



MARCELA FERNANDES DE CARVALHO

**COMPRIDA HISTÓRIA QUE NÃO
ACABA MAIS: DO TECER AO TEXTO E
VICE-VERSA**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador (a): Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes

Rio de Janeiro
Março de 2014



MARCELA FERNANDES DE CARVALHO

**COMPRIDA HISTÓRIA QUE NÃO ACABA MAIS:
DO TECER AO TEXTO E VICE-VERSA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Regina Stela Barcelos Machado

USP

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de março de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Marcela Fernandes de Carvalho

Graduou-se em Comunicação-Visual/ Design na Puc-rio. Como contadora de história foi responsável pela sala de leitura da escola Espaço Educação (2007 a 2010), e atualmente está na biblioteca do CEAT (centro educacional Anísio Texeira). Desenvolve o *Clube de Costura*_ curso livre de costura e bordado no CEAT e em outros espaços. Foi contemplada ao prêmio da *FUNARTE_ Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2010_* desenvolvido no TEAR. Como ilustradora tem três livros publicados, sendo um deles a canção “*a linha e o linho*” de Gilberto Gil.

Ficha Catalográfica

Carvalho, Marcela Fernandes de

Comprida História que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa / Marcela Fernandes de Carvalho ; orientadora: Eliana Yunes. – 2014.

170 f. : il. (color.) ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui referências bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Narrar. 3. Bordar. 4. Infância. 5. Reconhecimento. 6. Tempo. I. Yunes, Eliana. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À Maria Flor e aos meninos e meninas que
me ensinam a costurar brincando.

Agradecimentos

Agradeço a Eliana Yunes, por em nossos encontros me orientar contando muitas histórias, contos vividos e contos lidos em um cruzamento sem fim. Permitindo que eu fizesse o mesmo.

Agradeço a Maria Flor pela doçura com que, por vezes, se permitiu ficar quietinha no meu colo enquanto eu escrevia, e por brincar com os “raspunhos” e os retalhos em volta da mesa.

Agradeço ao Vicente por compartilhar bibliografias, conversas, leituras, oficinas, cuidado da casa e das flores, refeições, viagens... amor que não acaba mais.

Agradeço a Martha e Odilon, fundadores de minha história, por contarem comigo e por poder contar com eles.

Agradeço a hermana Paula pela constelação familiar.

Agradeço a hermana Cê, por ser cúmplice do primeiro Clube de Costura.

Agradeço as minhas sobrinhas, Bel, Analu e Gabi, Pietro e Duda pela ternura e por chamarem à presença.

Agradeço a Ana Branco pela aprendizagem de um modo de fazer e de viver.

Agradeço aos queridos professores e amigos do dsg1001 por compartilharmos a aprendizagem continua do desenho coletivo.

Agradeço a Leda Pelegrini pelo convite a contar na biblioteca.

Agradeço ao Francisco Gregório por me levar até a Cátedra.

Agradeço a Bisa Sônia pelos muitos pontos de bordado com histórias.

Agradeço ao grupo Fazendo Roda do fio contado (2008-2011) pelas rodas de bordado e conversas, por reunirmos muitos *contos de tecido* juntos.

Agradeço as colegas de período integral do CEAT pelo cuidado com as crianças e com a costura e a coordenadora Yvana por sonharmos juntas a máquina de costura como material didática escolar.

Agradeço à Mariana pelas muitas inquietações e por minha afilhada Rosa.

Agradeço a Laura pelas publicações na Escrita Fina Edições.

Agradeço as primeiras alunas de costura por me encontrarem e contarem que ainda guardam na memória e no uso seus feitos de 2008. Aos alunos de hoje fonte de inspiração e transbordamento de afetos. E aos alunos grandes de desenho que me fazem enxergar.

Agradeço ao Roberto Reveilleau, pela técnica de Alexander e a Aline Streb pelo espaço de cura.

Agradeço a Francesca pela revisão cuidadosa do texto e todo carinho.

Agradeço a Regina Machado pelas muitas histórias recontadas.

Agradeço a Rosana Kohl pela professora inspirada que me serve de exemplo.

Agradeço a Carla Dias por junto com André Cortês no primeiro dia de aula na Barraca me apresentar um barro e uma busca.

Agradeço a Júlia Grillo pelo trabalho defendido um pouco antes, pelas traduções e pela dupla “Palavra- Chave”.

À todos e a cada um que conheceu uma parte e/ou o todo dessa comprida história.

Resumo

Carvalho, Marcela Fernandes de; Yunes, Eliana. **Comprida História que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa**. Rio de Janeiro, 2014. 170p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Comprida história que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa é uma pesquisa que trata da experiência de costurar e de contar histórias. A escrita sob forma de ensaio narrativo se propõe a entrelaçar contos de tecido e práticas de aprendizagem com costura na tessitura de um texto reflexivo e descritivo. A pesquisa tem sua base na prática e no convívio de crianças, na busca por narrativas que unem o texto ao têxtil, e ainda traz a reflexão de uma residência artística financiada pela Funarte que possibilitou uma vasta experimentação do tecido como elemento de acolhimento e de reconhecimento mútuo em um grupo de professores de artes e seus alunos. Após o ingresso no mestrado, teóricos como Walter Benjamin e Paul Ricoeur passaram a alinhar as práticas laborativas com pontos estruturais, tornando possível a reflexão sobre as ações- narrar e tecer- tratando, principalmente, do tempo de atividades tradicionais na contemporaneidade; da coletividade e do reconhecimento presente em ambos trabalhos e, ainda, do espaço de criação e de encantamento proporcionado tanto por contos maravilhosos como pela beleza dos tecidos, fios e cores.

Palavras-chave

Tecer; narrar; bordar; histórias; imagem; infância; experiência; aprendizagem; reconhecimento; tempo.

Abstract

Carvalho, Marcela Fernandes de; Yunes, Eliana (Advisor). **A long story that never ends: from weaving to text and vice-versa**. Rio de Janeiro, 2014. 170p. MSc. Dissertação— Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A long story that never ends: from weaving to text and vice-versa is a research that deals with the experience of sewing and telling stories. The narrative essay style of the text intends to intertwine woven fabric theme stories and learning experiences involving sewing, in the contexture of a reflexive and descriptive text. The research is based on an experience of contact with children, in the search for narratives that link textile and text. It brings about the reflection developed during an artistic residency financed by Funarte, which enabled a vast experience involving fabric as a welcoming and mutual recognition element for a group of arts teachers and their students. Once in the context of the Masters studies, thinkers such as Walter Benjamin and Paul Ricoeur began to stitch these work experiences with structural points, enabling a reflection on the actions of storytelling and weaving, around the central theme of traditional activities in contemporaneity; regarding collectiveness and recognition, present in both activities, and also the room for creation and enchantment aroused both by wonderful tales and by the beauty of fabric, threads and colors.

Keywords

Weaving; Storytelling; embroidery; tales; image; childhood; experience, learning; recognition; time.

Sumário

1. Ponto de alinhavo _ Meu próprio prefácio	15
2. Ponto atrás _ Tecendo com Penélope	21
2.1 Metalinguagem... (contra ponto)	52
3. Ponto chavão _ O tecido faz o texto fabuloso	56
4. Ponto cheio _ Uma velha a fiar: tempo de início, meio e fim	76
5. Ponto escama de peixe _ Uma bela adormecida, seus fusos e a caixa de costura	91
5.1 Na caixa de costura tem coisa (contra ponto)	104
6. Ponto corrente _ Tesouro Humano como o barão nas árvores do reconhecimento	111
6.1 Nas árvores do reconhecimento (contra ponto)	134
7. Ponto cerquinha _ Um alfaiate e um arremate	142
7.1 Arrematando: contra ponto	152
8. Ponto confusão _ Avessos	
8.1 Metáfora do tecido... (contra-ponto)	156
8.2 Sobras de contos... (contra-ponto)	161

9. Referências Bibliográficas (Ponto rococó)	168
10. Anexo (Ponto estrela)	176

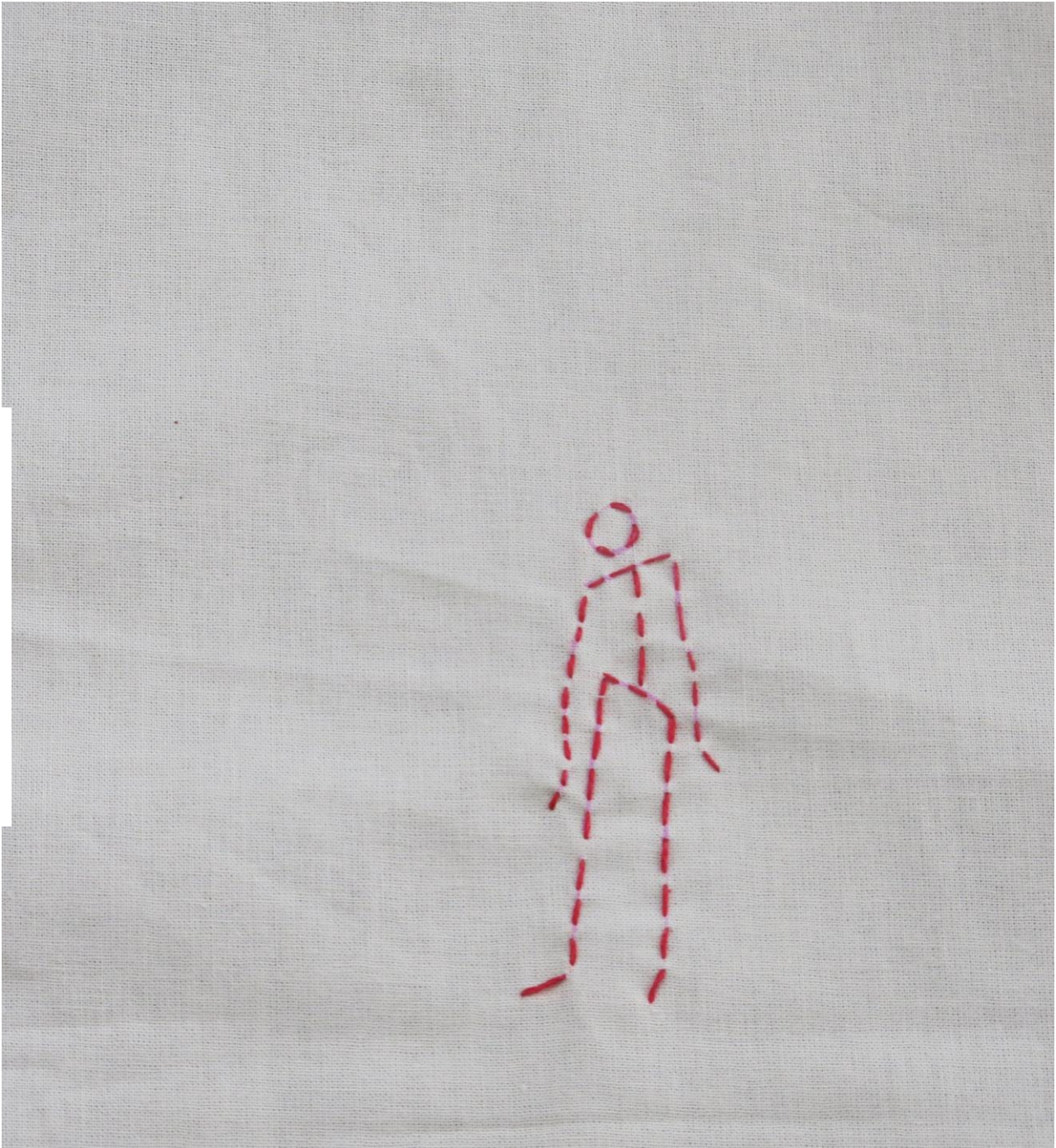
Lista de figuras

Figura 1- Círculos formando o conjunto em interseção. Bordado de ponto corrente sobre tecido de algodãozinho cru	17
Figura 2 - Palavras-chaves de cada grupo: contos e bordados. Bordado de ponto atrás	18
Figura 3 - conjunto de palavras dos dois grupos. Palavras no conjunto em interseção cabem ao Narrar e ao tecer	18
Figura 4 - Averso da interseção- palavras legíveis, bordadas pelo avesso, prática, teoria e mestrado	19
Figura 5 - foto atual da Barraca. fevereiro de 2014	27
Figura 6 - Professora, Ana Cristina, apresentando a Saia “Pra festa do Arraiá” na primeira edição da FLIST (Festa Literária de Santa Tereza) em 2008	29
Figura 7 - foto de Celina Carvalho, em setembro de 2008. Aluna lendo para o grupo	32
Figura 8 - foto de Celina Carvalho, , em setembro de 2008, estante de livros ao fundo	33
Figura 9 - set. de 2008, alunas juntas colocando a linha na agulha	33
Figura 10 - verdade na fantasia	57
Figura 11 - verdade na teimosia	60
Figura 12 - verdade no capricho	61
Figura 13 - sacolinha de Iara e de Olívia: penduradas juntas	.84
Figura 14 - borboleta no I. Sol do O e o passarinho	84
Figura 15- Exemplo de “bololô simples”, em novembro de 2013	102

Figura 16 - faixa da casa a casa do quintal	figura 17 - porta que separa	112
Figura 18 - Sacola fechada		113
Figura 19 - sacola aberta com os elementos aparentes		114
Figura 20 - lendo história no quintal		121
Figura 21 - exercício a alma do nome		121
Figura 22- atividades registradas com desenho no caderno		122
Figura 23 - “pique-árvore”: o pegador não pode pegar quem tocar na árvore. Crianças e professores brincando no quintal.		123
Figura 24 - Meninos em roda com diferentes tipos de bonecos na mão		126
Figura 25 - roda de conversa		128
Figura 26 - objeto quase pronto, no quintal		129
Figura 27 - crianças ao redor da tesouro humano montado no chão		130
Figura 28 - bonecos vestidos de personagens		131
Figura 29 - Breno apresentando os bonecos		132
Figura 30 - Breno brincando com os dois		132
Figura 31 - irmãos Breno e Erick brincando juntos de camiseta branca		133
Figura 32 - aquarela de observação da atividade: Pintura no quintal		135
Figura 33- Gabriel na jabuticabeira		137
Figura 34- Brinquedinho da Laura, feito em out. de 2013		138
Figura 35- Boneco do Francisco pronto. Out. de 2013		138

Comprida História
que não acaba mais:

Do tecer ao texto e vice versa



1

Ponto alinhavo _ Meu próprio prefácio

*Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoe,
comprida história que não acaba mais.
Carlos Drummond de Andrade.*

O título do trabalho, *Comprida história que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa*, diz bem o que ele é uma comprida história de vida, drumondianamente e um ensaio de chegar ao texto por meio do tecido e vice-versa.

Gostaria que esta dissertação fosse lida como uma narrativa; é a mesma história mas ela pode ser lida em partes independentes, contos talvez, talvez ensaios. Cada parte fala de uma experiência da interseção do texto com o tecido, é a mesma e outra coisa.

Cada ponto de bordado é um ponto no tecido da dissertação e alguns são acompanhados de contra pontos. Escolhemos ponto de alinhavo para ir reunindo tudo que não posso deixar de falar. Ponto atrás, vai na frente volta atrás, vai dando conta de contornar o todo do trabalho e da vida. Ponto chavão, longo e solto marcado por pequenos pontos, para falar da Arte de Contar histórias e ir marcando os instantes de encantamento. Ponto cheio é ponto de preenchimento no qual cada parte é igual ao todo, unindo contar e fiar, configurando o tempo do trabalho e da repetição. Ponto escama de peixe, ou o avesso do Ponto Sombra, para falar da atualização nos lados direto e avesso do pano, da memória, da aprendizagem, no movimento entrecruzado de despertar e adormecer na experiência. Ponto corrente forma pequenos elos de interseção falando do reconhecimento mútuo em trabalho de co-criação. Ponto cerquinha é ponto de arremate, é o caseado que deixa a casa do botão aberta e bem arrumada, para ir transmitindo a experiência que ficou arrematada. Ponto confusão, nozinhos emendados, para revelar o avesso da

pesquisa. E ainda Ponto Rococó o nó bibliográfico e o Ponto Estrela para iluminar os anexos.

A partir do modo de pensar da infância que inclui o erro, a experimentação, a imaginação, e a materialidade do mundo concreto com suas cores, cheiros, sabores e texturas, articulo textos de ficção e proposições filosóficas com algumas experiências em grupos de crianças. Tomo como prática a narração oral de contos e a aprendizagem da costura e de trabalhos manuais com fio.

Esta pesquisa trata das ações de costurar e de contar histórias. A escrita se propõe a entrelaçar contos de tecido e práticas de aprendizagem com costura na tessitura de um texto reflexivo e descritivo. A pesquisa tem sua base na prática e no convívio de crianças, na busca por narrativas que unem o texto ao têxtil, e ainda traz a reflexão de uma residência artística financiada pela Funarte que possibilitou uma vasta experimentação do tecido como elemento de acolhimento e de reconhecimento mútuo em um grupo de professores de artes e seus alunos.

Após o ingresso no mestrado, autores como Walter Benjamin e Paul Ricoeur passaram a alinhar as práticas laborativas com pontos estruturais, tornando possível a reflexão sobre as ações- narrar e tecer- sobre o tempo de atividades tradicionais na contemporaneidade; sobre a coletividade presente em ambos trabalhos e, ainda, a reflexão sobre o espaço de criação e de encantamento proporcionado tanto por contos maravilhosos como pela beleza dos tecidos, fios e cores.

Assim, há uma intenção permanente de costurar a relação de duas práticas de meu cotidiano profissional: contar histórias e bordar. É de meu interesse estabelecer relação do texto com o têxtil e compreender o que é criado no conjunto de interseção desses dois universos. Como esses fazeres se entrelaçam? Como se cruzam? Como se mesclam? Como tecem um ao outro?

Penélope ajuda-me a contar minha história com os tecidos. Como chego a costurar? O que me leva a investigação têxtil? Depois a *Verdade* vestida de *fábula* abre o portal da arte de contar histórias. A *Velha a fiar* fala da repetição comum ao narrar e ao tecer, o tempo do trabalho lento e contínuo e suas implicações na

vida cotidiana com os primeiros passos do *Clube de Costura*. Com a *Bela adormecida*, entramos no sono e no avesso do bordado. Apresento mais algumas histórias de crianças aprendendo a costurar e o medo dos materiais. Nessa parte, Benjamin é narrador junto comigo e conta das “aulas de costura” de sua infância. Por fim, conto sobre o tecido malha. Uma trama circular em um processo de construção coletiva de um objeto nomeado *Tesouro Humano*.

Cada parte apresenta uma personagem e uma aprendizagem de minha trajetória. Deixo cada texto falar. Deixo que as imagens da interseção aqui apresentadas pelo bordado de ponto corrente e ponto atrás sejam tecidas com palavras.



figura 1- Círculos formando o conjunto em interseção.
Bordado de ponto corrente sobre tecido de algodãozinho cru



figura 2 - Palavras-chaves de cada grupo: contos e bordados. Bordado de ponto atrás.



figura 3 - conjunto de palavras dos dois grupos.
Palavras no conjunto em interseção cabem ao narrar e ao tecer

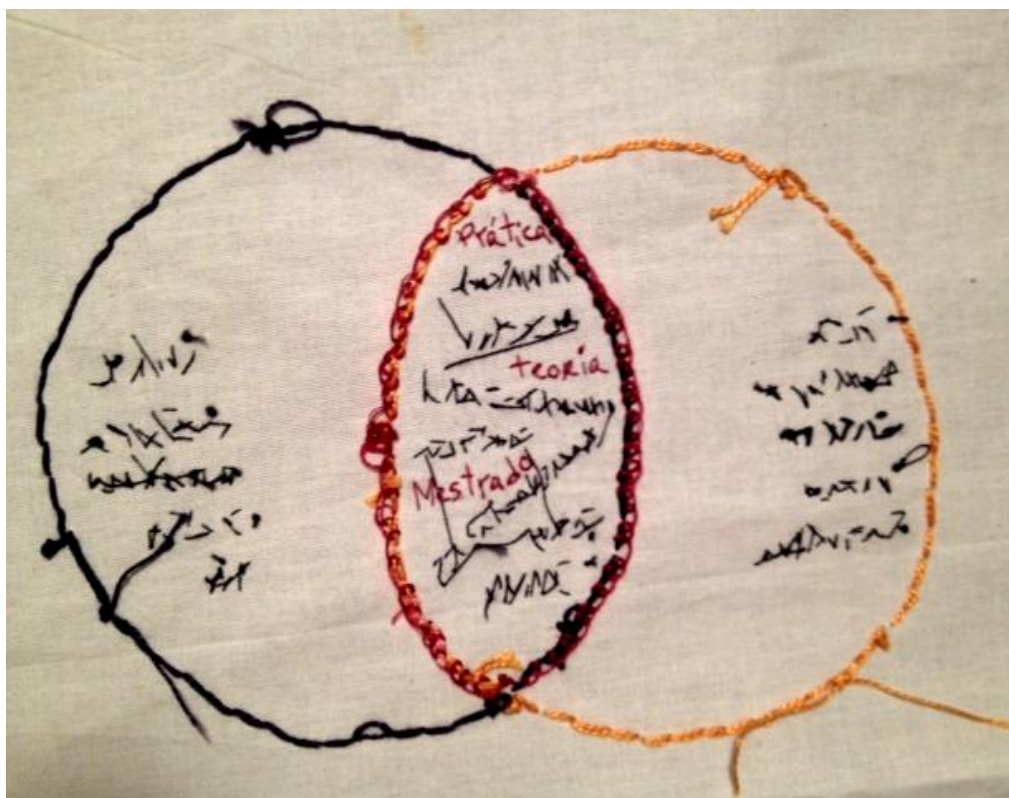
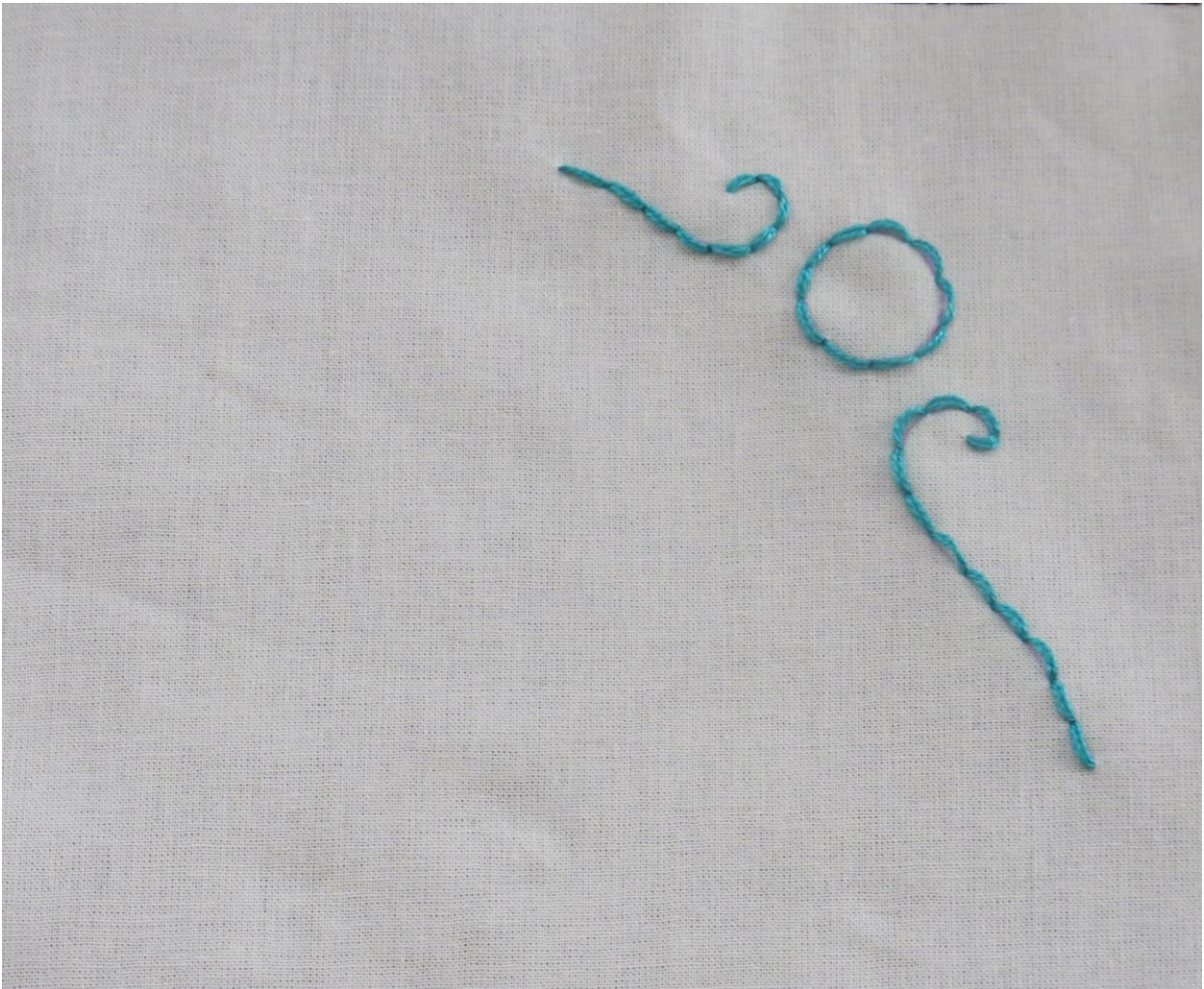


figura 4 - Averso da interseção- palavras legíveis, bordadas pelo avesso, prática, teoria e mestrado



2

Ponto atrás _ Tecendo com Penélope

Gostaria aqui pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. Roland Barthes

Para escrever esta dissertação, selecionei algumas narrativas enfeixadas por elementos da costura: tecido, tear, roca, fio, agulha, linha, linho, túnica, manto, pele, aranha, fiandeiras, alfaiates, tecelãs, com o intuito de encontrar nelas a presença da linguagem e do fazer do tecido. Nos contos selecionados, encontramos elementos que promovem a interseção do texto com o têxtil, a investigação da linguagem e do tecido, ou seja, do que é construído na fala no cruzamento de palavras e do que se constrói com as mãos no entrelace de fios.

Cada conto escolhido em algum ponto alinhava a comunhão da palavra com o fio e, com isso, exemplifica uma qualidade da aprendizagem com o grupo e com o tecido. A história que guia a primeira parte do trabalho é a tecelagem de Penélope.

A personagem de *A Odisseia* ficou famosa por tecer durante o dia e destecer durante a noite. A tessitura que se faz e se desfaz em um mesmo movimento de ir e vir interessa a esta pesquisa por revelar os lados direito e avesso do tecido e falar daquilo que não tem meta, que permeia um tempo do inacabado, de tudo o que é desfuncionalizado. Esse modo de operar da repetição pelo desfazer desperta para um pensamento flexível e imaginativo que é característico da infância, categoria que será fio condutor constante nesta trama.

Penélope cuida da contagem do tempo e da pausa dos dias, já que tudo que é tecido sob a luz do sol se desfaz na escuridão da lua. Esta dissertação, por tratar de práticas, será tecida por pontos datados e pela experiência de encontros com

peessoas, personagens agentes que fizeram reviravoltas na composição de meus enredos. O último encontro (o mais recente) foi com minha orientadora, a professora Eliana Yunes, que me leva a retornar aos primeiros encontros de minha história, quando lança o desafio de escrever um paralelo de minha própria odisseia com a de Penélope, e pergunta como eu chego a realizar o trabalho com tecidos? Para tratar de minha própria história, apropriada e montada com tecidos, partirei de uma trama de interlocução com Penélope.

São muitas as narrativas que tratam do tecido. O que poderia gerar a pergunta: por que essa heroína e não outra? Qual o recurso, a qualidade da heroína, tecelã Penélope, que me é tão cara?

De início, o simples fato de haver uma tecelã em uma história já é suficiente para essa entrar no conjunto de “narrativas de tecido”. Dentro da ampla seleção com mais de trinta e cinco histórias, escolho Penélope para abrir a narrativa que aqui apresento. Poderia escolher a Aracne ou a fiação de “As Moiras” que seriam as mais antigas nessa jornada de busca pelas profundezas da interseção entre texto e têxtil. Até mesmo a teia de Anansi, a aranha africana que chega de muitas formas até nós, narrando possibilidades de origem para as histórias.

A resposta para a escolha dessa heroína e não outra está revelada nos entremeios de sua tecelagem e também na imagem de seu tecido pronto. Há a hipótese de que Ulisses e Penélope sejam os primeiros personagens da literatura que se assumem homem e mulher livres da vontade dos deuses. E isso pode render mais outras reflexões. Para escrever esta dissertação, escolho a primeira pessoa do singular; não sou a primeira a fazer essa escolha; encontro a minha linhagem. Junto com Penélope, enredo um texto tramado de fios singulares, linhas próprias de “primeiras pessoas”. Na tecelagem de *A Odisseia*, aprendo a escrever com vontade, assumindo-me como personagem livre da vontade dos “deuses”.

As definições do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, escrito por Antônio Geraldo da Cunha, para as palavras *texto* e *trama* apresentam também a hipótese de que a tecelagem e o tecer são um caminho para o texto e vice-versa:

“texto sm. ‘as próprias palavras de um autor. Livro ou escrito| XIV, texto XIV| Do

lat. Textum –i ‘entrelaçamento, tecido’ ‘contextura (duma obra)’ ||têxtil adj. 2g. ‘que se pode tecer’ ‘relativo a tecelões ou tecelagem’ 1899. Do lat. Textilis – e || textual adj 2g. ‘relativo ao texto’ XVII. Adapt. Do fr. Textuel || textura sf. ‘ato ou efeito de tecer’ ‘tecido, trama’ 1813. Do lat. Textura. Cp. TECER.” (CUNHA, 1982: p.768)

“trama sf. ‘orig. o conjunto dos fios passados no sentido transversal do tear, entre os fios da urdidura’ ‘fig. Enredo, intriga’ XVI. Do lat. trâma|| tramar XVII || tremar² vb, ‘decompor os fios de, destramar’ 1813. Provável alteração de tramar.”

Dessa maneira, é possível tecer um texto: a partir da estrutura de um tear, a imagem do tecido construído por fios que se movem na horizontal entrelaçando fios fixos na vertical, polarizados por uma estrutura de madeira. No início, são apenas fios ou palavras isoladas e, aos poucos, vai surgindo algo que nos fala, que podemos usar, que está lá e tanto colhe como encolhe...

Pensando na minha odisseia com o tecido, com os “paninhos” do afeto mais longínquo, é impossível não rememorar as brincadeiras de menina. Tenho uma memória viva da casa de uma amiga específica cuja mãe não se importava que pegássemos TODOS os guardanapos e jogos americanos de pano para compor os mais diversos espaços nos quais nossas bonecas iriam transitar. A melhor parte da brincadeira era montar a casa, a cama, a sala, a trilha de um caminho, a porta que ligaria a casa de uma à de outra. Brincávamos o dia inteiro naqueles espaços em enredos variados. Já maiores de idade, depois dos cenários montados, parávamos de brincar e desmontávamos para recomeçar a brincadeira.

Mas aquilo de que especialmente gostava na casa dessa amiga era justamente que sua mãe permitisse que usássemos todos os paninhos que, devido à fartura e à repetição, eram parecidos, ensejavam padrões de repetição com formas simples: quadrados ou retângulos em uma infinidade de modulações encantadoras, por conta da flexibilidade característica elementar do material têxtil.

Muito do que acredito ser meu trabalho, de fato, está representado nesse jogo de menina. Creio que isso será revelado ao longo do percurso deste trabalho, mas, para tanto, é preciso adentrar a narrativa de Homero.

A história começa em anos passados à guerra de Troia. A deusa Atena pede a Zeus, seu pai, permissão para ajudar Odisseu a finalmente chegar até Ítaca onde

seu único filho Telêmaco e sua fiel esposa Penélope o aguardam em meio a uma turbulenta morada.

A travessia de Odisseu, ou de Ulisses (como ficou mais conhecido entre nós), é longa, tortuosa, cheia de desafios inesgotáveis. Algumas passagens são narradas e outras, vividas pelo protagonista, que tenta voltar para casa após a grande guerra que durou dez anos. Segundo se conta, foram vinte anos de exílio do venerável herói. Mas o que nos importa contar aqui é mais a ativa espera da “sensata e constante” Penélope, que ganhou fama por sua tecelagem subversiva, do que as façanhas do grandioso Ulisses. Penélope armou um tear em seu quarto e teceu uma nova trama a cada dia, sem completar nenhuma sequer, pois, durante a noite, destecia o que havia feito no dia anterior, abrindo espaço para recomeçar no dia seguinte.

O dinamismo desse gesto tem semelhança com a brincadeira de montar e desmontar cenários para acolher a travessia das bonecas. A flexibilidade dos panos e fios e a possibilidade de encontrar diversas formas em uma e ver nela muitos caminhos para a percepção é resultado do contato com os símbolos. A abertura de minha escrita parte de Penélope, que pode ser considerada o símbolo do feminino ocidental.

Como todo símbolo, ela também tem muitas faces dependendo do ponto de vista. Por muito tempo, atribuiu-se a ela o título de fiel e prendada esposa. Seus atributos serviram de exemplo para a sociedade cristã, que vem buscando nas narrativas a construção de sua moral, de sua ética, suscitando nos indivíduos boas maneiras de conduta social. No caso, os valores eram a família como instituição máxima, a fidelidade a um único par, a educação do filho diletto. São bons costumes gregos que até hoje são prezados e transmitidos entre nós do Ocidente.

Em pesquisa, pude encontrar uma vasta bibliografia em torno do tema de seu tear, incluindo um romance moderno, da autora norte-americana Margareth Atwot, intitulado *Penelopia*, traduzido para o português como *A Odisseia de Penélope*; e também um artigo premiado da crítica norte-americana Carolyn G. Heilbrun *What was Penelope Unweaving?!*

Essa pergunta chave- *O que Penélope estava destecendo?*- faz desencadear muitas outras e nos faz entrar no poema de Homero com o olhar atento ao que está nas entrelinhas de seus simbolismos, tanto da tecelagem quanto do feminino. Reparando naquilo que vai além da laçada dos fios na sequência encadeada dos fatos, Heilbrun diz: “*Os motivos de Penélope para destecer não eram tão óbvios quanto têm sido considerados.*”¹(1990: p.106). Ela não tece apenas porque era isso que faziam as mulheres em seu tempo, porque ela destece algo mais do que a tristeza e a solidão. Penélope está destecendo a escolha de um novo marido e com isso cria possibilidades de outras tramas para sua vida. E o que revelam esses tecidos incompletos, essa vereda em seu percurso?

Na abertura do livro *Violino Cigano e outros contos de mulheres sábias*, a pesquisadora Regina Machado (2004) conta à sabedoria dessas mulheres. E o universo feminino é tudo aquilo que se compõe a partir de um princípio feminino, o que faz ampliar nosso olhar para as heroínas dos contos apresentados. Existem, assim, certas qualidades que podem ser consideradas femininas, como receptividade, eloquência, fecundidade, espera, concavidade, leveza, maciez, umidade, calor e proteção. Esse universo pode estar presente no corpo de um homem, no conforto de uma cadeira, em um gesto, no espaço de uma sala, na concavidade de uma bacia. Para a contadora de histórias, as imagens seriam: “*Lago e não rio, gruta e não planície, terra e não chuva, cheio de atalhos e não direto.*” (2004: p.11) Gostaria de considerar enfaticamente, nesta dissertação que tocará algumas vezes neste ponto, o feminino como conceito diferente do feminismo.

Nas manifestações feministas dos anos 70 e 80, as mulheres, em luta contra o mundo machista, buscavam um reconhecimento que nos afasta da intenção deste trabalho, que não pretende criar uma dicotomia entre os universos do homem e da mulher ou de quaisquer outros universos que, a princípio, seriam contraditórios ou ambíguos, já que o pensamento aqui se estrutura como tecido, como entrelace de possibilidades, criando analogias para uma percepção flexível de interseções e movimento. Esta dissertação tem seu cunho político-ideológico, uma vez que trata

¹ “*Penelope’s reasons for unweaving were not as obvious as they have been taken to be.*”
Tradução da autora.

constantemente da construção de relações humanas, seu tempo e suas representações. Por isso, pretendo, aqui, acessar o feminino, sim, pela via do sensível, pelo que perpassa a experiência e pelo fio do encantamento, independentemente de gênero.

Com aquela pergunta em mente: - *O que Penélope estava destecendo?* Volto-me para como chego ao tecido, perguntando-me também quando estou destecendo? E, desde a infância, faço um salto para a escolha da uma profissão.

Em 2002, logo no primeiro dia de aula no curso de Comunicação Visual do departamento de Artes & Design da PUC-Rio, fui recebida em uma sala de aula entre as árvores, um espaço feito com paredes de treliça permeado pela luz e pela vida do entorno. A cobertura de lona laranja na ocasião era tensionada por um cabo formando um yurt, a lona esticada entre duas árvores e uma forma de tenda abriga os alunos e os professores em um chão de terra. A atmosfera daquele espaço era diferente; de fato, as árvores construíam um “micro-clima”, e a sensação de aceitação e acolhimento foi integral. Desde 1988, esse espaço dentro do campus universitário recebeu o nome de *Barraca* e atualmente, *Sala de aula entre as árvores*. Vem, desde então, sendo cuidada e mantida pela professora Ana Branco, alguns alunos, monitores e outros professores do departamento de Artes & Design.



figura 5 - foto atual da Barraca. fevereiro de 2014

Ali os projetos são orientados sob uma metodologia particular, na qual o próprio espaço físico entre as árvores permeia o processo. Essa metodologia vai além de incluir e reconhecer o outro no processo de construção de um objeto, vai além de criarmos em cocriação e comunhão- é baseada na aprendizagem mútua, na reciprocidade e no “*reconhecimento mútuo*”, onde eu só existo quando existe o outro.

O design é uma disciplina criada a partir do surgimento da indústria, era no início o desenho-industrial, um desenho que favorece o mercado e o comércio, em um processo de produção em série. A reprodutibilidade em larga escala e o atendimento da massa orientavam o design da indústria. A prática de ensino e aprendizagem desenvolvida na *Barraca* pode ser pensada, nesse contexto, como um exercício de destecer alguns fios que serviram à indústria e que não servem à aprendizagem humana.

Também no campus da PUC, observo que, junto ao espaço das plantas raras (antigos espaço das araras levadas pelo Ibama ao Jardim Zoológico para morrerem...), há uma série de bancos em círculo: o círculo de leituras. Esse espaço foi resultado do desejo da professora Eliana Yunes, no verão de 2005, e montado pela vice-reitoria comunitária a seu pedido, para dar aulas de *Formação do Leitor*, ao ar livre e em círculo, como sugeriu um dia Benjamin em “O narrador” e assumir a condição equânime proposta, desde a Távola Redonda de Arthur, para reconhecimento e corresponsabilidade.

De volta à Penélope, então, suas várias tentativas de chegar ao tecido final se assemelham às etapas do processo de construção de um objeto de design. Uma ideia que não parte do vazio e se ergue em pouco tempo, mas tem todo um esforço laborativo de experimentação. Na Barraca, aprendi a levar ao extremo o tecer e destecer de uma forma e, com isso, potencializar a percepção flexível e simbólica da construção. Dentro do contexto tecnológico-industrial, aprendi que a tecnologia maior é a palavra e o que se constrói no encontro e na escuta ativa.

O chão de terra e o contato com a natureza propiciam acessar uma precariedade do corpo, uma distensão, um estado de humanidade e um desprendimento criativo que potencializam as reviravoltas. As aprendizagens da Barraca permanecem grudadas ao corpo daquele que vive o processo: a metodologia de experimentação coletiva e escuta do outro tem uma dimensão maior que o resultado dos objetos construídos. Torna-se um modo de fazer na vida e não só na profissão. Meu modo de fazer e de alguma maneira de ser professora e de ser mãe, sem dúvida, é uma construção do que aprendi e aprendo lá.

Sigo contando o percurso de chegada ao tecido. Na Barraca, realizei meu primeiro projeto em Design, fui monitora, acompanhei os projetos de outros alunos, e em 2006, me formei (no curso), realizando um trabalho de conclusão com a mesma metodologia, desenvolvida dessa vez em parceria com uma professora de música. Nessa ocasião, iniciei-me nas costuras e nos bordados para levar os desenhos e as figuras do papel para o tecido. O projeto de nome “Festa Junina cantada em gestos ritmos e panos” se materializou em tecidos de quatro formatos diferentes, apresentando as cenas de quatro cantigas de São João. As imagens nos panos eram

desenhos que representavam os gestos das crianças dançando, conduzidos pelo ritmo do canto/palavra da professora de música.



figura 6 - Professora, Ana Cristina, apresentando a Saia “*Pra festa do Arraiá*” na primeira edição da FLIST (Festa Literária de Santa Tereza) em 2008.

Os objetos formavam uma partitura narrativa de gestos e ritmos envolvendo e enfeitando o grupo para preparação da celebração dos festejos juninos. Além de inaugurar a prática de desenhar com panos, nesse trabalho, redescobri o universo das cantigas e narrativas que povoam o imaginário da infância e, logo, dos

adultos, crianças crescidas. A divisão das canções em cenas e o ponto-a-ponto de cada letra bordada revelaram uma qualidade comum à palavra e ao fio, ambos pequenas partes que integram uma trama, se organizam, se repetem, formando um todo tecido que envolve, encanta e atualiza um movimento instaurado há tanto tempo.

Depois de formada em design, e talvez esse seja mais um gesto de “desfazer”, realizei-me no primeiro emprego como contadora de histórias em uma biblioteca escolar. Lá iniciei uma busca por narrativas de tecido, encontrando-as em antigas histórias da tradição como a Odisseia e a tecelagem de Penélope e em textos literários de autores brasileiros como Machado de Assis (1885) e Monteiro Lobato (1931).

Na busca por me formar também “contadora de histórias”, frequentei oficinas e tive acesso ao célebre texto, que circula muito entre os narradores da cidade: *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* de Walter Benjamin do qual trago um trecho que ficou gravado:

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as histórias. (...) Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo.”(BENJAMIN: 2012 p.221)

Para o autor é fundamental que a narrativa esteja vinculada a uma circularidade envolvendo aquele que fala e aquele que escuta e que só é capaz de ouvir porque se esvazia de pensamentos e, na repetição do trabalho contínuo, é capaz de parar o restante, estar presente e atento à experiência.

O relacionamento com as crianças na biblioteca, ouvindo histórias e as leituras de textos literários, me levou a refletir longamente a proposta de Benjamin: *“ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias.”* Tratei de reverter esse quadro e de novamente fazer algo que estava sendo desfeito. Na biblioteca, passei a ensinar costura para as crianças, criando, em 2008, o Clube de Costura, uma atividade extraclasse oferecida para os alunos no espaço escolar. O próprio

ambiente de romances de linha no meio dos livros já criava a atmosfera benjaminiana pela qual tanto me interessava: a interseção entre texto e têxtil.

A intenção de revelar a linguagem do fazer com tecidos em textos literários foi, no início, um esforço do Clube de Costura. Minha meta era criar um espaço para que acontecesse o que Benjamin propunha: um lugar onde tecer e narrar pudessem coabitar em suas ações simultâneas e suplementares. Criei uma imagem ideal um pouco associada à cena do filme *Colcha de Retalhos*, no qual as mulheres, ao redor de uma mesa costuram uma longa colcha; juntas, fiam suas lembranças, histórias de vida e de amores.

O filme norte-americano, de 1995, inspira a atmosfera benjaminiana. A protagonista irá se casar e suas avós, tias e amigas se reúnem para preparar uma colcha de retalhos para o enxoval. Cada pano lembra uma história de amor vivido e cada ponto aflige a noiva que passa a questionar sua escolha. O roteiro tem final feliz com festa de casamento. Já Monteiro Lobato, em *Urupês*, tem um conto trágico de mesmo título *Colcha de Retalho*. Nesse caso, quem costura os retalhos é a avó da moça Pingo D'água. Cada sobra de vestidinhos, cada paninho da vida da jovem vai sendo remendado pela velha para que, um dia, aquela bela colcha seja uma lembrança de toda a vida. “*esta colcha é meu presente de noivado. O último retalho há de ser do vestido de casamento, não é, Pingo?*” Aos dezesseis anos, uma tragédia, a menina “*rodou com ele para cidade não para casar, nem para enterrar, foi ser ‘moça’ a pombinha...*”. A velha quase morre de desgosto e decide: “*Ia ser meu presente de noivado. Deus não quis. Será agora minha mortalha. Já pedi que me enterrassem com ela.*”

O ideal da avó de tecer lembranças e gravar com tecidos a vida da menina sofre uma reviravolta e acaba com a perspectiva bucólica e interiorana do conto *Colcha de retalhos*. O fato é que, principalmente com o primeiro grupo de alunas do clube de costura que funcionou no espaço da biblioteca, o ritual me pareceu caótico. Não diria trágico, como no conto, pois não houve fatalidades, mas a rede narrativa ao redor do fio tencionava uma teia surpreendentemente caótica. Quase um emaranhado.

Eram quinze meninas ávidas por tecerem e por contarem todas as suas histórias ao mesmo tempo. Elas tinham aproximadamente entre oito e dez anos e já se conheciam por circularem na mesma escola (pequena). Eu distribuía os materiais, agulhas e tesouras afiadas, linhas e tecidos e sempre propunha a construção de um objeto específico e comum a todas. A primeira aprendizagem foi perceber que cada uma tinha seu tempo de produção. Então, enquanto umas faziam o “saquinho”, outras já estavam no chaveiro, e outras já tinham feito o chaveiro e começavam algo que ainda não sabiam onde iria terminar. E, nesse ínterim, pegavam livros, liam umas para as outras e “focavam”.



figura 7 - foto de Celina Carvalho, em setembro de 2008. Aluna lendo para o grupo



figura 8 - foto de Celina Carvalho, , em setembro de 2008, estante de livros ao fundo



figura 9 - set. de 2008, alunas juntas colocando a linha na agulha

Durante algum tempo, confesso, tentei controlar e dar ordem ao caos. Mas, aos poucos, fui destecendo a rigidez da “meta”, daquilo que apresenta o pronto e, por meio da prática e principalmente observando o modo de aprender das crianças, sua epistemologia infantil peculiar, fui percebendo que esses dois afazeres- costurar e contar- estariam unidos sem esforço onde quer que houvesse um grupo em torno de um gestual comum.

Como sugere Benjamin no mesmo trecho um pouco mais adiante, há “*uma rede em que está guardado o dom narrativo*”. Os pontos comuns dos dois universos eram tecidos a cada encontro em um plano do sensível que nem sempre poderíamos nomear ou dizer: “hoje bordamos o conto tal, amanhã iremos contar a história do alfaiate qual...” e assim por diante. Em algum ponto diferente na experiência de cada um, a linguagem se fazia presente no tecer. Como a própria imagem dos dois conjuntos em interseção, em trama, cria de fato um terceiro conjunto², talvez essa *rede* fosse esse terceiro espaço de circulação da vida aparecendo entre o tecer e o contar, entre a textura e o texto.

Voltando outra vez a Penélope, é curioso pensar como sua tecelagem é tão lembrada e valorizada por leitores de Homero e por pesquisadores das artes do fio e, no entanto, sabemos muito pouco sobre seu ato de tecer. *A Odisseia* é narrada em XXIV Cantos. Entre o Canto IV e o Canto XVI, a personagem feminina, filha de Icário, praticamente não aparece na história. Ela só está presente na fala e intenção do reencontro tanto por parte de seu marido quanto por parte de seu filho, que deixa Ítaca em busca de notícias do pai logo no segundo canto.

Apenas em cinco momentos, Penélope aparece como a famosa tecelã. No primeiro Canto, o tear aparece na fala de Telêmaco. No Canto II, o episódio do tear é narrado por Antínoo, o maior de seus pretendentes, contando ao público na assembléia dos pretendentes. Depois, no Canto XIX, é narrado pela própria Penélope em desabafo a Ulisses, disfarçado de forasteiro. No Canto XXI, há apenas uma citação do filho, assim como no primeiro Canto, para situar a mãe de volta a seu ambiente feminino. Em ambos os casos, não é mencionado o episódio

² Como mostra as imagens da figura 1, 2, 3 e 4.

do destecer. E, finalmente no Canto XXIV, a tecelagem aparece como uma narrativa póstuma, da alma de um dos pretendentes, ao chegar à mansão de Hades.

A passagem da tecelagem, apesar de narrada apenas em pequenas aparições, é um dos poucos momentos de *A Odisseia* em que temos um dado concreto da contagem do tempo. Sabe-se que a guerra durou dez anos e que Odisseu chega a Ítaca apenas dez anos depois. Conta-se que Penélope passou três anos no tear e, após ser descoberta por seus pretendentes um pouco antes de completar o quarto ano, teve de concluir o tecido e, por pressão, escolher por fim um novo marido. É neste momento de desconforto total na trama que os personagens precisam saber se Ulisses volta ou não.

Com isso é possível pensar temporalmente a composição de Homero como foi pensada a tragédia grega por Aristóteles, repensada por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*:

“‘A extensão que permite a reviravolta da infelicidade em felicidade (...)’ É certo que essa extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo (...) Os tempos vazios estão excluídos do cômputo. Ninguém pergunta o que o herói fez entre dois acontecimentos que na vida estariam separados: (...) ‘Nem antes, nem depois’.” (RICOEUR, 2012, p.71)

“Os tempos vazios” nos fala, no caso de *A Odisseia*, da ausência de Ulisses, que no início da história não está presente em Ítaca, onde deveria estar, onde sua esposa, filho e parte do reino o aguardam com penar. Essa falta do herói tem a imagem perfeita do tear esvaziado. E já que o tempo da reviravolta é o tempo da obra, no caso dessa epopeia, era preciso alargar o tempo, e esse foi o esforço do gesto de Penélope para que a narrativa de Ulisses fosse suficientemente longa como de fato o foi. A personagem precisou esvaziar seu tear inúmeras vezes. E para tanto Ricoeur (2012: p.71) acrescenta no mesmo texto que “é também por razões internas à composição que a epopeia admite uma extensão maior: mais tolerante para com acontecimentos episódicos, também requer maior amplitude, sem, no entanto, desconsiderar a exigência de limite.”

A cena do tear registra o tempo na passagem do dia e da noite, e esse episódio é tecido e gravado na narrativa, reaparecendo sempre que precisamos saber há

quanto tempo afinal Ulisses está fora, há quantos dias Penélope completou a mortalha de seu sogro e desde quando os pretendentes tomaram o solar de Ulisses. Perguntas eloquentes, que tornam a trama verossímil, são reveladas principalmente pela narrativa do episódio do tear com heroína tecendo e destecendo. Desse modo, é contada a minha trama: a presença do tecido revela reviravoltas, marca mudanças de tempo e de aprendizagens.

Trago os trechos completos, retirados do livro editado pela CULTRIX, em uma tradução direta do grego de Homero, escrita em prosa pelo pesquisador Jaime Bruna. Ao longo dos trechos completos, propus pausas e também grifos com a intenção de partilhar a leitura. Vamos ao primeiro momento:

CantoI: 356- 360 (BRUNA, p.16)

“- Minha Mãe, por que reprovais o leal aedo que nos distrai como lhe dita o coração? A culpa não cabe aos aedos, mas decerto a Zeus, que aos homens estrênuos dá conforme lhe apraz. Nenhum mal vai em que ele cante o triste destino dos dânaos; os homens tanto mais aplaudem um cantar quanto mais novo lhes chega aos ouvidos. Que teu coração e tua alma suportem melhor escutá-lo; Odisseu não foi o único a perder em Tróia o dia do regresso; muitos outros varões pereceram. Volta a teus aposentos, ocupa-te de teus misteres, do tear e da roca, e manda tuas servas pôr-se ao trabalho; a palavra de ordem compete a homens, principalmente a mim, pois que a mim cabe a autoridade nesta casa.

Ela, tomada de espanto, voltou a seus aposentos; tinha acolhido em sua alma a sábia ordem do filho. Subiu com as suas aias para os aposentos de cima; em seguida pôs-se a chorar a Odisseu, o amado esposo, até que Atena de olhos verdes-mar lhe esparziu um doce sono.”

Ainda não aparece a trapaça do desfazer; o tear surgiu apenas como coisa de mulher sem nenhum teor subversivo. No início do Clube de Costura, só meninas se matriculavam. Os meninos que se interessavam eram logo abafados por piadas e repressões. Apenas bem recentemente, em 2011, comecei a ter alunos meninos, pois a disciplina passou a integrar a grade do currículo de período integral (contra-turno escolar).

A frase “*ocupa-te de teus misteres, do tear e da roca, (...) a palavra de ordem compete a homens*” Parece reverberar ainda hoje, de alguma maneira, na educação de meninos e meninas. Há quem diga que costura é “coisa de menina”. Escutamos da

voz de velhas bordadeiras e também de jovens “machões”. O fato é que grandes nomes da costura e da moda internacional são masculinos.

Para citar exemplos brasileiros e atuais, temos Hercovich e Ronaldo Fraga. Também o estilista norte-americano Marc Jacob, homens que assumiram a tarefa do corte e da costura. Com agulha, linha e panos se revelam potências criadoras na arte de transformar fios em veste. No Oriente, contudo, a tradição familiar da tapeçaria também contraria essa lógica “grega-ocidentalizada”: são homens os tecelões dos melhores tapetes persas. Ao que parece, nossa cultura contemporânea talvez esteja enraizada de preceitos da Grécia antiga, ou ainda, de preceitos criados pela leitura de símbolos gregos a partir de um único ponto de vista. E, como o símbolo permite flexibilizar a percepção, sua compreensão deveria receber novos olhares de tempos em tempos. É preciso aclarar, podemos manter preceitos sem fazer dele um preconceito.

No primeiro momento, a ocupação do tear pela mulher é contrária à ocupação do homem pelas decisões importantes a serem tomadas sobre a casa. Além disso, o trecho deflagra a ausência de Ulisses e a importante presença do aedo (memória viva).

Em outro momento, sem seguir a ordem, saltamos da primeira para a quarta aparição do termo “tear”, e o trecho é praticamente o mesmo. Mas, neste momento, a ocupação de Telêmaco não é mas a voz do aedo e a ausência de Ulisses, mais o inverso: trata da presença de seu pai e de seu disfarce. Percebemos um aumento de segurança na fala do rapaz que, depois da breve viagem e do reencontro com o pai, toma para si a autoridade de fato.

Canto XX: 349- 353 (BRUNA, p.254)

“- Minha mãe, nenhum aqueu tem mais autoridade que eu para entregar ou recusar o arco a quem eu quiser, nem aqueles que senhoreiam, tanto na Ítaca rochosa, como nas ilhas diante de Êlis de ricas pastagens; nenhum deles me imporá sua vontade à força, mesmo quando eu quisesse dar duma vez o arco ao forasteiro para que o leve para si. Volta a teus aposentos, ocupa-te de teus misteres, do tear e da roca, e manda tuas servas pôr-se ao trabalho; do arco cuidarão os homens, principalmente a mim, pois que a mim cabe a autoridade nesta casa.

Ela, tomada de espanto, voltou a seus aposentos; tinha acolhido em sua alma a sábia ordem do filho. Subiu com suas aias para os aposentos de cima; pôs-se a

chorar a Odisseu, o amado esposo, até que Atena de olhos verdes-mar lhe deitou nas pálpebras um doce sono.”

Nesse episódio, o texto é praticamente igual à primeira fala do filho, e, em ambos momentos, Penélope, após se recolher em seus aposentos, chora e adormece como a Bela adormecida que repousa no sofrimento das grandes transformações de seu tempo e, no sono, tem a chance de viver outra história. Seu sono é elemento importante para o decorrer da história. É curioso como no final, durante toda a batalha sanguinária dentro de sua própria casa, quando Ulisses mata todos os pretendentes, ela apenas dorme. E, quando é acordada, diz: “... *por que me desperta de sono agradável que me salteou e cerrou as pálpebras. Jamais dormi tão bem desde que Odisseu partiu para ver a funesta Ílio inominável.*” (p.269)

O repouso, a meditação, o despertar de órgãos sutis e a espera ativa estão presentes na lentidão do trabalho manual com fios. Nesse sentido, outra vez, a pausa e a quebra do ritmo para a instauração de um novo ritmo interno e cadenciado são caminhos abertos pela escuta de histórias e pela prática manual. Por isso, a Bela adormecida, a *princesa que dormia*, é também uma heroína desta dissertação.

Na segunda vez em que o tear aparece no texto de *A Odisseia*, a fala é de Antínoo, que poderia ser como o “chefe” ou o principal dos pretendentes:

Canto II: 84- 129 (BRUNA, p.21)

“_Telêmaco, atrevido na fala incontido na cólera, que palavras as tuas, que nos envergonham! Estarias pronto a cobrir-nos de desonra! Escuta, porém; os culpados não são os pretendentes aqueus, mas tua própria mãe, ardilosa demais. Faz já três anos e logo serão quatro, que ela vem iludindo o coração no peito dos aqueus. A todos entretém com esperanças, a cada qual faz promessas, mandando-lhes recados, mas em seu íntimo acalenta outros planos. Entre outros ardis, imaginou em seu amago o seguinte.(...)”

Separo propositalmente essa introdução da cena do tear propriamente dita para que possamos comparar as semelhanças e diferenças depois, nos outros trechos no qual ela é mencionada. E Antínoo segue:

“Instalado em seus aposentos um grande tear, pôs-se a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí nos disse: “Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres.” Assim disse ela e nosso altivo coração deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a sua trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem. Quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano, uma das mulheres que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama. Dessarte ela a completou, mau grado seu, constrangida...(grifo meu)

... Eis, pois a resposta que te dão os pretendentes, para que a saibas no teu coração e a saibam todos os aqueus; despede tua mãe, manda-a casar com quem o pai aconselhar e for de seu agrado; se ela continuar longo tempo atormentando os filhos dos aqueus, cõnsia, em seu coração, de ter sido superiormente dotada por Atena da habilidade em belíssimos trabalhos e de um coração inteligente e astucioso (grifo meu) quais jamais ouvimos das mulheres antigas – as aqueias de ricas tranças de antanho, Tiro, Alcmena e Micena de belas grinaldas, nenhuma das quais tinha ideias iguais as de Penélope- uma coisa, todavia, ela não chegou a compreender: enquanto ela mantiver esse desígnio que os deuses lhe inspiraram, eles continuarão devorando o teu sustento e a teu sustento e o teu cabedal. Ela para si adquire grande glória e para ti a saudade de um rico sustento. Nós outros não iremos para o nosso eito nem a outro lugar enquanto ela não desposar um dos aqueus que lhe aprouver.

Volveu-lhe, então, o ajuizado Telêmaco:

- Antínoo, é inadmissível que eu expulse de minha casa, mau grado seu, aquela que me deu a luz e me criou. (...)”

Estamos ainda no segundo Canto, um pouco antes de Telêmaco embarcar em busca por notícias do pai. A cena do tear nos situa ao que é anterior aos acontecimentos presentes, ajudando nos a compreender o contexto total da narrativa, funcionando um pouco como uma história dentro da história.

“Essa pré-história da história é o que liga esta a um todo mais vasto e lhe dá um “pano de fundo”. Esse pano de fundo é feito da “imbricação viva” de todas as histórias vividas umas nas outras. Portanto, é preciso que as histórias contadas possam “emergir” (auftauchen)” desse pano de fundo.” (RICOEUR: 2012, p.129)

Como *pano de fundo*, o tear nas ajuda a penetrar na narrativa pelo viés da trama constituída de fios cruzados. É através de sua transparência que somos capazes de nos colocar na narrativa, sendo cúmplices do herói além de dar-lhe voz. Ao

olharmos para ele, vamos fazendo nossos cruzamentos e leituras dos pontos de interseção do narrado e do experienciado.

Depois de três anos funcionando no espaço escolar como uma proposta de oficina livre extraclasse, o Clube de Costura, com grupos pequenos, passou a funcionar em meu ateliê de costura. Com maior variedade de materiais e mais o tempo para a produção individual de cada aluna, o trabalho ganhou um novo caráter. A questão da escolha tão presente no desfazer de Penélope e novamente a contagem do tempo passaram a ser ainda mais trabalhadas e percebidas no convívio dos grupos. No ateliê, a dinâmica mudou: parei de propor histórias e deixei de exigir a “coerência” da relação entre a narrativa e o tecido e, aos poucos, percebi que as histórias de cada aluna, assim como as fabulosas, circulavam e estavam sempre presentes como essa imagem do “pano de fundo”.

Na terceira ocorrência do tear, o episódio do destecer surge no desabafo de Penélope. Na cena, a mulher conta sobre seu plano falido, para seu esposo Odisseu, disfarçado de forasteiro. A mulher conta, em lágrimas, para o marido sua tentativa de permanecer livre da obrigação de escolher um novo marido. Odisseu escuta como se fosse, de fato, um forasteiro e consola o pranto da esposa, dizendo que, em breve, seu marido estará em casa.

Canto XIX: 124- 163 (BRUNA, p.225)

“- Forasteiro, ai! Minha grandeza, formosura e talhe os imortais destruíram quando os argivos embarcaram para Ílio e com eles seguiu Odisseu, meu esposo. Assim regressasse ele e tomasse conta de minha vida a minha reputação seria maior e mais bela. Ao invés, vivo amargurada, tantas são as tribulações que um deus sacudiu sobre mim! Quantos fidalgos detêm o poder nas ilhas, em Dulíquio, em Same e na selvosa Zacinto, visível, mau grado meu me requestam e dissipam a fortuna. Por isso não tenho dado atenção a estrangeiros ou suplicantes e deixo fundir meu coração de saudades de Odisseu. Eles me pressionam para que me case e eu venho tecendo enganos; para começar, (...)”

Com essas palavras, a personagem situa o leitor e/ou ouvinte novamente dentro da narrativa. A sua introdução é semelhante à de Antínoo e explana um momento diferente da trama. Novamente, a introdução ao episódio do “tear” situa o ponto onde estão os personagens do enredo e segue. Há um teor mais intimista; estão apenas o casal em confiança. Os trechos grifados “regressasse ele e tomasse

conta de minha vida” e ainda o adjetivo pessoal “amargurada” revelam como, em poucos momentos, a expressão pessoal da heroína.

“(...)um deus suscitou-me a ideia de instalar em meus aposentos um grande tear e pôr-me a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí lhes disse: “Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres.” Assim falei e seus corações altivo deixaram-se persuadir. Daí, de dia, ia tecendo uma trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem; mas quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano e, com o perpassar dos meses, se preencheram dias incontáveis, então, por arte de minhas servas, cachorras negligentes, eles vieram surpreender-me e interpelaram-me aos brados. Assim, tive de concluir o trabalho, mau grado meu, constrangida;...”

... já agora não posso evitar o casamento e não diviso outro recurso; meus pais insistem comigo para que case e meu filho se aborrece, compreendendo que eles lhe devoram o sustento, pois já é homem e bem capaz de cuidar duma casa a que Zeus concedeu glória. Não obstante, conta-me qual a tua estirpe, de que lugar provéns, pois não nasceste dum carvalho lendário ou dum penedo.”

Sobre completar a mortalha do sogro Laerte, a fala de Penélope é idêntica à fala de seu pretendente, mudando apenas a pessoa do narrador de terceira para primeira pessoa: *“Dessarte ela a completou, mau grado seu, constrangida”* e *“tive de concluir o trabalho, mau grado meu, constrangida”*. Já, nas últimas palavras, a personagem feminina reconhece seu constrangimento e pontua a reviravolta, pressionada de todos os lados pelos pais, pelo filho e pelos aqueus. Declara: - *“agora não posso evitar o casamento.”*

Muitas inquietações sobre a Odisseia surgiram com a leitura atenta e a busca pelo tecido na trama. Foi preciso buscar fontes que investigassem a narrativa dessa epopeia há mais tempo. O principal encontro foi com Miriam Sutter, professora do departamento de Letras da PUC-Rio. Sobre o uso das mesmas palavras em trechos de narradores distintos, a professora pontua em texto enviado por email³:

“sociedade homérica era uma sociedade ágrafa; por isto, as mensagens deviam ser repetidas ipsis litteris (nas próprias palavras, sem mudar nenhuma palavra) e daí a importância do arauto. No caso das personagens, a repetição de adjetivos e sintagmas (constrangida/mau grado) também se justifica por dar mais

³ msutter@unisys.com.br

credibilidade ao fato narrado. Por outro lado, como os poemas homéricos foram durante séculos transmitidos oralmente, partes inteiras repetidas facilitavam a memorização e a declamação dos mesmos pelos aedos históricos”.

A repetição presente na narrativa transmitida pela oralidade é importante para esse trabalho. Essa ação é uma categoria de pensamento que novamente une o narrar ao tecer e ainda está atrelada à infância, ao menino que pede depois de ouvir um conto: - De novo! E em suas brincadeiras, como *A Velha a fiar*, mais uma personagem desta trama. Por hora, deixemos mais esse fio de lado para voltarmos a atenção para a presença do tecido na narrativa da epopeia.

Não há, como vimos, mesmo na fala da personagem-autora da ação em seu relato, nenhuma imagem de seus aposentos, de sua intimidade no tear, de que gestos lançou mão, de que forma se protegeu para que ninguém descobrisse sua peripécia. Contudo, Penélope diz que a ideia da tecelagem foi suscitada por um deus e isso a diferencia da fala de Antínoo que diz que a ideia partira somente de sua mente ardilosa.

Observando os versos em que a tecelagem é citada, o gestual mecânico e ritmado, o entrelace de fios, a armação da urdidura, o universo das cores, as escolhas de cada elemento, as ferramentas utilizadas para o trabalho (possivelmente o pente, a lançadeira, a linha) não são mencionadas. Mesmo para destecer, tesouras ou facas, é mencionada apenas: *“de noite, mandava acender as tochas e a desfazia”*. Ou seja, toda a prática mecânica do universo da tecelagem, seus materiais, recursos e gestos não aparecem na Odisseia em palavras, como mostra o exemplo das cinco vezes em que o tear aparece.

Assim, na busca por encontrar em narrativas o universo têxtil, a Odisseia não teria serventia já que a menção ao gesto é omitida. Um exemplo preciso está em um conto de Machado de Assis. O gestual relatado no texto funciona como uma metalinguagem. Trata-se de um texto relativo a um tecido, é uma trama falando do ato de tramar. Em *Um apólogo, agulha e linha quem é a rainha?*, a linguagem do autor brinca com as partes do todo que completam a costura.

A agulha dizia:

“eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás, obedecendo

ao que eu faço e mando, (...) Estavam nisso quando a costureira chegou (...) pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser.”, e a agulha continuou: “não repara que esta distinta costureira só se importa comigo; eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima.”

Sobre a busca pelo quarto e pela intimidade do gesto da heroína, Miriam Sutter esclarece que:

“intimidade do quarto de Penélope não é descrita (exceto no episódio em que ela e Ulisses estão nele) pois no mundo grego antes de Cristo, a parte da casa pertinente às mulheres (gineceu) não era frequentada por homens. Logo, também não cabe ao narrador onisciente revelar o que lá existe, pois ele não poderia lá entrar, segundo a lógica do mundo antigo grego”.

Esse fato torna a investigação do avesso do tecido de Penélope ainda mais curiosa e, por isso, esta obra se torna a mais importante na pesquisa por narrativas têxteis e suscita o paralelo entre outras tecelagens. Em *A Odisseia*, sabemos do quarto “os aposentos”, sabemos dos *misteres* e do *tear*, sabemos do choro, tudo isto é descrição da intimidade da heroína, aquela intimidade possível.

A curiosidade pelo gestual da tecelagem realizado pelo tecelã da epopeia é saciada pelo conto de Marina Colasanti *A Moça tecelã*. A autora brasileira escreve um conto sobre uma heroína tecelã- *“Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.”*

Em muitos trechos, como esse destacado, o texto de Marina, rico em detalhes de gestos e imagens encantadas, retrata o tear que poderia ser de qualquer outra tecelã, como o de Penélope. A prática do quarto, da intimidade resfriada na epopeia tem outra dimensão no conto:

“Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava”.

No tecido, encontramos o dia, a noite, o infinito, o tempo e toda a trama narrativa: *“Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.”* Como sabemos, é no tear que a heroína da epopeia ganha tempo para afastar o momento crucial de

sua escolha; é também no tear que a personagem do conto constrói o que deseja: *“Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas.”* E em algum momento: *“tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao seu lado.”*

No conto, a personagem de fato tece um marido e, com a chegada dele em sua trama, é *“descoberto o poder do tear”*, ou melhor, tudo o que era possível realizar por meio do tear. Imagino esse momento do conto como o primeiro dia em que Penélope descobriu que, tecendo, ela tinha um “poder”. O poder existia estava ligado a autonomia do “poder fazer” e, para a Moça tecelã, era necessário muito esforço *“a neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia.”* Ambas tecelãs, Penélope e a Moça, emendavam o dia na noite para dar conta da magia e do *“poder do tear”*. No início, a Moça usava a noite também para produzir; no final, a cada anoitecer, procurava garantir sua liberdade e o poder de fazer:

“Só esperou anoitecer. Levantou- se (...). E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou- se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando- a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o seu tecido.”

Ao desfazer, a personagem fica descalça, procura não fazer barulho. Faz parte do seu “poder” o segredo: desmanchar, desencantar a forma que construiu. Ninguém pode saber que o encanto acaba ao segurar “a lançadeira ao contrário”. Ninguém pode conhecer o avesso de sua trama, o encantamento ficará preservado pela perfeição e descrição de seu avesso. A moça, com toda firmeza, *“Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha (...)”* nos conta Colasanti. Ainda desejando conhecer o quarto da heroína da epopeia, poderíamos pensar que ela também segurou a “lançadeira ao contrário” durante as noites de três quase quatro anos em que enganou seus pretendentes.

Segurar a lançadeira ao contrário fala mais do *como Penélope estava destecendo?* E a pergunta que importa é menos o *como* e mais o *que Penélope estava destecendo?* O *que* nos leva a pensar o *porquê* de desfazer. Poderia me associar ao

pensamento da crítica Heilbrun já que com sua pergunta ela relativiza e traz movimento à posição de Penélope. Sob uma perspectiva, as ações de esperar, adormecer ou tecer, enquanto espera o amado, podem ser tidas como gestos estáticos de acomodação, mas a crítica americana liberta a personagem de Homero quando trata do dinamismo de seu gestual, como escolha: *“ela tem uma escolha ... Seu marido está ausente, seu filho ainda não cresceu; ela está em uma posição rara de autonomia e de escolha.”*⁴

A possibilidade de escolha atribuída à heroína torna seu fazer flexível, já que não há uma obrigatoriedade em concluir, ou seja, em fazer algo que ela não deseja em seu âmago, e o destecer se torna um caminho- essa é a ideia principal aqui trabalhada. Ela desfaz porque não quer fazer, ou porque não gostou do que fez, ou porque quer ter a chance de recomeçar, ou porque ainda não sabe fazer do jeito que gostaria, ou porque foi outro quem fez por ela. Quando estamos aprendendo algo, é isso que fazemos: aprendemos a desfazer; somente então, podemos dar cabo do fazer. Essa operação é vital para a construção do conhecimento prático, que só é possível por meio da repetição do gesto.

Uma das respostas da crítica norte-americana para a pergunta diz:

*“ela desembaraçava cada noite o que ela havia tecido aquele dia, não só por prazer, mas também, metaforicamente, porque diferente de outras tecelãs, ela não estava escrevendo a história da violência masculina, mas a história da liberdade de escolha da mulher, e não há narrativa para guiá-la.”*⁵

Para a crítica, os vários testes de construção do tecido de Penélope representam suas tentativas de escrever sua própria vida, que nunca havia sido tecida, já que, nunca antes, uma mulher teve a chance de escolher um marido, uma vida, uma casa, um trabalho etc.

⁴ (HEILBRUN: 1990, p.106) *“she has a choice (...) Her husband is absent; her son is not yet grown; she is in a rare position of autonomy and choice.”* tradução da autora.

⁵ (HEILBRUN: 1990, p.107) *“She unravels each night what she has woven that day, not only for delay, but also, metaphorically, because unlike she other weavers, she is not writing a story of male violence, but the story of woman’s free choice, and there is no narrative to guide her.”* tradução da autora.

Porém, há um dado no episódio da tecelagem que revela mais do que uma manifestação de tentativa de autotessitura, de autoajuda, de autoconhecimento, de “terapia ocupacional” (atributo constantemente dado aos trabalhos manuais em nossa sociedade) quando se faz uma leitura reducionista de um gestual tão amplo. Esse dado é revelado em palavras somente no último momento em que o episódio do tear é apresentado em uma narrativa póstuma da alma de um dos pretendentes ao chegar à mansão de Hades. Nessa última passagem, fica clara a importância do tear para desencadeamento de todo enredo. A princípio, a tecelagem é um “blefe” ou uma farsa da heroína, mas logo se torna uma ferramenta de controle do tempo e de toda Ítaca que junto com ela aguardam o retorno do rei Odisseu.

Canto XXIV: 121-200

“Volveu-lhe, então a alma de Anfimedonte:

- Glorioso filho de Atreu, Agamemnom, rei de valorosos, tenho lembrança, à progênie de Zeus, de tudo isso tal como evocar. Far-te-ei um relato completo, com a máxima franqueza, de como se deu o triste fim de nossa morte. Nós pretendíamos a mão da esposa de Odisseu, desde muito ausente; ela nem repelia as execradas núpcias, nem nos punha um paradeiro, meditando para nós o negro destino da morte. Entre outros ardis, imaginou em seu âmagô o seguinte: (...)”

De novo, a introdução ao episódio do tear deflagra o tempo da narrativa, situando o leitor no espaço e no tempo onde se encontram todos os personagens. Depois, a trama segue como as outras quase todas idênticas:

“ (...) Instalado em seus aposentos um grande tear, pôs-se a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí nos disse: “Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por jazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres.” Assim disse ela e nosso altivo coração deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem; mas quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano, e com o perpassar dos meses, se preencheram dias incontáveis, uma das mulheres que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama. Dessarte ela a completou, mau grado seu, constrangida.”

Novamente, em muitos trechos, o texto é praticamente o mesmo, as mesmas palavras e adjetivos. O trecho que segue traz a maior revelação que nos faz compreender toda a importância do tecido:

“Quando Penélope, tecida e lavada a longa trama, nos mostrou, enfim o manto brilhante como o sol ou como a lua, eis que um deus adverso trouxe Odisseu não sei de onde para a fazenda na fronteira, onde morava o porcariço.”

Pela ordem dos fatos narrados pela alma do pretendente, a conclusão da magnífica mortalha do sogro Laerte é a deixa para a chegada de Ulisses. É a partir do término do tecido que se inicia a história, é como se a história tivesse sido tecida pelo tear de Penélope ou, ao menos, por este relógio, como se a urdidura da trama seguisse os padrões impressos pelo acontecimento de sua tecelagem. Enquanto a heroína teceu e desteceu, os fatos correram; quando ela parou, o herói chegou.

O entrelace da narrativa com o tear é explanado quando a “trama” (no duplo sentido) já está completa e, então, pode ser narrada. O tecido maravilhoso se valeu de fios presentes na trama narrativa. Talvez por isso, também, o pano só pudesse ser visto ou revelado na linguagem por um morto, alguém que vê de fora da história e observa desde muito longe.

O narrador onisciente é um dos personagens que esteve presente no momento do flagrante do embuste. Ele que participou de tudo pode contar com detalhes os acabamentos do magnífico tecido e é o primeiro que pode falar sobre, afinal, o que gerou o pano pronto? Essa é a pergunta da intimidade do objeto. O que ele gera? Intimidade porque, quando temos o tecido nas mãos, há uma qualidade da substância que o constitui, que se manifesta no gestual da manipulação e apropriação de sua forma. Afinal, o que gera o tecido pronto?

Pensando no que gera o objeto apresentado a um determinado grupo, chego a um ponto importante da minha trajetória: como proposta ao prêmio da Funarte “Interações estéticas_ residências artísticas em Pontos de Cultura 2010”, realizei o projeto “Costurando Vivências no TEAR” e construí coletivamente um objeto nomeado *Tesouro Humano*. No Ponto corrente (página 95), conto como se deu e o que gerou o objeto *Tesouro Humano*, construído em conjunto com a integração de professores de artes e seus alunos, a partir da metodologia de convivência aprendida na Barraca, com observação, participação e experimentação têxtil. Esse

episódio é apresentado, aqui, dentro da perspectiva da teoria do reconhecimento proposta por Paul Ricoeur e da leitura da obra *O barão nas árvores*, de Ítalo Calvino.

Retornando para a fala de Anfimedonte, encontramos pistas da unidade do fio condutor da trama. Penélope, mesmo sem ter “reconhecido” Ulisses, parece aos olhos do narrador como sua principal cúmplice. Ele conta perfeitamente o que se passou depois do tecido pronto na cena da chacina dos pretendentes.

“(...)Para ali se dirigiu o filho dileto do divino Odisseu, ao voltar no negro barco da Pilos arrenta; os dois planejaram triste morte para os pretendentes e demandaram a famosa cidade. Odisseu chegou mais tarde; Telêmaco veio adiante. Foi o porcaria quem trouxe Odisseu metido, em roupas andrajosas, disfarçado num miserável velho mendigo, arrimado a um bordão e trazendo sobre o corpo míseros molambos. Nenhum de nós podia notar que era ele, quando surgiu inesperado, nem os mais velhos de nós, tanto que o atacamos com grosserias e projéteis. Ele, porém, aguentou de coração paciente os projéteis e insultos, em seu próprio solar. Quando, enfim, o desígnio de Zeus, senhor da Egide o suscitou, ele apanhou, com o auxílio de Telêmaco, as magníficas armas e depositou-as num cômodo, que fechou a tranca; nesse ínterim, com sua esperteza, mandou a mulher propor seu arco e armas de ferro cinzento como prêmio duma competição entre nós, mal-aventurados pretendentes, e... como começo do morticínio. Nenhum de nós foi capaz de retesar a corda do potente arco; nossas forças ficavam muito aquém. Quando o grande arco chegou às mãos de Odisseu, aí todos nós clamamos que não lhe entregassem, por mais que ele insistisse; apenas Telêmaco o estimou, mandando entregar. Então, o divino Odisseu atribulado tomou o arco nas mãos, armou-o sem esforço e disparou através das achas. Postou-se, em seguida na soleita despejou as ligueiras setas da aljava e, lançando olhares terríveis, disparou contra o rei Antínoo. Em seguida, com mão certa, entrou a alvejar com suas setas gementes os demais, derrubando-os uns após outros. Via-se que algum nome o assistia, pois, sem demora, se arrojavam furiosos pela casa, matando de todos os lados. Gemidos horríveis se erguiam a cada cabeça que nós percebemos; neste momento nossos corpos ainda jazem abandonados no solar de Odisseu, porque ainda não estão informados os parentes em cada de cada um, para irem lavar o escuro sangue dos ferimentos, expor os corpos e tributar o pranteio, que é o preito devido aos finados.

Volveu-lhe, então, alma do filho de Atreu:

- Ditoso filho de Laertes, engenhoso Odisseu! Palavra! Adquiriste uma esposa de grandes virtudes. Que bela alma a da impecável Penélope, filha de Icário! Que fidelidade à memória de Odisseu, seu legítimo esposo! Por isso jamais se extinguirá a fama de suas virtudes; os imortais suscitarão entre os seres terrenos um canto deleitoso celebrando a constância de Penélope. (...)”

Em todos os momentos, o episódio do tear é narrado no passado. Por isso não sabemos quando a personagem começou e quando parou de tecer, mas sabemos que durou mais ou menos entre três e quatro anos. Esse dado temporal é o único fornecido concretamente pela narrativa, além da duração da guerra por dez anos e exílio de Ulisses que, sabemos, durou mais ou menos vinte anos. Ou, como já ouvi, precisarem cerca de dezoito, pois seria essa a idade de Telêmaco que, na ocasião de sua partida, era ainda um bebê. Reunindo os fios dessa trama, é possível supor o tempo vivido pelos personagens membros da intriga.

Assim como nos fala o francês Paul Ricoeur (2012, p.70) em *Tempo e Narrativa* 1:

“Ora, é somente em virtude da composição poética que algo vale como começo, como meio ou como fim: o que define o começo não é a ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade de sucessão. Quanto ao fim, ele é de fato o que vem depois de outra coisa, (...). Somente o meio parece definido pela simples sucessão: ‘Ele vem depois de outra coisa e depois dele vem outra coisa’. Contudo, no método trágico, ele tem sua lógica própria, que é a da ‘reviravolta’.

Penélope, ao escolher destecer, escolhe ampliar o meio e com isso termina por adiar a reviravolta que, na epopeia, pode corresponder à volta de Ulisses. A coincidência do fim do tecido com o fim da luta por retorno nos faz crer que sua volta sempre esteve atrelada ao meio, sendo o fim algo “*que vem depois de outra coisa*”, ou seja, ao meio da tecelagem, aos fios que não fecham que não completam a trama.

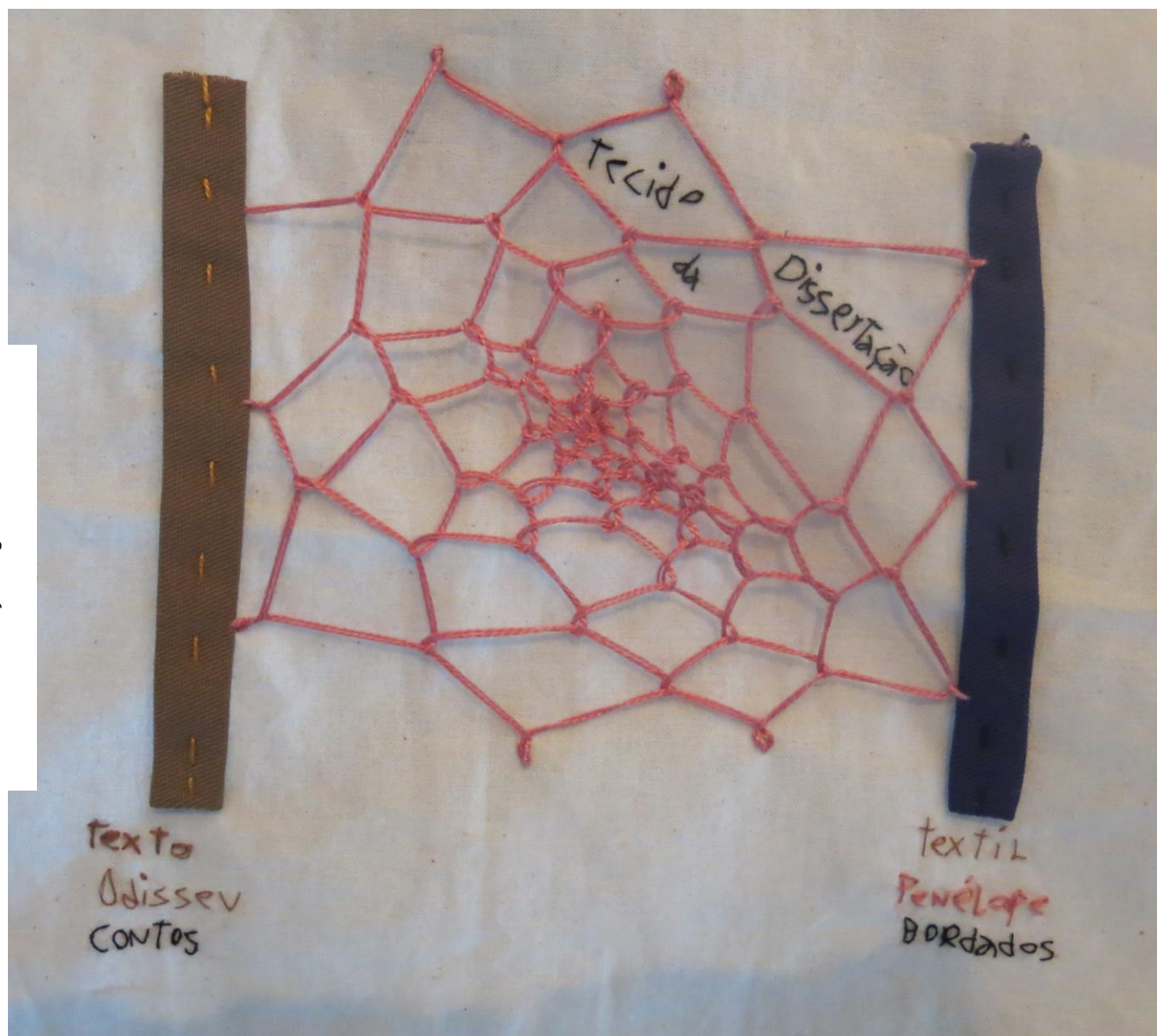
Ora, se pensarmos no tear, a composição de um tecido gerado a partir da trama e da urdidura de uma determinada armação, podemos visualizar perfeitamente a proposta de Ricoeur e reconhecer a composição poética como um texto tecido; e essa preposição poderia ser geral e até redundante já que a palavra texto vem de tecido. Mas, no caso de *A Odisseia*, o elemento, ou o símbolo, que faz gerar a reviravolta e com isso a marcação da passagem do tempo é de fato o elemento do tear.

Para instalar a armação, temos a madeira da espera de um lado – Penélope- e do outro lado a madeira é o desejo de retorno Ulisses. Desse modo, toda a trama de *A Odisseia* é feita por um tear; a tensão entre herói e heroína forma a armação que

irá compor a urdidura. O espaço criado entre essas ações complementares é o campo de trabalho por onde os muitos fios: deuses e humanos, Atena, Telêmaco, pretendentes, ninfas, Poseidon etc irão tecer a trama. Quando a história começa, o tecido já está pronto; a narrativa, então, poderá ser contada; é como se, com o pano nas mãos, fosse possível ler a trama. A mortalha de Laerte, que tem as cores do sol e da lua, marca o fim da distância entre os dois pontos, e o tear pode ser desarmado pois Ulisses está fisicamente presente ao lado de Penélope na mesma cidade de Ítaca.

O vai e vem da tecelagem é revelado no poema de Homero pela voz da mulher, mas não na linguagem de seu fazer como nos gestos de *A Moça Tecelã* e sim pelos gestos do herói masculino ativo em seu movimento de tentar retornar. Assim, a prática laborativa manual está presente na linguagem não pela obviedade de seus termos: pente, fio, armação, urdidura, mas pelo avesso da trama narrativa, nas entrelinhas de cada episódio que se encadeia na composição poética.

A chegada ao ponto que é novamente o ponto de partida interessa a esta dissertação. O movimento de ir e voltar, de fazer e desfazer caracteriza a metalinguagem presente na narrativa aqui apresentada.



2.1

Metalinguagem... (contra ponto)

Em um breve intervalo conto como cheguei a pensar sobre a metalinguagem em um relato bem casual. No início do curso de mestrado, quando eu falava de minha pesquisa que tratava da relação do texto com o têxtil, muitos professores e colegas me perguntavam: “- É uma metáfora? O texto como tecido?”. Eu ficava surpresa respondia: “Não! claro que não, é uma prática.” O trabalho trata de fato de uma prática manual nos dois sentidos tanto do texto quanto do têxtil. Para mim metáfora significa a meta estar fora, ou como a etimologia:

“Metáfora sf. Tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subentendida”

Primeiro, vinha a resposta negativa: “Não! Não se trata de uma metáfora, de fato o texto e o tecido se relacionam na construção de uma experiência prática de aprendizagem pelo movimento e encantamento.” Depois, vinha a refletir sobre a metáfora. No meu repertório de metáforas só havia as figuras de linguagem do quadro negro.

Seria a minha prática uma metáfora? Pegar um pano, cortá-lo, costurá-lo, transformá-lo em algo, dar voz a uma história, contar, escutar, ser escutado. Como essas ações seriam metáforas? Tecer significa tecer e escrever. Construir a trama nos dois sentidos; não há *substituição*, há sobreposição, superposição, sucessão, isso sim. Com o tempo, o aprofundamento do tema estudado e o início da escrita propriamente dita, uma nova “meta” surgiu no diálogo - a metalinguagem.

Essa palavra surgiu na disciplina de seminário de qualificação enquanto reescrevíamos nossos projetos de pesquisa e me trouxe um caminho para compreender o tecido como um pano de fundo na dissertação. As metáforas surgiram para tecer ideias sobre a prática apresentada e seriam bem vindas, mas havia uma intenção de tramar e de enredar o texto por meio da atividade laborativa com tecido.

Após a leitura de Penélope, essa metalinguagem começa a se compor, não só como reflexão mas também como prática no texto, como fabricação.

Falar de palavras, textos, logo, de contos é criar ou fabricar uma metalinguagem? Falar de tecidos, fios, linhas corte, costura, é obviamente cria-la também já que o texto é tecido. Essa obviedade não é tão óbvia já que nem todos sabem desse segredo do texto oriundo de uma tecelagem.

Pensando mais adiante, comecei a embaralhar fio e palavra como sendo de fato uma mesma coisa, e também outra. Nessa imagem, falar de bordado também seria uma metalinguagem?

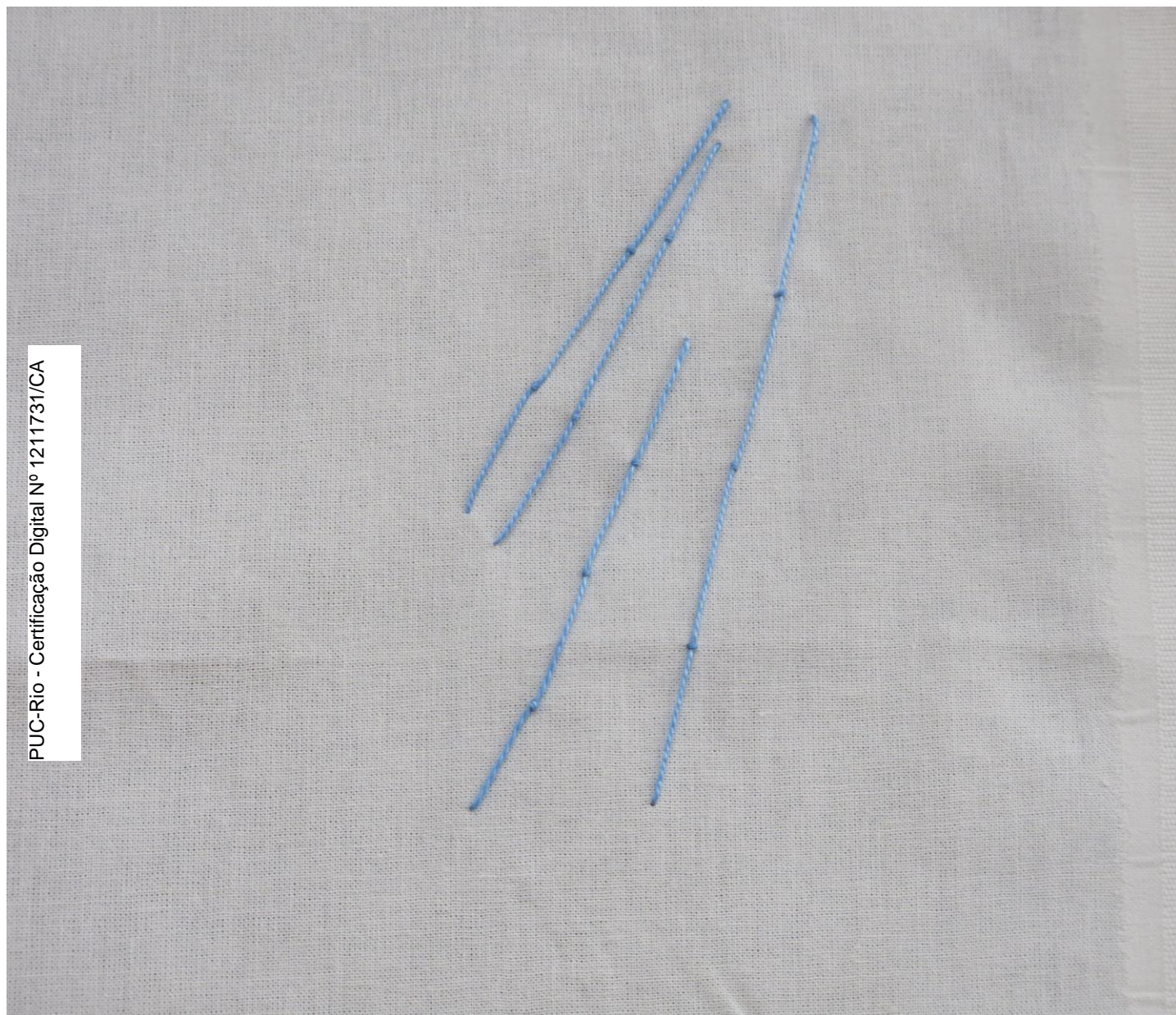
E ainda, falar do bordado, bordando, seria uma metalinguagem do bordar? Essa pergunta gera um nó, talvez porque inclui o gerúndio e a ação que tem duração de entremeio não fabrica linguagem...

Um tecido bordado de palavras fabrica uma metalinguagem? O tecido pronto com palavras é um texto? Um texto possível de ser lido, por trazer palavras legíveis aos olhos de quem lê o idioma escolhido e por se tratar ainda de um tecido no sentido de pano já que o tecido pronto com as linhas do bordado formam além do texto um belo tecido. Essa repetição e sobreposição parece infinita, como na imagem espiral de um símbolo dentro do outro, dentro do outro... dentro do outro... Como se fosse possível, uma metalinguagem dentro da outra... ou a meta da meta da meta...

“Meta- pref. Do gr. Meta- que expressa as ideias de uma comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão,... metalinguagem”

Me surpreendem as palavras *participação, mistura, intermediação e sucessão*, elas falam de ações que estão presentes neste trabalho.

Encerramos esse intervalo, que se pretende apenas um breve diálogo com a proposta de reparar na *união* que permite essa curiosa- *supersignificação*. Por sucessões de episódios, por misturas de encontros, assim é tecida a linguagem por vezes metalinguagem que compõe este texto da dissertação.



3

Ponto chave _ O tecido faz o texto fabuloso

Olerê lerê lerá morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...

Guimarães Rosa

Uma Fábula sobre a fábula

Allah Hu Akbar! Allah Hu Akbar!

Deus criou a mulher e junto com ela criou a fantasia. Foi assim que uma vez a Verdade desejou conhecer um palácio por dentro e escolheu o mais suntuoso de todos, onde vivia o grande sultão Haroun Al-Raschid. Vestiu seu corpo apenas com um véu transparente e pouco depois chegou à porta do magnífico palácio. Assim que o guarda apareceu e viu aquela bela mulher sem nenhuma roupa. Ficou desconcertado e perguntou quem ela era. E a Verdade respondeu com firmeza:

- Eu sou a Verdade e desejo encontrar-me com seu senhor, o sultão Haroun Al-Rashid.

O guarda entrou e foi falar com o grão-vizir. Inclinando-se diante dele, disse:

- Senhor, lá fora está uma mulher pedindo para falar com nosso sultão, mas ela só traz um véu completamente transparente cobrindo seu corpo.

- Quem é essa mulher? – perguntou o grão-vizir com viva curiosidade.

- Ela disse que se chama Verdade, senhor – respondeu o guarda.

O grão-vizir arregalou os olhos e quase gaguejou:

-O quê? A verdade em nosso palácio? De jeito nenhum, isso eu não posso permitir. Imagine o que ia ser de mim e de todos aqui se a Verdade aparecesse diante de nós? Estaríamos todos perdidos, sem exceção. Pode mandar essa mulher embora, imediatamente.

O guarda voltou e transmitiu à Verdade a resposta de seu superior. A Verdade teve que ir embora, muito triste.

Acontece que...

Deus criou a mulher e junto com ela criou a teimosia. A Verdade não se deu por vencida e foi procurar roupas para vestir. Cobriu-se dos pés à cabeça com peles grosseiras, deixando apenas o rosto de fora e foi direto, é claro, para o palácio do sultão Haroun Al-Raschid.

Quando o chefe da guarda abriu a porta e encontrou aquela mulher tão horivelmente vestida, perguntou seu nome e o que ela queria.

Com voz severa ela respondeu:

- Sou a Acusação e exijo uma audiência com o grande senhor deste palácio.

Lá se foi o guarda falar com o grão-vizir e, ajoelhando-se diante dele, disse:

Senhor, uma estranha mulher envolvida em vestes malcheirosas deseja falar com nosso sultão.

- Como é que ela se chama?- perguntou o grão-vizir.

- O nome dela é Acusação, Excelência.

O grão-vizir começou a tremer, morto de medo:

- Nem pensar. Já imaginou o que seria de mim, de todos aqui, se a Acusação entrasse nesse palácio? Estaríamos todos perdidos, sem exceção. Mande essa mulher embora imediatamente.

Outra vez a Verdade virou as costas e se foi tristemente pelo caminho. Ainda dessa vez ela não se deu por vencida.

E isso porque...

Deus criou a mulher e junto com ela criou o capricho.

A verdade buscou pelo mundo as vestes mais lindas que pode encontrar: veludos e brocados, bordados com fios de todas as cores do arco-íris. Enfeitou-se com magníficos colares de pedras preciosas, anéis, brincos e pulseiras do mais fino ouro e perfumou-se com essência de rosas. Cobriu o rosto com um véu bordado de fios de seda dourados e prateados e voltou, é claro, ao palácio do sultão Haroun Al-Raschid.

Quando o chefe da guarda viu aquela mulher deslumbrante como a Lua, perguntou quem ela era.

E ela respondeu, com voz doce e melodiosa:

- Eu sou a Fábula e gostaria muito de encontrar-me, se possível, com o sultão deste palácio.

O chefe da guarda foi correndo falar com o grão-vizir, até esqueceu de ajoelhar-se diante dele e foi logo dizendo:

- Senhor, está lá fora uma mulher tão linda, mas tão linda mais parece uma rainha. Ela deseja falar com nosso sultão.

Os olhos do grão-vizir brilharam:

- Como é que ela se chama?

- Se entendi bem, senhor, o nome dela é Fábula.

- O quê?- disse o grão-vizir, completamente encantado. – A Fábula quer entrar em nosso palácio? Mas que grande notícia! Para que ela seja recebida como merece, ordeno que cem escravas a esperem com presentes magníficos. Flores perfumadas, danças e músicas festivas.

As portas do grande palácio de Bagdá se abriram graciosamente, e por elas finalmente a bela andarilha foi convidada a passar.

Foi desse modo que a Verdade, vestida de Fábula, conseguiu conhecer um grande palácio e encontrar-se com Haroun Al-Raschid, o mais fabuloso sultão de todos os tempos.

MACHADO, Regina. *O violino Cigano e outros contos de mulheres sábias*. São Paulo: CIA das Letras, 2004



figura 10 - verdade na fantasia

Como conta a fábula, há um caminho de entrada, há um ponto de encontro, um fio de mediação entre os mundos do real e da fantasia, entre o humano e o animal, entre o que se fala e o que se escuta, entremeando o eu e o outro. São pontos. Pequenos alinhavos que promovem a união de um todo maior é como o ponto

corrente do bordado que constrói em seu desenho pequenos círculos de intercessões.

Em *Uma Fábula sobre a fábula*, a Verdade lança mão do tecido e da palavra para chegar ao seu objetivo. Os tecidos e as palavras faladas por ela são os fios que tecem esta trama. Por um lado, a Verdade busca variar suas vestes e entoar sua voz de forma a acompanhar seus trajés e, por outro, segue a urdidura e se apresenta diante da porta, mantendo viva a intenção primeira de conhecer o sultão e seu palácio por dentro.

Pesquisando a relação do tecido com o texto, a metáfora da tecelagem, além de encantadora, parece infinita. Podemos associar à estrutura celular do corpo humano formado por tecidos, pontos de células e proteínas e aqui encontramos a pele animal (primeiro tecido a ser usado como veste). A tecelagem é metáfora da contagem do tempo, a passagem dos dias. A ideia de tecer uma teia, uma rede se aplica também ao social, seja pelas redes vivas ou virtuais, pelos fios e cabos da internet. Além da dimensão metafórica, há uma dimensão etimológica já que para se escrever têxtil em algum momento se escreveu texto e ambas as palavras designam funções parecidas: unir pequenas partes que formam um todo. Como a própria linha uma sucessão de pontos, invisíveis.

Machado de Assis em *“Agulha e linha quem é a rainha?”*, brinca com as partes do todo que completam a costura, evocando uma rivalidade política, intuito do apólogo. O autor elucida uma imagem narrativa têxtil, quando a agulha desafia a linha dizendo ser ela a mais importante no ato de coser. Na disputa, a agulha dizia em trecho já citado: *“eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás, obedecendo ao que eu faço e mando”* argumenta a linha em resposta:

“também os batedores vão adiante do imperador. (...) Estavam nisso quando a costureira chegou (...) pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser.”

A agulha continuou: *“não repara que esta distinta costureira só se importa comigo; eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima.”* Por fim, a pequena linha, simples e *“enrolada”* ao vestir a baronesa, se torna a própria rainha e vai à festa como fio do vestido, vai freqüentar os salões da

alta sociedade, enquanto a agulha é guardada de volta na caixa de costura. Ao que a linha diz:

“Ora, agora diga-me quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? (...) enquanto você volta para a caixinha da costureira. , antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga lá.”

E segue o conto com mais uma provocação, agora de um elemento de fora que não pretende ajudar:

“Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: — Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.”

A frase final do conto, de alguém que ouvira essa história (*um professor de melancolia*) – *“Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!”*.

O conto, além de trazer uma imagem clara do gesto da costura manual na qual a agulha “*entre os dedos*” da costureira fura abaixo e acima do pano, trata também de uma questão fundamental para a aprendizagem: o fazer coletivo, a qualidade de mobilizar a união entre os envolvidos, de ampliar o contato e como nos revela o conto, assumir papéis e caminhos de interação.

Não é possível nomear a parte mais importante da costura sem vê-la inteira. Sem a linha ou sem a agulha não há vestido para a baronesa e, durante o processo de costura às vezes temos certeza de que a agulha é mais importante e depois, no final do conto, parece que a linha ganha esse lugar. A disputa de vozes no interior do texto constrói a beleza e no caso desse conto, tece o vestido. A dinâmica de apreciação de cada parte revela um todo tencionado capaz de gerar encantamento. Não há todo sem as partes e não é possível reconhecer as partes sem o todo.

Na fábula, três atributos são dados à mulher: *“Deus criou a mulher e junto com ela criou o a fantasia, (...) a teimosia (...) o capricho”*. As qualidades suplementares da personagem levam-na a percorrer a sequência narrativa. Assim, ora movida pela fantasia, ora pela teimosia e pelo capricho a Verdade cumpre sua missão.

Pensando na missão como a imagem de um bordado, os mesmos atributos serviriam a uma “bordadeira”. Aquela que toma de um tecido nas mãos para bordar tem uma missão. É movida pela *fantasia* de vê-lo pronto a partir do risco. Com essa intenção, risca o tecido e tem uma prefigura. Depois é movida por certa *teimosia* já que precisa repetir muitas vezes o mesmo gesto; a prefiguração do risco se configura, partes ficam soltas, algumas já estão preenchidas pelas linhas e pontos enquanto outras partes são apenas risco, tornando a imagem estranha, uma configuração diferente ao olhar como no depoimento do guarda “*uma estranha mulher envolvida em vestes malcheirosas*”.



figura 11 - verdade na teimosia

O “malcheirosas” renderia lugar ao inacabado e às sobras. Dando continuidade ao conto e ao bordado, vem o *capricho* que são os arremates finais do bordado. A figura se refigura quando fica toda preenchida “*com fios de todas as cores do arco-íris*”, as linhas transbordam do risco. É possível dar ainda alguns pontos além do refigurado, um brilho a mais, uma florzinha, um galho, um adorno, uma joia, uma nuvem.

A missão final do tecido ainda está por vir: para que servirá a imagem bordada no pano? Um painel, uma almofada, um vestido, um paninho de prato, um paninho de mesa? Quando pronto o bordado, pode ser admirado como uma *“mulher deslumbrante como a Lua”* e caberá àquele que o tem nas mãos revelar em sua linguagem o que vê *“uma mulher tão linda, mas tão linda mais parece uma rainha.”* Caberá ao ‘dono’ do bordado saber para que lhe servirá, usá-lo a seu modo, cuidando de recebê-lo. Se o tecido lhe parece uma rainha, então, *“para que ela seja recebida como merece, ordeno que cem escravas a esperem com presentes magníficos. Flores perfumadas, danças e músicas festivas.”* A fantasia, a teimosia e o capricho de uma artesã do fio tem a intenção de ser recebida dessa maneira.



figura 12 - verdade no capricho

O conto que abre esta segunda parte do trabalho, abre um portal para pensar o ponto de encontro que leva a experiência vivida a penetrar na aprendizagem assim como leva a Verdade para dentro da realidade. Na metáfora do conto, a Verdade só entra no palácio camuflada por muitas vestes, camadas sinuosas de tecidos

maravilhosos e se apresenta com voz doce e melodiosa como Fábula; são os bordados de fio de ouro, é a melodia da voz que abrem caminho para a penetração, o brilho do fio atravessa os olhos e os ouvidos do guarda que abre a porta, e a porta se abre como um portal de experiência, todos os ouvidos se abrem, todos os olhos se voltam para o encantamento daquela Verdade. Por isso, esse conto é um portal para tratar da trama do maravilhoso e conhecer labirintos de entrelace da experiência.

Com o portal aberto, é possível entrar. Foram trinta e cinco os contos escolhidos para compor esta dissertação que enreda texto e têxtil. Encontrei mais de cinquenta contos sem esforço; as histórias de tecido pareciam brotar de toda parte, durante esse período de busca. Os últimos contos que entraram para a seleção foram apresentados por uma colega em uma de nossos encontros Sop@ (encontros mensais promovidos pela professora ElianaYunes que garantia a orientação permanente da pesquisa e a reunião de seus orientandos que, de alguma forma, ajudam-se mutuamente). Ela estuda a língua japonesa e contribuiu com lindos mitos do Japão.

Assim como Vladimir Propp(1929) reuniu contos pelas ações e *funções dos personagens*, meu critério de escolha reúne narrativas enfeixadas por *elementos* da costura: tecido, tear, roca, fio, agulha, linha, túnica, manto, pele, aranha, fiandeiras, alfaiates, tecelãs etc. As narrativas trazem a luz para a discussão, funcionando como este portal que se abre e é possível falar dos encontros com a infância, da experiência, do tempo, do fazer coletivo, da aprendizagem, do reconhecimento. Tratamos de uma fábula sobre a fábula, de um texto sobre o tecido.

Seguindo a tecelagem de Penélope, na qual a personagem, ao tecer sua vida, tece também o todo da composição poética da epopeia, retorno ao ponto do meu reingresso na escola, sendo este um ponto importante de minha narrativa pessoal a contribuir para a composição da dissertação como um todo.

Durante o ano de 2006, trabalhei em uma escola acompanhando o trabalho de uma professora na sala de música. Neste contexto escolar, de convívio entre as

crianças, construí meu projeto de conclusão da graduação em Comunicação Visual, habilitação do curso de Design. O material comunicava visualmente os gestos das crianças dançando, movimentando-se no espaço, conduzidos pelas músicas juninas sugeridas e ritmadas pela professora. Os desenhos, no início, eram todos feitos no papel com técnicas de aquarela e lápis de cor, mas faltava mobilidade ao suporte que deveria envolver e dançar com as crianças; por isso, comecei a investigar o desenho no tecido com as aplicações, os bordados. Nesse ponto, inaugurei a busca por construir imagens de pano e por integrar esse material ao movimento da infância.

A experiência na escola e o período de monitoria na disciplina de projeto me formaram professora, fortalecendo a vontade de seguir em espaços de ensino e aprendizagem, principalmente com crianças. Assim, depois de formada, levando o relatório do projeto conclusão e um currículo de designer, fui bater na porta de escolas que pudessem receber o trabalho que eu sabia oferecer naquele momento, que nem eu sabia ao certo qual era. Depois de alguns meses, uma escola me chamou e a proposta era assumir a biblioteca. O convite falava de uma “animadora cultural” dentro da escola, aquela que organiza eventos, traz autores e ilustradores para debates, conta sempre novas histórias para as turmas em um formato diferente da sala de aula, variando a narração com livro e sem livro. E, ainda, dinamiza e organiza o espaço físico dos livros em estantes e categorias.

Aceitei o convite na mesma hora e, por três anos, fui responsável pela sala de leitura da escola. A vontade de estar entre as crianças e a liberdade da proposta envolvendo arte, narrativa e possivelmente tecidos era o alimento que sanava as dúvidas e apontava na direção de um caminho. Esse caminho que é também o que chamamos de destino está muito bem apresentado na metáfora do navegante cruzando o mar apresentado em um trecho da pesquisa de Bia Machado, quando trata de realidade e linguagem em sua tese de doutorado *A TRAMA E A URDIDURA, um ensaio sobre educação a partir do Encantamento*:

“Eis uma outra metáfora: um navegante utiliza o céu para navegar. As estrelas são fixas, isto é, estão acima do mar e são independentes dele, mas elas não podem, a priori, indicar ao navegante aonde ele quer ir, elas só podem dizer-lhe a partir do momento em que ele deseja um certo lugar aonde ir- por onde ir para chegar lá. Quanto mais obediente às estrelas ele for, mais seguramente chegará no destino desejado. Sem o desejo, no entanto, as estrelas são mudas. Elas só se

tornam linguagem perante este algo anterior decidido no íntimo do sujeito e cujo nome é destino. O destino, portanto, está escrito nas estrelas, e, porque está escrito, não está definido nelas. Dito de outro modo, o que está escrito nas estrelas é a urdidura, a trama sendo o avesso do desejo, isto é, sua realização fictícia, sua descobridura, a flor como a mostração da semente.” (MACHADO, p. 148)

O avesso do desejo é como o avesso do vestido, aquilo que está presente e não está, se revela na ação e no movimento de seguir, não é dado de antemão, não é definido. A ideia de avesso instaura um modo de pensar, um caminho semelhante ao desfazer importante para esta pesquisa. Como a autora propõe, no caminho há algo fixo como o exemplo das estrelas e algo que se constrói a partir da intenção de leitura das estrelas. Na analogia seguinte, que muito nos interessa, o que está fixo é a urdidura enquanto o que se constrói na interação e, portanto, é movido pelo desejo e pelo movimento é a trama. A urdidura do trabalho na biblioteca era o universo infantil e a aprendizagem, a trama, logo, o avesso do desejo era o que estava por vir, era o que desabrocharia naquela interação com as histórias. O narrar e o tecer passam a ser fios que tecem a trama que não está pronta, mas é o “avesso do desejo” e se apresentam como caminhos, pontos de aproximação e encontro.

Na biblioteca, passei a colecionar histórias. Havia uma liberdade na escolha do repertório que seria apresentado para as turmas. Com isso, pude sempre escolher histórias que contavam minhas histórias e, no mesmo exercício de Penélope de tecer-se enquanto tecia o todo, tínhamos a oportunidade de tecer narrativas pessoais minhas e das crianças, que escutavam atentas, sugeriam coisas, manifestavam seus interesses e encantamentos, guiando as escolhas dos contos que viriam depois. Com isso, as histórias que mais me interessavam eram as de tradição oral, lendas, mitos, fábulas e contos muitos contos.

Os contos de tradição oral são guardam ensinamentos. Neles, temos a chance de sabermos mais sobre nós mesmos. Há uma aprendizagem no contato com essas histórias que me levou a querer conhecê-las mais. O autor italiano Italo Calvino, foi escolhido para escrever as *“Fábulas Italianas, coletadas na tradição popular durante os cem últimos anos e transcritas a partir de diferentes dialetos”* publicadas pela primeira vez no ano de 1956. Segundo Calvino, até aquele

momento não existia nenhum “*Grimm Italiano*” e “*pretendia-se publicar, ao lado dos grandes livros de contos populares estrangeiros, uma antologia italiana*”. Já em meados do século XIX, um “*culto patriótico da poesia popular difundiu-se entre os literatos da Europa*”, e a leitura dos Irmãos Grimm fortalecia de alguma maneira a identidade do povo alemão assim como os contos de Charles Perrault fizeram na França.

Na ocasião da publicação, Calvino era um jovem escritor de grande reputação, como afirma a nota da edição brasileira de 1990. Na apresentação do livro, o autor tece o seu percurso de pesquisador e declara o seu lugar de encantamento pelas fábulas. Com isso, faço minha as palavras de Calvino:

“...aquela única convicção que me arrastava para a viagem entre as fábulas. E penso que seja isto: as fábulas são verdadeiras.

São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentadas pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são catálogos do destino que pode caber a um homem e a uma mulher...”
(CALVINO: 2013, p.16)

As palavras que sublinhei no texto revelam qualidades do conto, que são claramente qualidades das artes com fio. O bordado, a tecelagem, a fiação são atividades *verdadeiras*, têm forma *repetida e variada* assim como o gesto que a constrói quase sempre em um movimento de *lenta ruminação* que também é nascido em tempos remotos e chega até nossos dias. Manter vivo o paralelo entre essas duas práticas se torna quase uma obsessão e uma redundância, o exercício de pensar as duas práticas analogamente, vale insistir, nos ajuda a construir o fio do pensamento que organiza e dá mobilidade ao trabalho.

Além da beleza, encantamento e ensinamento, os contos fortalecem em sua estrutura um exercício adormecido entre nós em nosso cotidiano tecnológico. Seria esse o exercício da oralidade. A troca de experiências instaurada pela palavra falada e escutada era importante para o trabalho na biblioteca e foi alimentada pela investigação da prática da narração oral.

Uma vez, atendendo a um aluno que chegava com sua mãe em um final de tarde de empréstimos de livros na biblioteca escolar, fui cumprimentada com muito carinho como o aluno de 6 anos sempre fazia. A mãe, atenta ao afeto e a relação estabelecida entre seu filho e uma “estranha”, pediu: _ “Me apresenta sua professora, meu filho.” E ele disse: _ “Ela não é minha professora, não, mãe, ela conta histórias de boca pra gente.” As representações de professora e daquela que conta história são distintas, o que me leva a perguntar: _ Há um lugar na linguagem onde a experiência interior pode ser compartilhada, e com isso criar elos de cumplicidade?

O historiador francês, Paul Zumthor (2005) escreve sobre a oralidade, a performance e ilumina essas questões na contemporaneidade. E, no livro *Escritura e Nomadismo*, diz: que “a voz é uma coisa, ela possui além das qualidades simbólicas, qualidades materiais”(p.62) e segue acrescentando que “a voz é presença”(p.83). A contadora de histórias, professora e pesquisadora da USP Regina Machado, no livro *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias* trata da presença do contador de histórias como sendo esse seu maior e principal recurso. Nessa urdidura, a oralidade se apresenta cada vez mais como um caminho de penetração no imaginário.

Na biblioteca da escola, ao menos duas vezes por mês era necessário escolher uma nova história para contá-la “de boca” já que as turmas visitavam o espaço quinzenalmente, a investigação por novas narrativas e ampliação do repertório seguia um movimento similar ao que Regina Machado propõe no livro *Acordais* (2004) em um exercício de se deixar escolher pelas histórias. Desse modo, a chegada das histórias tem a ver com uma disponibilidade que vai além da pesquisa, das leituras de muitos contos e da prática maravilhosa de perder-se nos livros e nas estantes. Encontrar uma história para ser preparada e contada é como buscar um espelho no qual fosse possível nos ver pelo avesso... de início não sabemos o que buscamos, depois encontramos um elemento ou uma parte que nos leva para dentro de nós mesmos e é possível revelar outros avessos.

Deve haver algo no conto, um elemento, um personagem, um adjetivo, uma imagem, ou uma ação que desperta para uma conversa interna e, passeando pela

história, podemos perguntar-lhe: “*O que você tem para mim e o que eu tenho para você?*” (MACHADO, R.: 2004, p94) É dessa interação que surgem as escolhas e é a partir dela que podemos trabalhar com nossas imagens internas. Apresentamos-nos para o conto, permitimos que o conto fale sobre nós e compartilhamos instantes de fruição da arte narrativa.

E... de repente fui escolhida por uma história, desejo contá-la, e ela também deseja ser contada por mim.

Cada vez mais é sabido nas escolas que o momento da narração oral ou da “*contação*” de histórias (como ficou conhecida essa atividade) transborda ao conteúdo didático e pedagógico e compreende-se que a aprendizagem singular se constrói na relação do grupo com o que é contado. Com isso, a preparação para um conto exige uma disponibilidade interna que vai além de “*querer produzir um tal efeito*” (Machado, R.: 2004) na criança que escuta.

Um dia, contando para uma turma com crianças de cinco e seis anos de idade a história “A vida do Gigante”, um menino se levantou e ficou diante da estante todo esticado. Depois de algum tempo, falou algo como: “Qual meu tamanho...” Só então, nos demos conta de que ele estava experimentando dimensionar o gigante a partir de seu corpo esticado em relação à altura da estante. Finalmente, notamos o “*efeito*” que a história estava causando nele.

As crianças pedem para ouvir histórias repetidas muitas vezes. “Conta outra vez”, “conta aquela...” ou o famoso “de novo!” são frases que escutamos quando convivemos com meninos e meninas dentro ou fora do contexto da biblioteca. A cada momento que uma criança escuta novamente uma mesma história ela pode resignificar e “*organizar suas imagens internas em uma forma que faz sentido para ela naquele momento.*”⁶ Assim, a repetição ocupa um novo lugar a cada retorno, quem escuta já não é mais o mesmo, quem conta já sente a história de outra maneira e tem nova intenção ao narrar.

A criança que escuta uma história de gigante e se pergunta pela sua altura encontra o caminho para falar de si mesmo, para contar sua história. “*É como se*

⁶ MACHADO, R. Acordais. 2004, p.26

*ela pudesse passear pelo reino das possibilidades de significar, reinventando para si mesma a sua história naquele momento.”*⁷ Todo esticado diante da estante, ele era maior que todos nós que estávamos sentados... é como se ele fosse o gigante... ou como seria o gigante se ele estivesse em nossa sala? Teria o gigante o tamanho da estante de livros?

Nada impede que uma história seja escolhida por trazer um tema que interessa a uma determinada turma. É de extrema importância para as aulas de costura, por exemplo, a busca temática por contos que falam de tecido, mas é fundamental ter em vista que o que fica, o que gera aquele momento só caberá a cada um dizer. Uma meta rígida pode ser frustrante uma vez que o maravilhoso da história é permitir que cada um possa passear por suas partes e o “*passeio pode ensinar sobre a aventura humana no domínio do imaginário.*”⁸ O efeito da contação pode estar em seu avesso, assim como mostra o avesso da costura em algum plano que não se mostra, que não se revela aos olhos, mas que compõe o todo, que altera resultados e produz beleza.

Em um momento singular para cada um a história produz semelhança e podemos nos reconhecer na história. E

“finalmente, assim como todos os rios vão para o mar, todos os problemas do estudo dos contos maravilhosos devem conduzir no final à solução desse problema essencial até hoje não resolvido, o da semelhança entre os contos do mundo inteiro.” (V.I. Propp, p.24)

Uma vez, ouvi um grande contador de histórias Hassane Kassi Kouyaté, griô de Burkina Faso, contar que ele estava em um evento contando uma história para um número grande de pessoas e uma jovem senhora subiu no palco com agressividade segurou a gola de sua camisa e perguntou: “quem te autorizou contar minha história em público?”

O mesmo aconteceu com D.Antônia. Trago na íntegra o relato de Fabiano dos Santos Piúba, co-criador do programa Agentes de Leitura, no Ceará. Um trecho em *Leitores a caminhos* (2011 p.20)

⁷ Ibid

⁸ Ibid

“Lilian é uma Agente de Leitura na pequena cidade de Mucambo, no estado do Ceará. Certa vez, em um de seus relatórios de atividades, narrou uma bela história. Ela nos conta que quando chegou na casa de dona Antônio, uma velha senhora camponesa e artesã da palha da carnaúba, abriu um livro e começou a lê-lo. Lilian lia e dona Antônio ria. Lilian atravessava um conto e dona Antônio dava risadas. Quanto mais ela avançava nas páginas daquela história, mais dona Antônio gargalhava. Ao final, quando Lilian terminou a leitura, a velha artesã disse:

- “Minha fia, eu não sabia que a minha vida todinha tava dentro desse livro.”

A frase da dona Antônio foi o bastante para Lilian perceber a riqueza daquele momento. Ela saiu dali semeando para sua comunidade que aquele era o livro no qual dona Antônio se encontrara. E todo mundo queria saber qual era o livro em que aquela senhora tão querida figurava.”

Com esses exemplos da realidade fica claro que a fábula, o texto ficcional, situa um momento de comunhão pela repetição das narrativas e semelhança entre vidas humanas. O tempo do Era uma vez atualiza o tempo da tradição e permite o encontro do universal com o particular. Perguntando-se “*onde, então, se situa a experiência do era?*”, a autora Regina Machado situa esse momento, em uma passagem: “*Era uma vez*” quer dizer que a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico- fora do tempo- com o presente único- no tempo- daquela pessoa que a escuta e a presentifica.” (MACHADO, 2004, p.23) A qualidade do encontro proporcionado pela abertura do “era uma vez” tem semelhança com o trabalho com os fios por ambos proporcionarem um estado de presente que religa passado e futuro em um só tempo.

Durante o processo de construção de um objeto, segundo a metodologia utilizada na Barraca, o Designer ou o aluno estudante de Design deve conviver e observar a ação do parceiro de projeto. Para tanto, a ferramenta essencial do projeto é o caderninho, um diário de bordo onde registramos toda a experiência vivida. Essas anotações permanentes revelam, na maioria das vezes, a ação do parceiro de trabalho. No caso de meu projeto-conclusão, a professora de música e, no caso da construção do *Tesouro Humano*, os professores de artes do instituto de artes Tear. As ações desse sujeito geram reações dos personagens em seu entorno e também reações nossas que observamos e nos tornamos partes do movimento e construímos experimentos, ou seja, elementos concretos que materializam a

convivência. A sequência das ações e movimentos do grupo transcritas no caderno se organiza como uma narrativa, um conto da realidade vivenciada.

No projeto, construímos, além da narrativa textual do grupo observado, um objeto resultado de toda a interação. Algo se desenrola da história que foi contada durante o período de convivência. O fato é que, durante um processo projetivo, há uma aprendizagem relacionada com a narratividade dos objetos. O material construído coletivamente sempre conta uma história, o que me levou a perguntar: - Que outros objetos contariam outras histórias? Em que ponto do processo projetivo também experimentamos narrar?

Os objetos, muitas vezes brinquedos, funcionam como elos e uma questão importante é pensar que outras materialidades e “*recursos externos*”, além da voz, aproximam narradores e ouvintes convidando os presentes a estabelecer conversas com seus mundos interiores? Para Regina Machado:

“a função do objeto (durante a narração) é surpreender a criança e convidá-la a explorar o que não está ali, mas pode chegar a existir com sua contribuição. Com a sua ação imaginativa de conversar com as formas apresentadas e conferir-lhes vida e significação pessoal” (MACHADO, 2004: p.90)

Considerando o objeto um recurso utilizado pelo narrador, a autora propõe um método que chamou de “exercício do *olho virado*”. Para tornar mais claro o exercício proposto, trago o exemplo de uma sala de aula. Quando “*viro o olho*”, o apagador do quadro negro é retangular, deslizante, atravessa um caminho trilhado de giz, levantando uma poeira por onde passa, o que me lembra uma estrada empoeirada. Pronto! vi um carrinho, a imagem desse carrinho surgiu para mim das qualidades expressivas do objeto, das imagens internas que tenho de um carrinho (reto, duro, objetivo, seco, rápido, deslizante). E ainda:

Da “disposição interna que naquele momento eu tinha para jogar imaginativamente, da posição em que me coloquei naquele momento. Então a conversa é sempre uma interação entre o dado que está fora de mim, com suas qualidades expressivas, e os dados que fazem parte da minha experiência subjetiva do mundo, minhas imagens internas.”(MACHADO, 2004 p.86)

A materialidade do objeto garante a experiência imaginativa, pois dificilmente poderíamos dar a uma sacola de pano o atributo de carrinho, mas é importante lembrar que a posição de flexibilidade imaginativa é antes uma disposição interna. O dado exterior, sua forma, garante a permanência da vida do objeto em seus diversos usos e denuncia sua desfuncionalização, quando um objeto perde sua função original (apagar o escrito do quadro) por alguns instantes, ganha outras maneiras de ser utilizado o que possibilita ao usuário do material entrar em um jogo imaginativo se perguntando aquilo que é a raiz de todo processo humano de conhecimento “*E se fosse possível que...?*” Afinal, é a partir desta simples pergunta que a humanidade tem chegado às suas descobertas técnicas, científicas e artísticas.

A partir do contato com o exercício de virar o olho, elegi alguns objetos como recurso para narração do pequeno conto chamado “*A garota que se vestiu demais*”, de autor desconhecido, registrado pela bibliotecária norte americana Margareth Read, o título diz exatamente o que acontece com a personagem Ari. A menina tinha todos os tipos de roupas e acessórios. Um dia, é convidada para uma festa e, no momento de escolher a roupa, vai vestindo uma por cima da outra e decide ir com todas. A história propõe um constante diálogo com o grupo, pois a cada peça a menina diante do espelho pergunta a todos: “Devo ir com esta, ou com esta?”. Guardo a história em um saco de cetim vermelho amarrado com uma fita dourada. A personagem Ari é uma vara de bambu com uma cavidade maior na parte superior e os armários de roupas e de acessório são duas caixinhas de biscoito antigas enfeitadas de florais dourados, cheias de retalhos de pano dentro.

Uma vez, contando para uma turma de crianças de 4 anos, quando apresentei Ari, um dos meninos falou: “Esse pau é a menina?”. Respondi perguntando se eles achavam que poderia ser por enquanto. Todos concordaram e segui com a narração. Abri a caixinha peguei um retalho e apresentei um vestido, depois outro. Havia um retalho pequeno e amarelo que virou o cabelo e dessa maneira a menina ficou vestida para festa, sempre perguntando a eles: “devo ir com esta ou com esta fita?” todos de acordo, a menina ficou pronta. No final da história, Ari perde a festa por não ter conseguido caminhar com roupas tão pesadas e começa a tirar cada peça, lamentando-se com os pais e amigos (que são apenas imaginados, não

estão presentes por meio de nenhum material concreto). Os retalhos voltam para a caixinha/armário e o bambu torna a aparecer. Foi nessa hora que ouvi o mesmo menino exclamar: *“mas ela vai ficar pelada na frente de todo mundo!”*.

Com esta frase final, ficou claro que havia uma conversa entre o objeto, vara de bambu, e a imagem interna que aquele menino trazia de uma menina, o olhar funcional característico dos adultos e de nós ocidentais foi suspenso por alguns instantes, dando espaço ao olhar flexível que possibilita a conversa e a disposição interna para brincar. O encontro que permite a conversa interior é, segundo a professora Cláudia Castro, no artigo *Arte de caçar borboletas*: *“o instante onde o tempo suspenso, livre da linearidade, da causalidade e da cronologia, é aquele da criação.”*

O grito de espanto do menino que, no início da narração, nem acreditava que o bambu pudesse ser de fato a menina se aproxima do *“grito de autoliberação”* que Benjamin nos conta em *Esconderijos*:

“A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta; é como se a tivesse vestido com um disfarce pesado e, como bruxo, vai enfeitiçar a todos que entrarem desavisadamente. (...)quem me descobrisse era capaz (...) de me encantar por toda a vida em porta. Por isso expulsava com um grito forte o demônio que assim me transformava, quando me agarrava àquele que me estava procurando. Na verdade não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele com um grito de autoliberação, era assim que não me cansava da luta com o demônio que assim me transformava, quando me agarrava àquele que me estava procurando. Na verdade, não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele com um grito de autoliberação.” (BENJAMIN: 2011, p.85)

O grito de autoliberação situa um instante entre encantamento e desencantamento. É através dele que o menino escondido se liberta de ser para sempre porta, ou seja, de estar encantado em porta. O grito situa o lugar entre o que seria o real e a fantasia. Em pouquíssimos instantes, somos capazes de capturar essa travessia que nos escapa como água entre os dedos, o grito de espanto parece ser um jeito encontrado de flagrar esse instante.

Os gritos aqui apresentados, no entanto, o de meu aluno e o de Benjamin estão em sentidos contrários. Meu aluno assume que entrou no encantado e grita afirmando seu lugar, revela à turma um segredo escondido, afinal, ele foi capaz de ver uma menina na vara de bambu e ela está nua na frente de todos os outros personagens da história que estão aqui, mas não são vistos. O menino no esconderijo entrou no encantado e grita para sair e se libertar de seu lugar. Nesse sentido, ambas as experiências revelam a possibilidade de entrada e saída do encantamento, apresentando esse estado como um lugar, um espaço no tempo, um canto que se pode visitar como o palácio do poderoso sultão Haround Al Rashid .

Retornando ao início do texto de Benjamin:

“Conhecia todos os esconderijos do piso e voltava a eles como a uma casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito. Meu coração disparava, eu retinha a respiração. Aqui, ficava encerrado num mundo material que ia se tornando fantasticamente nítido, que se aproximava calado. Só assim é que deve perceber o que é corda e madeira aquele que vai ser enforcado.”
(BENJAMIN: 2011, p.85)

Para ficar escondido, é preciso omitir o gesto, tornar-se imóvel, silenciar o corpo e a voz. Só assim, é possível virar outra coisa e se permitir entrar na intimidade do mundo material que vai se tornando nítido. Para entrar no maravilhoso do conto é preciso, antes de tudo, silenciar, tornar-se imóvel e criar intimidade com a palavra; é preciso reconhecer a materialidade do conto, lugar da escuta. Retornar ao esconderijo parece com o desejo de ouvir novamente uma história. As crianças pedem: “conta de novo!”.

A brincadeira de esconderijos tem uma relação com o exercício do “olho virado” por tratarem ambos da leitura de objetos e de certa mobilidade espacial de onde se vê. O esconderijo fala da dinâmica da leitura e do olhar para as imagens. As imagens são construídas pelo exercício de revelar e esconder: ora sabemos o que vemos e nomeamos; ora vemos mas não sabemos dizer o que é. Muitas vezes, a coisa está ali, mas não sabemos ver porque está no avesso ou porque teríamos que desfazer para conseguir ver ou simplesmente porque não é chegada a hora de enxergar e não fomos treinados para tal. Dessa maneira, produzimos imagens a cada instante que olhamos para as coisas, mesmo antes de nomeá-las pela

experiência da intimidade com o lugar de onde se olha. E “*a intimidade é o que resulta de uma relação com uma coisa tornada linguagem*” (MACHADO.B :2010, p46)

Durante a leitura ou a escuta de um conto, criamos imagens não “compartimentadas” em uma página ou em uma tela, mas sim, compartilhadas. Imagens que pertencem a um lugar de partilha da experiência interior. Dessa escuta, nasce o imaginário e com ele somos capazes de ir além da imaginação e criar um novo mundo de imagens. As imagens antes de serem algo pronto como uma pintura, um desenho, ou uma cena de filme são o resultado da nossa percepção. São uma construção do olhar em encontro com o que se olha.

O grito de adesão ao faz de conta e o grito que quer expulsar o impulso mimético que iguala o menino à porta deflagram o instante da travessia, de cruzamento do portal do real para a fantasia e da fantasia para o real. As histórias, contadas outra vez, como *casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito*, o funcionam como portais de entrada na mundo encantado, no qual o coração dispara e se retém a respiração. Encontrando prazer, medo, aventura, tensão, amor, espanto, beleza, feiúra. Ao compartilhá-las podemos ter experiência da própria vida.



4

Ponto cheio _

Uma Velha a fiar: tempo de início, meio e fim

O presente não tem extensão. (...) o presente é o instante indizível (ou, como se dirá mais adiante, o 'ponto').

RICOEUR

*Estava a velha em seu lugar
Veio a mosca lhe fazer mal
A mosca na velha e a velha a fiar*

*Estava a mosca em seu lugar
Veio a aranha lhe fazer mal
A aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar*

*Estava a aranha em seu lugar
Veio o rato lhe fazer mal
O rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar*

*Estava o rato em seu lugar
Veio o gato lhe fazer mal
O gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar*

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

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

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

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

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

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

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

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

Escolhi a cantiga do folclore mineiro “A Velha a fiar” para introduzir, nesta narrativa, a chegada do clube de costura no trabalho da biblioteca. Sem esgotar uma prática pela outra, mas apresentando-as como se deram de fato, formando intercessões e unidas pela presença da infância. Assim, a cantiga traz ressonâncias importantes para orientar a reflexão que me proponho a realizar nesta sessão.

A cantiga revela para mim a imersão na experiência da repetição. Presente no próprio movimento da vida e da morte, a repetição de A Velha a fiar está na extensa lista de personagens que se repetem quando vêm “lhe fazer mal”. Essa trata do ritmo de lembrar e esquecer que são essenciais a narração. A brincadeira trata, ainda, de uma imagem narrativa têxtil na qual a velha a fiar... fia... fia... fia... fia... e segue eternamente a fiar. De fato, desse modo se dá a fiação e todo o trabalho manual com fios na lentidão de um gesto contínuo.

A repetição é uma ação importante de ser pensada no contexto aqui trabalhado. Em *A Odisseia*, a tecelagem de Penélope se caracteriza por esse movimento de repetir. Enquanto a personagem feminina repete o gesto de tecer e destecer para novamente tecer, o personagem masculino - Ulisses - tenta repetidas vezes retornar para casa, sua ação também está envolvida em uma permanente repetição para alcançar seu objetivo.

Além disso, no texto da epopeia, há trechos inteiros (já citados) que se repetem nas falas de diferentes personagens. Essa repetição é uma característica da oralidade. Como sabemos, a sociedade homérica era ágrafa. É interessante, portanto, refletir que, durante aproximadamente quinhentos anos, a história foi transmitida oralmente passando de geração para geração. Depois do surgimento da grafia como conhecemos hoje, o texto de *A Odisseia* foi escrito e recebeu a assinatura de Homero. O nome do autor percorreu todos esses anos grudado à narração oral da epopeia. Se ele existiu ou não, se foi de veras o autor não importa. O importante é pensar como, em repetidas narrações, foi possível que, mesmo após a morte do autor e de seus descendentes, a história chegasse até nós.

É claro, repetindo as mesmas palavras *ipsis litteris*, como os trechos de *A Odisseia*, é mais fácil para o texto permear a convivência e a consciência de grupos de épocas diferentes.

O russo, Vladimir Propp, escreveu um dos primeiros tratados sobre uma possível fórmula narrativa do conto de tradição no livro intitulado *a Morfologia do conto maravilhoso*. O autor reconhece uma unidade nos muitos contos recolhidos em seu país e identifica, nas ações dos personagens, funções que formam o esqueleto da narrativa. Ao designar letras e números para cada função, Propp determina um esquema de composição semelhante ao de uma fórmula básica.

O folclorista, sobre a unidade e a repetição como categorias não opostas mas como uma qualidade que constitui beleza e permanência, diz: o “*duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade.*” (V.I. Propp, 1984 p.26)

Assim como Calvino, Propp também reconheceu a “*infinita variedade e infinita repetição*” como a maior maravilha dos contos de tradição. O ato de repetir está na estrutura do conto, em pequenas partes e na narração da história que se repete de geração para geração. Quando adultos dizem “Era uma vez no tempo dos avós dos meus avós...” fazem circular e repetir histórias contadas infinitas vezes.

O trabalho manual do bordado se configura quando, tomando nas mãos o pano, a linha e a agulha, repetimos o mesmo gesto inúmeras vezes. Quanto mais mecânico se torna essa repetição mais suave e invisível se torna a mão. Sabendo por onde e como seguir, a mão se torna leve e sem tensão, conduz as ferramentas como se conduzidas por elas. Material e mão se tornam um; em unidade, o mecanismo entra em um modo contínuo de repetição que produz beleza. Uma diversidade infinita de pontos de bordado pode revelar um tecido completo que tem uniformidade, e essas qualidades aparentemente opostas se tornam suplementares na construção da imagem do tecido que tem o lado avesso e direito juntos.

Sobre o movimento de construção do todo a partir da repetição da pequena parte, Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa I* diz:

“o que acontece no canto como um todo, acontece em cada uma de suas partes e em cada uma de suas sílabas; (...) isso acontece na vida inteira do homem, cujas partes são todas as ações do homem; (...). Todo o império do narrativo se desenrola aqui virtualmente, desde mais simples poema até a história universal, passando pela história de uma vida inteira.” (RICOEUR: 2012, p.40)

Cada palavra é introduzida no texto como o fio em um tecido, com o intuito de construir um todo harmônico, encontrando um mesmo mecanismo de unidade do pano bordado pelas mãos ritmadas. Essa qualidade é viabilizada pela repetição.

Na cantiga que inaugura esta sessão- A velha a fiar- vemos claramente o movimento descrito pelo autor “*o que acontece no canto como um todo, acontece em cada uma de suas partes*”. Cada personagem é integrado à letra pela mesma ação “vem lhe fazer mal...”, tornando a cantiga e o tempo de cantá-la mais extensos; retornando, sempre, ao ponto da Velha que segue fiando, no modo contínuo de seu trabalho manual.

Na fiação, em cada giro da roca, mais uma camada de fio passa no fuso e é enrolada uma camada sobre a outra se transforma em um novelo de linha eterno no qual o fio sobreposto é sempre o mesmo. A narrativa perfeita, segundo Benjamin em “*O narrador*” tem a imagem semelhante à da fiação uma “*lenta superposição de camadas finas e translúcidas, (...) constituídas pelas narrações sucessivas*”. (BENJAMIN:2012 p.223)

A semelhança entre as duas atividades fiar e contar foi muito explorada por Benjamin, que considerou a narrativa como “*uma forma artesanal de comunicação*”. As palavras mescladas geram - confiar, que pode significar fiar junto, com *confiança* e troca de experiências. Coincidentemente, as crianças em idade de aprender a contar a sequência numérica (1,2,3,4,5...) aprendem a contar histórias inventadas e de suas próprias vidas, mesmo que ainda embaralhando as partes. Na idade de quatro anos mais ou menos, elas parecem compreender esse verbo contar que parece servir tanto para as letras como para os números. No dicionário etimológico, fiar e confiar se apresentam como palavras semelhantes:

Fiar vb. ‘abonar, afiançar’ ‘confiar’ XXII. Do lat. *Fidare, por fidere* || *afiançar* 1813 || *afiançável* XX || *confiança* | *confiante* | *confiar* | *desafiar* | *desfiar* | *desconfiado* ...

A qualidade econômica das artes com fios foi explorada na reflexão sobre a relação entre a linguagem e a área de produção têxtil por Ana Maria Machado no livro *Texturas*, no qual a autora nos lembra que:

“*o cargo que em outros países é chamado de secretário do Tesouro ou ministro das Finanças entre nós é ministro da Fazenda. Assim de boca cheia e com letra maiúscula, a gente até esquece que é a mesma coisa que o ministro do Pano ou do Tecido, ou, explicando melhor, da soma (o plural latino do neutro acabava em -a-) de tudo aquilo que se foi fazendo com o trabalho para criar um tesouro, e que muito antigamente era, sobretudo, riqueza gerada pela manufatura de tecidos (...) Basta lembrar a imensa linhagem econômica das palavras da família de renda: render, rendimento (...) labor (bordado)*” (MACHADO.A:2001, p.30)

A velha continua fiando e confia na vida mesmo após a chegada da morte que “*vem lhe fazer mal*”. A lenta superposição de camadas fica bem evidente no caso da cantiga pois, a cada giro, temos mais um personagem. O primeiro é uma velha e o último é a morte, o fio, que tanto a velha fia, parece o fio da vida.

Na mitologia grega, “As Moiras” são três irmãs fiandeiras que cuidam da vida de humanos e deuses. Uma fazia a linha passar no fuso, cuidava dos nascimentos; a segunda enrolava o novelo criava destinos; a terceira cortava a linha e marcava a hora da morte. O nome da primeira irmã: Cloto (Κλωθώ; *klothó*) em grego significa "fiar", Cloto atuava como deusa dos nascimentos e partos. A segunda irmã chamava-se Láquesis (Λάχεσις; *láchesis*) que significa "sortear". Láquesis atuava junto com outros deuses, sorteando o quinhão de atribuições que se ganhava em vida. Por último, a terceira irmã era Átropos (Ἄτροπος; *átropos*) que em grego significa "afastar". Átropos juntamente a outros, determinava o fim da vida.

Fazendo um paralelo da cantiga com o mito das Moiras, a *Velha* a fiar seria a segunda irmã, Láquesis. O fio do destino pertence à irmã do meio, é aquela que permanece na travessia, que sorteia, está entre, trata do processo. Para seguir fiando como sugere a canção, a linha já foi passada pelo fuso, e como ela sempre continua, sabemos que o fio ainda não foi cortado. O movimento de seguir fiando é o que garante a vida em *A Velha a fiar*. É o seu tempo presente de plena atividade que permite à personagem passar pela mosca, aranha, rato, gato, cachorro, pau, fogo, água, boi, homem, mulher e morte...

Dessa maneira, o movimento da prática laborativa seria o caminho, a maneira de passar pelas coisas. Nos mapas astrológicos, a casa do trabalho fica no centro do céu, é aquilo que nos alinha, é o eixo, o carretel de nossos fios emaranhados. O que leva a perguntar se esse alinhamento pelo trabalho seria dado pelo fio do destino? Seria, assim, a mesma coisa chamar trabalho de destino? Essa é uma hipótese grande demais para esta dissertação que pretende iluminar e refletir sobre as práticas de contar palavras e fios. Partimos de uma brincadeira do folclore e, ao encontrarmos ressonâncias da cantiga com o mito do fio da vida, o nosso tema se torna “grave”... como diz o poeta:

*Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo o universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.* (Fragmentos de: *Poema do Menino Jesus*, de Alberto Carreiro)

Para falar do fio da vida, é preciso ser grave *como convém a um deus e um poeta*. Só a terceira irmã, Átropos (“afastar”), é capaz de cortá-lo. Mas a permanência da fiação da *Velha*, ou seja, seguir sempre com o trabalho das mãos, fiando, bordando, tecendo, parece manter o fio do destino ativo e afastado de seu fim já que a cantiga não termina com a chegada da morte.

Além disso, a repetição da incansável fiação inaugura um estado alto da distensão psíquica proveniente do tédio. Quantos de nós ao ouvir uma longa e previsível letra como a de *A velha a fiar* nos sentimos completamente entediados? Benjamin diz que a assimilação das histórias por parte dos ouvintes se dá em camadas profundas e exige um estado de distensão. Para o autor, “*o tédio é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta*” (BENJAMIN:2012 p.220). A brincadeira do folclore mineiro trata desse tédio benjaminiano tão pouco apreciado ainda hoje; um tédio expresso no trabalho cotidiano encarnado no ritmo da cantiga, em suas ações repetidas, num avançar que propriamente não sai do lugar.

A proposta benjaminiana de que ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias e, que por essa razão, a experiência e a narração estão em baixa, impulsiona o desejo de encontrar, na lentidão de práticas antigas, a extensão do presente, procurando alargar e evitando abreviar o tempo. Citando Agostinho, Ricoeur diz que “*é preciso que algo cesse para que haja um começo e um fim, portanto um intervalo mensurável.*” (RICOEUR: 2012, p.33). Dentro dessa lógica, o destino, esse espaço criado pela irmã Láquesis, só finda pelo corte do fio. O presente da ação repetitiva de fiar segue o movimento eterno da superposição lenta de camadas, não pode ser abreviado por ele mesmo, a não ser pelo instante seguinte que já não está mais nele. No caso do mito, o instante seguinte pertence à terceira irmã.

As distâncias entre o começo, o meio e o fim são intervalos de tempo, nas narrativas são preenchidos por ações de personagens, na arte do fio são tramados pela ação das mãos. Por isso, o tempo é um tema muito importante para a presente pesquisa, que trata de práticas lentas em uma época de tecnologias acelerantes. Se

o meio está atrelado ao destino, e o destino vinculado ao sorteio de um caminho, o caminho, por sua vez, trilhado pelo trabalho e pela experiência, me pergunto: - Como e por que abreviar o tempo?

Escutamos com frequência a expressão “faço isso para passar o tempo...” e, muitas vezes, as atividades manuais são catalogadas dessa maneira... “é meu passa tempo” ou “pego na agulha quando não tenho nada pra fazer”, “gosto de fazer crochê quando estou à-toa pra passar o tempo...” E o que seria passar o tempo? Por que fazê-lo passar? Para que passe mais depressa? Para alargar o meio, ou para aproximar o fim? Por que o trabalho com fios faz o tempo passar mais depressa para aqueles que apreciam essa prática? Deixar o tempo mais prazeroso é fazê-lo passar? Ao contrário da ideia de fazer passar o tempo, temos com frequência a ideia de perder tempo. Como na expressão “não temos tempo a perder!” No entanto, quando tomando nas mãos um pano para fazer um bordado para passar o tempo, não estamos perdendo tempo. Fazê-lo passar mais depressa não seria uma maneira de perdê-lo?

Nas aulas de costura, principalmente no ateliê, quando cada aluno escolhe o que irá fazer, a primeira pergunta é: - “Demora muita? Faço em quanto tempo?” Normalmente, calculo o dobro do meu tempo para saber o quanto irá demorar para o aluno. Se eu fiz a boneca em duas horas e a aula é de uma hora e meia, calculo que a aluna deve demorar quatro aulas para concluir o trabalho. Assim, o tempo contado em função do trabalho pode variar muito de pessoa para pessoa. Não podemos tratá-lo como uma coisa, ele está na pessoa. Isso poderia fazer do tempo um *alguém*.

Na primeira turma do clube de costura que contava com um grupo grande de quinze alunas, com idades entre seis e onze anos, o trabalho tomava um tempo muito diferente para cada uma e isso alterou o planejamento e a metodologia das aulas. Como estávamos na escola, o material disponível acompanhava o tema trabalhado, não era todos os dias que tínhamos tudo como no ateliê. E com o grupo grande a proposta era comum: Vamos todas bordar o nome na sacolinha dos “fazendo”. Por exemplo, essa atividade durou quatro aulas para algumas e seis

aulas para outras, enquanto uma que chegou depois para alcançar o grupo precisou de apenas três. Um pontinho cheio formando uma borboleta no pingo do I do nome Iara e um sol no O de Olívia, seguido de um passarinho no céu, eram representações suficientes para cada aluna.



figura 13 - sacolinha de Iara e de Olívia: penduradas juntas



figura 14 - borboleta no I. Sol do O e o passarinho

A contagem do tempo por Ricoeur em Tempo e Narrativa, diz:

o dia, é a mais natural das medidas. O dia, porém, não é uma medida abstrata, é uma grandeza que corresponde ao nosso Cuidado e ao mundo no qual é ‘tempo de’ fazer algo, onde ‘agora’ significa ‘agora que...’. É o tempo dos trabalhos e dos dias.” (RICOEUR: 2012, p.110)

O cuidado e o envolvimento com que cada aluna aceitava a proposta e conduzia a sua maneira sua construção fazia com que simultaneamente muitas coisas estivessem sendo costuradas ao mesmo tempo e mais uma vez o desafio foi encontrar a harmonia na diversidade.

Em um diálogo de Alice no País das Maravilhas com o Chapeleiro no capítulo “um chá muito doido”, encontramos um trecho precioso, que dá um nó arrematando as indagações sobre o tempo. Na mesa do chá das 5, lemos:

“-Porque um urubu é parecido com uma escrivainha?

“bem, agora nós vamos nos divertir”, pensou Alice. “Adoro charadas.”

- Acho que eu poso adivinhar esta- Alice disse.

(...) depois de diálogo...

O grupo ficou sentado em silêncio por um minuto enquanto Alice tentava lembrar tudo que sabia sobre urubus e escrivainhas, o que não era muita coisa.

O Chapeleiro foi o primeiro a quebrar o silêncio

(...) depois de diálogo...

- E então? Já descobriu por que um urubu é parecido com uma escrivainha? – perguntou o Chapeleiro, virando-se para Alice outra vez.

- Não. Eu desisto – respondeu Alice. _ Qual é a resposta?

- Não tenho a mínima ideia – disse Chapeleiro.

- Nem eu- disse a Lebre de Março.

Alice suspirou aborrecida

- Acho que vocês deviam fazer coisa melhor- disse ela- que perder tempo com charadas sem respostas.

- Se você conhecesse o Tempo como eu conheço – disse o Chapeleiro- você não falaria em perder Tempo como se ele fosse uma coisa. Ele é alguém.

- Não entendi – disse Alice.

- Claro que você não entendeu- disse o Chapeleiro, balançando a cabeça com desprezo. – Tenho certeza que você nunca falou com o Tempo.

- Talvez não- respondeu Alice com cautela-, mas eu sempre marco o tempo quando estou cozinhando massa.

- Ah, isso explica tudo- disse o Chapeleiro. – Ele não suporta ser marcado. Agora, se você falasse com ele com educação, ele faria com o relógio o que você quisesse. Por exemplo, se fosse sete da manhã, a hora de ir para a escola, você só precisava cochichar para o tempo, e o relógio, num piscar de olhos, pulava para o meio-dia: hora do almoço!

- Isso seria ótimo- cochichou a Lebre de Março para si mesma.

- Seria bom mesmo- disse Alice, pensativa. – Só que eu ainda não teria fome, você sabe.

- Talvez não imediatamente- disse o Chapeleiro.- Mas você poderia ficar no meio-dia o Tempo que quisesse...” (CARROLL: 2008, trad. Jorge Furtado, p.92)

O Tempo com letra maiúscula é um *alguém*. Deve ser tratado como sujeito que merece respeito e cuidado. Para trazer à tona práticas que exigem lentidão e repetição como a narração oral e as artes do fio, é preciso repensar a relação com o tempo, cuidando de estreitar os laços, de respeitar o tempo que está na pessoa, afinal de contas, como diz o chapeleiro, o Tempo não é *uma coisa*. Ele é *alguém*.

Para inaugurar as aulas de costura na escola, foi preciso criar um nome para a oficina, escolhemos um criado por um aluno em outra ocasião. Tinha oferecido uma oficina de Natal com costura fora da escola; então, um aluno me telefonou e disse: “Oi, eu vou querer fazer o Clube de Costura...”. Foi tão espontâneo e sonoro que o nome ficou. De fato, a escola oferecia alguns clubes: clube de ciências, clube de teatro etc, mas outras atividades como: robótica, capoeira, ateliê... recebiam outros nomes, deixando que a escolha fosse livre.

Com o nome, foi preciso escrever uma proposta com objetivo, justificativa, metodologia e cronograma. Para tanto tomei como ponto principal a urgência da pausa para execução de atividades lentas e reparadoras dentro do contexto atual de sociedade do consumo. A questão da repetição e da lentidão foi a principal justificativa da proposta inaugural do trabalho de costura na escola, um ponto de intercessão entre a costura e a história.

Impulsionada pela experiência da formação em Design e despertada pelo imaginário das histórias, havia uma demanda de continuar construindo objetos

coletivamente e, com isso, levar os alunos a construírem. O fato de podermos confeccionar nossos próprios objetos, consertar coisas antigas, prender um botão, cerzir uma calça, significa um ganho de autonomia que reverbera para outras atividades, e para a criança este é um bem indelével, nunca mais ela se esquece da sua capacidade de transformar coisas e logo, situações. O entendimento de um todo completo, vivenciado em um processo mensurável que conta com início, meio e fim possibilita uma integração maior com seu entorno com as pessoas e os objetos ao seu redor.

Um exemplo, foi o caso da menina Maria de sete anos. Tivemos a primeira aula de costura e, logo na aula seguinte, seu pai quando veio buscá-la nos contou que Maria estava costurando muito bem, que agora ele já tinha quem consertasse suas roupas. O pai estava emocionado e surpreso por ver a filha realizando um trabalho que fazia tempo não via ninguém fazer. Maria, logo que aprendeu os primeiros pontos, tratou de repetir e colocar em prática o que sabia e, em casa, costurou os furos das camisetas de seu pai.

Mesmo vestindo roupas todos os dias, há um distanciamento da origem do fazer que nos torna impotentes diante dos pequenos reparos e manutenção. Maria foi aluna do clube de costura até completar doze anos. Mesmo depois de sair da escola, ela frequentava as aulas no ateliê e foi sempre seu pai que a trouxe entusiasmado para os encontros. O cuidado de um pelo outro- pai e filha, ele por trazê-la com ritmo e ela por reparar lhes as roupas falam da confiança e do laço de afeto que envolve as artes com fio. Podemos reconhecer um círculo de confiança de contar um com o outro.

No mito das Moiras, temos início, meio e fim bem demarcados pela presença das irmãs que em suas ações promovem nascimento, destino e morte. Para contarmos um conto, precisamos conhecer seu começo, seu final, mas...

“Quando contamos nossa história, seja a nós mesmos seja aos outros, nosso relato desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertencem, pois a história da nossa concepção, do nosso nascimento e da nossa morte depende de ações e de narrações de outros que não nos pertencem; não há portanto, nem começo nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos.” (GAGNEBIN, J:1994, p.84)

A autora Jeanne Marie Gagnebin, no livro *História e Narração em Walter Benjamin*, constata que o início e o fim de nossas vidas têm semelhança, pois dependem da narração de outros. No começo e no final do fio de nossas vidas, contamos com os outros não só para narrar nosso nascimento e morte mas também para nos ajudar a sobreviver e a passar por esses períodos de fragilidade. Dois momentos afastados pelo trabalho, pelos encontros e destinos e unidos pela supercarga de experiência narrativa e afetividade. O período da morte e o período do nascimento são envolvidos pelo dom da vida, por aquilo que não nomeamos, mas imaginamos e pela ação do cuidado e da espera. Cuidamos de um moribundo como cuidamos de um bebê recém-nascido.

Quando me vi grávida com a barriga de seis meses, no tamanho que já aparenta ao mais desconhecido, passei a frequentar as famosas filas e assentos preferenciais, compartilhava minha espera com senhores e senhoras, pessoas com dificuldades de locomoção e mães (grávidas ou lactantes com seus bebês no colo). Durante pelo menos um ano, fui lactante e permaneci na qualidade de preferencial. Quando voltei ao trabalho, saí da fila preferencial, me tornei novamente PEA (população economicamente ativa), ocupando o lugar do meio da vida mesmo sem saber quando será o fim. Mas me interessei por pensar sobre o preferencial; nem sempre estamos precisando desse lugar, mas ele nos acolhe, nos protege. Este lugar protegido da experiência humana interessa à narração, à fiação e claro, também ao presente estudo.

Como sabemos, é preciso que algo *cesse para que se torne mensurável* e, na medida que podemos medir com números, podemos contar, tornando o fato narrável. Segundo Benjamin (2012: p.224): “*é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida- e é dessa substância que são feitas as histórias- assumem pela primeira vez uma forma transmissível.*”

Um exemplo na literatura do momento de iluminação e capacidade narrativa do moribundo está na novela Campo Geral de Guimarães Rosa. O personagem do menino Dito diz a seu irmão um pouco antes de morrer:

“Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece

acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ROSA, p.117)

O personagem de Dito está nessa cena deitado em sua própria cama, é lá, no recolhimento de seu próprio quarto, que ele faz a passagem da vida para a morte. É neste cenário que ele e seu irmão têm conversas profundas carregadas de sentimentos e de uma superdose narrativa. No entanto, não é isso que vivenciamos; mesmo escrita há quase um século, a frase *“hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”* (BENJAMIN citando Valery) parece cada vez mais atual. Os moribundos o quanto antes são levados para clínicas, lugar estetizado e liso, sem atrito ou espaço para a transmissão da experiência. O mesmo acontece com o nascimento: as mulheres gestantes são levadas com certa urgência para os hospitais para ganharem seus bebês, a parturiente é higienizada e, muitas vezes, impedida de movimentar-se livremente no espaço. Sou curiosa por saber que histórias essas parturientes, anestesiadas pela dor e não pela droga, nos contariam.

No tempo de minhas avós, por exemplo, e principalmente nos meios rurais, muitos bebês “não vingavam”, como diziam. Eram crianças que nasciam em casa, tinham qualquer problema e logo perdiam a vida. Com o desenvolvimento das técnicas hospitalares, medicamentos e outros recursos artificiais, mais recém-nascidos puderam crescer com saúde. O movimento de proteção e manutenção da vida, a força de querer vingá-la, é uma qualidade de todo ser vivo, como reparamos em pequenas graminhas que brotam no meio do asfalto. É compreensível que os pais protejam seus filhos do pior no ato de seu nascimento ou que os filhos protejam seus pais no momento de sua morte, reservando os dois momentos preciosos da passagem da vida ao ambiente mais seguro possível. Todo o empenho humano em manter a vida, em torná-la mais extensa no início e no fim, se contrasta, às vezes, com os abreviamentos tão praticados no meio da jornada.

As semelhanças entre o início e o fim da vida, entre a morte e o nascimento, fortalecem a hipótese de haver uma ação repetitiva em nosso percurso assimilada na narração de histórias pessoais e fabulosas e que também está presente na fiação.



5

Ponto escama de peixe _

Uma bela adormecida, seus fusos e a caixa de costura

é o intervalo entre a estrela e a purpurina... É algo que não se denomina... Mistério de fogueira acesa... Um rei em seu trono...

Uma realeza...

Ponto de Partida e Meninos de Araçuaí_ Pra Inhá Terra

Sole, Luna e Talia⁹

Era uma vez um Rei e uma rainha que tiveram uma linda menina a quem deram o nome de Tália. O Rei, muito alegre com o nascimento da criança, mandou buscar o melhor adivinho do reino para dizer-lhe a sorte.

Oh! Bem triste. Ao completar 15 anos Tália espetaria o dedo numa lasca de linho e morreria.

Imediatamente o rei decretou que estava proibido tecer em seu reino e mandou que destruíssem todas as rocas.

Porém, quando Tália já estava mocinha, viu no mais alto quarto da mais alta torre do castelo, uma velhinha que tecia. Ela, que nunca tinha visto nem roca nem fuso, foi tomada de tal curiosidade que tomando a roca nas mãos, começou a estender o fio; mas, para sua desgraça, fincou-lhe uma lasca de linho debaixo da unha, e ela caiu morta no chão.

O Rei, inconsolável, colocou-a sentada em uma cadeira de veludo, debaixo de um dossel de cetim brocado, fechou as portas e deixou para sempre aquele palácio que tanta infelicidade lhe causara.

O tempo passou, não sei se muito ou pouco, mas um dia, o falcão de um príncipe que estava caçando pelas redondezas entrou voando por uma janela do palácio e, como a ave não voltasse, o rei mandou seu criado bater à porta. Como ninguém respondeu, ele resolveu entrar.

Percorreu o palácio vazio até que chegou ao quarto onde Tália se encontrava dormindo encantada. O príncipe, encantado com tanta beleza, levou-a para a cama, colheu-lhe os frutos do amor, e depois, deixando-a deitada, voltou para o seu reino, onde por longo tempo esqueceu o que havia sucedido.

⁹ As notas incluídas neste conto foram copiadas do original, do *A princesa que dormia* RS:Paraula s/d.

Acontece que depois de nove meses Tália deu a luz a um menino e a uma menina que pareciam duas jóias de tão lindas e que passaram a ser cuidadas por duas Fadas-Madrinhas. Certa vez, uma das crianças querendo sugar o leite e não achando o bico do seio da mãe, sugou-lhe o dedo com tanta força, que retirou a lasca de linho debaixo de sua unha.

Na mesma hora, Tália acordou e, vendo as crianças, passou a amá-las como a própria vida e a viver no palácio sob o cuidado das fadas.

Um dia o príncipe, em uma de suas caçadas, passou por perto do castelo e, lembrando-se da linda jovem que dormia aquele sono encantado, resolveu revê-la.

Qual não foi a sua surpresa de encontrá-la acordada e com aquelas lindas crianças. Abraçou-a com ternura e explicou-lhe tudo o que havia acontecido. Por alguns dias ele ficou com Tália e com os filhos, a quem deu os nomes de Sol e Lua, mas depois, despediu-se prometendo voltar e levá-los consigo para seu reino.

Mas o príncipe estava mesmo apaixonado e não conseguia pensar em outra coisa que não fosse a princesa e as crianças. Suspirava por eles o dia inteiro e mesmo enquanto dormia dizia:

Oh Sol, Oh Lua, Oh minha Tália querida.

A mulher do rei, ouvindo aquilo, chamou o criado do príncipe e disse: se me contares por quem meu marido está apaixonado, eu te torno rico, mas se me esconderes alguma coisa, ninguém mais vai te achar, nem vivo, nem morto.

Apavorado, e também mordido pela ganância, o criado, então, contou tudo. Urrando de ódio, ela ordenou que o criado fosse até o palácio de Tália, e lhe dissesse que o príncipe queria ver os filhos.

Tália, contente em ver que o príncipe sentia saudades das crianças, deixou-as ir com o criado. E tendo esta enviado as crianças com muita alegria, aquele coração de Medéia¹⁰ mandou que o cozinheiro as degolasse e preparasse gostosos quitutes para que o pobre marido os comesse.

O cozinheiro, que era mole de coração, vendo aquelas gracinhas teve compaixão e, entregando-se à sua mulher para que as escondesse, transformou dois cabritos em cem pratos diferentes. Chegado o rei, a rainha com muito gosto mandou servir as iguarias e, enquanto ele comia com muito gosto, dizendo: “Oh, que delícia está este, pela vida de Lanfusa¹¹! que saboroso este outro, pela alma de meu avô”, ela sempre repetia: “Come, porque comes do teu!” O rei, por duas ou três vezes não prestou atenção a essa lengalenga, mas depois, ouvindo sempre a mesma ladainha, trovejou: “Eu sei que como do meu, porque tu a esta casa não trouxeste nada!”, e levantando-se, encolerizado, foi para uma casa de campo pouco distante descarregar sua cólera. Nesse meio-tempo, a rainha, ainda não satisfeita com o que tramara, chamou de novo o secretário, mandou buscar Tália com a desculpa de que o rei a esperava, e ela veio no mesmo instante, desejosa de reencontrar a sua luz, sem desconfiar que o que a

¹⁰ Personagem da mitologia greco-romana que, ao ser abandonada pelo marido Jasão, vingou-se matando os próprios filhos.

¹¹ Referência à mãe de Ferraú, contador de histórias da Idade Média, em cujo nome o filho costumava jurar nos seus poemas cavallheirescos.

esperava era o fogo; mas chegando à presença da rainha, esta, com uma cara de Nero, toda viperina, disse-lhe: “Sê benvinda, madame Troccola¹²! Então és tu a boa peça, a erva daninha que desfruta o meu marido? És tu a cadela feroz que me deixa de cabeça inchada? Espera, que chegaste ao purgatório, onde te farei pagar o mal que fizeste!” Tália, ouvindo isso, começou a desculpar-se, que não era culpa dela e que o marido da rainha apossara-se de seus domínios enquanto estava enfeitiçada, mas a rainha, não querendo dar ouvidos às desculpas, mandou acender uma grande fogueira bem no quintal do palácio e ordenou que a jogassem lá dentro.

Tália, vendo que as coisas estavam indo de mal a pior, ajoelhada diante da rainha rogou-lhe que pelo menos a deixasse despir as roupas que trazia no corpo. A rainha, mais para poupar aquelas indumentárias bordadas de ouro e pérolas do que por piedade pela pobre moça, disse: “Despe-te, que eu consinto.” E Tália começou a despir-se, soltando um gritinho a cada peça de roupa que tirava: até que, tendo despido o vestido, a saia, o saiote, o corselete e dado o último grito no ato de tirar a anágua, enquanto a arrastavam para um caldeirão bom para lavar as calças de Caronte¹³, chegou o rei que, diante do terrível espetáculo, quis conhecer todos os fatos. E tendo perguntado pelos filhos ouviu, da boca da mulher, que lhe cobrava a traição, como ela o fizera devorá-los. Ouvindo isso, o pobre rei, tomado de desespero, começou a dizer: “Então fui eu mesmo o lobo mau das minhas próprias ovelhas! Oh, como foi que minhas veias não reconheceram as fontes do meu próprio sangue? Ah, turca renegada, que canina crueldade foi a tua? Espera, que também irás pagar teus pecados e nem sequer mandarei essa tua cara de tirana ao Coliseu ¹⁴por penitência” E assim dizendo ordenou que fosse atirada no mesmo fogo preparado para Tália, e com ela o secretário que tinha sido a maçaneta daquele jogo amargo e o tecelão daquela trama malvada.

E, enquanto tencionava fazer o mesmo com o cozinheiro, pensando que tivesse feito picadinho dos filhos, este, jogando-se aos pés do rei, disse-lhe: “Na verdade, senhor, não precisaria de outra recompensa, pelo serviço que te prestei, que uma fornalha de brasas, não precisaria de outra ajuda de custo que um pau no traseiro, não precisaria de outro entretenimento que o de ver-me contorcido e enroscado no fogo, não precisaria de outra vantagem que a de ver as cinzas de um cozinheiro misturadas com as de uma rainha! Mas não é esta a bela gratidão que espero por ter salvo os teus filhos, apesar daquela cadela venenosa, que os queria matar para devolver ao teu corpo o que era parte desse mesmo corpo!” Ao ouvir estas palavras, o rei não cabia em si: parecia-lhe estar sonhando, nem podia acreditar no que seus ouvidos escutavam. Dirigindo-se então ao cozinheiro, disse: “Se for verdade que me salvaste os filhos, fica tranquilo, que vou tirar-te dos espetos e colocar-te na cozinha deste meu peito para lidar a teu bel-prazer com as minhas vontades, oferecendo-te um prêmio tal que ficarás feliz de ter nascido!” Enquanto o rei pronunciava estas palavras, a mulher do cozinheiro, percebendo a necessidade do marido, conduziu a Lua e o Sol para diante do pai. E este, brincando com a mulher e os filhos, fez um redemoinho de beijos, ora com um, ora com o outro. E oferecida bastante bebida ao cozinheiro, nomeado camareiro, tomou Tália por esposa e ela gozou de longa

¹² Nome proverbial para mulheres de má fama.

¹³ Na mitologia greco-romana, barqueiro dos Infernos; aqui, com alusão às calças pardas com que costuma ser representado.

¹⁴ Anfiteatro romano, inaugurado em 80 d.C.; ali se davam as lutas de gladiadores e os mártires eram jogados aos leões, sendo o local um reduto de crueldade no imaginário cristão.

vida com marido e filhos, reconhecendo de sobra que para quem fortuna tem, até quando dorme chove o bem.

BASILE, Giambattista in A princesa que dormia RS:Paraula s/d.

“Para quem fortuna tem, até quando dorme chove o bem...” Assim termina o conto que trata do adormecer como um destino, como uma possibilidade no percurso.

A Bela Adormecida na versão de Basile tem alguns elementos diferentes da versão mais conhecida dos Irmão Grimm, não há fadas ou feiticeiras mas o melhor adivinho do reino que não distribui dons, mas, simplesmente, lê o futuro da princesa. A outra grande diferença é que para os Grimm o príncipe chega e fica para sempre com a princesa que ao completar cem anos de sono, tem sua missão cumprida e por encanto pode despertar justamente no momento em que chega seu amor.

Na versão de Basile, o príncipe não permanece e temos a beleza da presença das crianças, que merece uma breve consideração devido ao alto grau de afeto das imagens. Por esse motivo foi a escolhida.

Sole e Luna são gerados no sono, em um ventre adormecido, como a própria virgem Maria que concebe a vida do Deus menino sem pecado, dá à luz e permanece adormecida. É o nascimento desses bebês, é a busca da vida nova pelo alimento gerador- o leite materno- que fazem a mãe despertar. Toda a via láctea escorre por esse seio que produz a cada sugada de seu fruto, fio de seu fio, uma nova fonte de vida. O leite alimenta também quem o produz, porque é seiva e fortalece a circulação do sangue no corpo da mãe deixando-o mais forte. O filho, ao mamar, suga muito mais que seu alimento e que a luz da via láctea, ele suga a própria vida, suga a história que vem antes dele, e faz brotar do seio daquela relação a história que virá depois.

Há uma imagem no conto que se mantém nas duas versões criada pelo episódio da primeira parte da vida da menina princesa que cresce sem nunca ter visto aquele fuso que a mataria: “o rei decretou que estava proibido tecer em seu reino e mandou que destruíssem todas as rocas.” Ou na versão dos Grimm: “o rei ainda tinha esperanças de salvar sua filha amada e ordenou que, em todo o reino, todas

as rocas de fiar fossem removidas.” Em ambos os casos, sob forte proteção do pai que ordena o fim da fiação, a menina cresce alheia a seu destino, sem desconfiar de que algo lhe aconteceria e que era sabido por todos. Esse é o motivo principal da escolha desse conto, é uma narrativa cheia de imagens têxteis por serem a lasca linho ou a ponta afiada do fuso os causadores de toda intriga. Trata da beleza do nascimento e do medo que a morte causa. Mas, principalmente, o conto fala daquilo que é essencial para a aprendizagem da costura com linha e agulha- o contato com o material.

Foi no fuso de uma roca de fiar que a jovem princesa Bela Adormecida espetou seu dedo e caiu em um sono profundo de cem anos, segundo os Grimm. Ela apenas adormece e não morre. A morte é tema muito presente nas narrativas “*e se não morreram, viveram felizes para sempre*” diz o conto de fadas e nos conta como os heróis sobreviveram à morte em suas aventuras. O “*conto de fadas revela- nos as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações.*”(BENJAMIN:2012, p.232). A heroína adormecida é a mais passiva das guerreiras, mas ela tem sua bravura, ela repousa, ela espera, e os outros compartilham de sua espera.

Quando rompe a idade dos quinze anos, abandona a infância por completo e sai da zona de proteção do pai. A menina em idade de amadurecer como mulher, ao encontrar um objeto fálico e proibido, desobedece, é avessa, e a força da transformação é tão intensa que ela não aguenta passar acordada e adormece. A penetração do fuso adormece a heroína, mas também a desperta para uma outra forma de estar viva que antes ela não conhecia; e é esse o ponto auge do conto, o que desperta com o adormecimento? Como passamos vivos e adormecidos pela vida? Como viver a experiência da vigília, do sonho, estar acordado e dormindo, vivo e morto, rememorando e esquecendo simultaneamente?

Nos artigos reunidos em *Infância em Berlin* por volta de 1900, Walter Benjamin escreve um depoimento sobre sua experiência com costura durante o período de sua infância. Na publicação, os textos reunidos contam a infância do menino berlinense em um relato autobiográfico que é também uma profunda discussão filosófica. O olhar para o passado revela um presente ativo, político e reflexivo.

“Benjamin não evoca nenhum paraíso perdido. (...) as imagens da infância, muitas vezes, nos fazem correr este risco sentimental(...). Sua beleza não surge da saudade, mas da lucidez, do ‘discernimento’ que compreende ‘a impossibilidade não contingente e autobiográfica, mas sim necessária e social, da volta do passado’.” (GAGNEBIN, J. 1994, p.92).

O artigo, *A caixa de costura*, nos ajuda a pensar a prática da costura por vários aspectos: o fato de pertencer ao passado e ser necessária para a vida social do presente e como é incorporada, sua qualidade interdisciplinar e principalmente a maneira como a criança se aproxima desse universo têxtil tão adulto.

Logo no início de *A Caixa de Costura*, Benjamin nos fala da perda de contato com a matéria quando diz: *“Já não conhecemos o fuso que feriu a Bela Adormecida e a mergulhou num sono de cem anos.”(BENJAMIN:2012, p.120).* E o fuso é justamente o motivo pelo qual escolho esse conto de fadas e essa princesa adormecida, é o material que sela o destino da heroína e, com isso, de toda narrativa, um objeto que *não conhecemos* mais, que ficou perdido em algum lugar da história da humanidade, provavelmente no período da revolução industrial mas que já serviu para transformar a vida de homens e mulheres que construíram renda com a produção de fios.

Ana Maria Machado, no artigo *o Tao da Teia*, diz:

“Esses espaços de fiação e tecelagem, predominantemente femininos, onde muitas vezes os homens vinham também se reunir no fim do dia para ouvir histórias, constituíam, portanto, um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização.”(MACHADO.A: 2001, p.27)

Desse modo como o fuso, a agulha, a roca, o cardador, o tear, o pente, o pedal, o dedal, a almofada, o bilro, e tantos outros objetos que pertencem ao universo da costura e das artes do fio, em geral, aos poucos foram desaparecendo das nossas vidas com a chegada da indústria. São pouquíssimas as pessoas que ainda sabem prender um botão ou cerzir um furo; menor ainda o número de pessoas que reconhecem a função de uma roca ao topar com uma. Com isso, as mãos que tanto trabalharam tramando fios e vidas também se tornaram adormecidas e, para acordá-las, é preciso um trabalho de subversão, de espera, de respiro, de pausa.

No tempo das bisavós de meus alunos de costura (crianças com as idades entre seis e treze anos), aproximadamente nas décadas de 30 e 40 no Brasil, ainda era oferecido em algumas escolas, principalmente nas de meninas, a classe de trabalhos manuais, nas quais se aprendia o ofício do bordado, dentre outras artes. Quem frequentou essas classes, conta que as professoras eram severas e críticas, exigiam a perfeição e o capricho das alunas. De fato, os bordados daquele tempo eram perfeitos e revelavam uma precisão perseguida pelo avesso perfeito. O trabalho de uma bordadeira era avaliado por seu avesso, quanto mais limpo e semelhante ao direito o avesso fosse, mais perfeito era tido o bordado.

Para realizar um bordado com o avesso perfeito, é preciso sempre lembrar de repará-lo, atentando não apenas ao preenchimento do risco pela linha mas também seus caminhos e entre pontos. O gestual desse tipo de bordado é marcado pela ação de lembrar. Mesmo quando a agulha desce do pano e trabalha na camada inferior, submersa, que não é vista, nem reparada, as mãos da bordadeira não acessam o esquecimento, pois rapidamente se lembram de atentar para arremates e emendas justas, deixando o avesso semelhante ao lado direito, lugar da lembrança do que é visto e reparado sempre.

A memória humana não é feita apenas do lembrar. A rememoração é um trabalho lapidado pelo esquecimento. Na ação de esquecer, selecionamos o que iremos lembrar, o que será possível contar daquilo que foi vivido e realizado. O esquecimento, como capacidade ativa de construção das imagens da memória, se aproxima do avesso do bordado confuso, embolado. Nele também há uma imagem da memória do gesto de quem bordou, por quais caminhos conduziu a agulha, e, por fim, como construiu o labirinto que configura o risco do lado direