-se.

A criação e a oportunidade de expressão demonstraram ser essências para a própria continuidade da arte popular e do fazer artesanal, legitimado pelas ações da comunidade que produz e atua sobre os materiais disponíveis em seu meio.

Mesmo configurando-se como *artesanato de raiz*, o produto de origem popular sofre as influências da indústria cultural, da sociedade de mercado, da cultura urbana. No caso do Varjão não é diferente, porquanto encontra-se localizado na Capital Federal, centro urbano cuja efervescência reverbera no cenário nacional, sobretudo no tocante às estruturas e dinâmicas do poder político. Não há como não considerar a matéria-prima que está à mão, disponível para o trabalho: o descarte urbano.

A prática têxtil do grupo mostrou que existem diversas possibilidades dentro da tecelagem artesanal para *descartes urbanos*, matéria-prima da expressão das grandes cidades ou das pequenas, por elas influenciadas. Tais possibilidades encontram-se nos retalhos de tecidos, muito utilizados, já de conhecimento comum, mas também no saco plástico, recurso que nunca antes fora imaginado pelo grupo, tendo sido utilizado na confecção de tecidos para bolsas, com grande aceitação. Todos estes descartes urbanos dialogaram transdisciplinarmente com a comunidade quando de seu deslocamento da condição de material descartado no meio ambiente da própria comunidade até sua resignificação na forma de novo produto passível de configurar a sustentabilidade do grupo.

As mudanças dos locais dos encontros dentro do próprio Varjão, de alguma forma, refletiram, numa escala pequena, os caminhos e os movimentos

que cada um percorreu até chegar a esta comunidade, ao Grupo Tecer Varjão, bem como as perdas e os ganhos ocorridos desde então, afinal, em 2004, éramos vinte componentes e, atualmente, somos oito.

O próprio Varjão se modificou com as mudanças governamentais. A área de transição, que ficava na entrada da cidade, foi desmontada, após seus ocupantes receberem seus lotes definitivos. A área, desocupada, foi gramada e iluminada, ganhou quadra poliesportiva, configurando uma praça de lazer disponível para a comunidade. Isso terminou por despertar o sentimento de orgulho pelo Varjão, manifestado por integrantes do grupo, que dali "*nem pensam em se mudar nunca mais*" (Luzia, relato durante os encontros. Anotação do caderno de campo*).*

Dos muitos tecidos produzidos individualmente e das tentativas de produções coletivas, terminamos por, com a ajuda de uma profissional da área, costurar uma série de modelos de bolsas. A costureira também cumpriu parte importante no processo, sobretudo por ter entrelaçado seus conhecimentos aos nossos, sugerindo costuras possíveis e modelos atuais.

Não há uma bolsa igual à outra, apesar de terem sido utilizados os mesmos modelos para sua execução. Cada história e cada memória deixadas nos tecidos artesanais montam uma bolsa distinta e única.

Imagem 48: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 49: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 50: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 51: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 52: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 53: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de malha.

Imagem 54: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 55: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Plástico e sacolas plásticas. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 56: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

Imagem 57: Bolsas da última produção do grupo Tecer Varjão. Lona e retalhos diversos. Tecido produzido no tear de pregos.

A história prossegue, ainda, pautada na memória como patrimônio primordial de qualquer cultura e suas diversas identidades que, sabiamente, apresentam-se a cada interlocução colocada, a cada prática educativa efetivada, a cada saber popular desvelado e aplicado, tudo com o intuito de tecer identidades e mostrar o poder que destas mãos tecelãs emanam, e comprovar que essas tessituras de identidades dão poder a muitas mãos.

Capitulo V

TODAS AS VOZES - REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

Imagem 58: Mulheres participantes do grupo *Tecer Varjão.*

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. *Etnografia da prática escolar*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BALLENGEE-MORRIS, Christine; **DANIEL**, Vesta A. H.; **STUHR**, Patrícia L. Questões de diversidade na educação e cultura visual: comunidade, justiça social e pós-colonialismo. In BARBOSA, Ana Mae (org) A*rte/educação contemporânea* – consonâncias Interna*cionais*. São Paulo: Cortez Editora, 2005, p.264-276.

BARBOSA, Ana Mea. *Arte/educação contemporânea* – consonâncias internacionai*s*, Cortez, São Paulo, 2005.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do Familiar: Uma proposta teórica para a Arte/educação baseada na comunidade. In BARBOSA, Ana Mae (org) A*rte/educação contemporânea* – consonâncias Interna*cionais*. São Paulo: Cortez Editora, 2005, p.227-244.

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no planalto central* – eco-história do Distrito Federal. Do indígena ao colonizador. Brasília: Solo, 1994.

BISILLIAT, Maureen. *Pavilhão da criatividade:* Memorial da América latina. São Paulo: Empresa das Artes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade* – lembranças de velhos. São Paulo: Companha das Letras, 1994.

_____, Ecléa. *O tempo vivo da memória* – ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas populares em el ca*pitalismo. México: Editora Gijalbo, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura de Castro. Culturas populares: múltiplas leituras. In *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. 2ª Ed. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.28-33.

Coordenação Executiva do **CETRANS**, *Educação e transdisciplinaridade II.* São Paulo: Trion, 2002, p. 09-12.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORINI, Marcelo. In *CULT – Revista Brasileira de Cultura*, nº 111, ano 10. São Paulo: Editora Bregantini, março/2007, p.09-15.

GARCIA, Pedro Benjamim. Somos muitos Severinos iguais em tudo na vida. In *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. 2ª Ed. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.92-95.

GEISEL, Amália Lucy. *Seminário folclore e cultura popular - Abertura*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992, p. 09-11.

GOUVEA, Luiz Alberto. A capital do controle e da segregação social. In. PAVIANI, Aldo. *A conquista da cidade:* movimentos populares em Brasília. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, Cap. 1, p.75-96.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modern*idade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; **GRUNBERG** Evelina; **MONTEIRO**, Adriane Queiroz. *Guia básico de educação patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

KLEIN, Richard G. *O Despertar da Cultura – A polemica teoria sobre a origem da criatividade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura:* um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LIMA, Ricardo G. *Fios de Olhos D'Água*. Rio de Janeiro: Funarte, Centro de Folclore e Cultura Popular – CFCP, 1995.

LOTMAN, Iuri. La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de La contucta y del espacio. Seleção e tradução do russo por Desiderio Navarro. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998; APUT, SALLES**,** Cecilia Almeida. *Redes da Criação* – construção da obra de arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. In *Revista brasileira de história*.Vol.23, nº45. São Paulo: Anpuh/Humanitas, 2003, p.11-36.

MONTI, Estevão Ribeiro. *As veredas do Grande Sertão-Brasília:* ocupação, urbanização e resistência cultural. Tese de Doutorado – Universidade de Brasília. Centro de Desenvolvimento Sustentável. 2007.

MORIN, Edgar. *A Necessidade de um Pensamento Complexo*. In MENDES, Candido (Org) Representação e Complexidade. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003.

NUNES, José Walter. *Patrimônios subterrâneos em Brasília*. São Paulo, Annablume Editora, 2005.

PARSONS, Michael. Currículo, arte e cognição integrados. In BARBOSA, Ana Mae (org) A*rte/educação contemporânea* – consonâncias Interna*cionais*. São Paulo: Cortez Editora, 2005, p.295-317.

PAVIANI, Aldo. Ambiente Urbano com desemprego. In PAVIANI, Aldo; GOUVEA, Luiz Alberto de Campos (orgs.) *Brasília:* controvérsias ambientais**.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. Cap. 1, p.29-56.

PETRAGLIA, Izabel Cristina. *Edgar Morin* – a educação e a complexidade do ser e do saber. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ROCHA, Sebastião. É possível fazer educação sem escola? In *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. 2ª Ed. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.96-106.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação* – construção da obra de arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

TAVARES, Bráulio. O contemporâneo e o tradicional: diálogos, conflitos e convergências. In *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. 2ª Ed. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.142-150.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2005.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Produtos Folkmidiáticos: produção, circulação e consumo de bens das culturas populares no mundo globalizado. In *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. 2ª Ed. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p.79-86.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. Cap. 1, p.07-72.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo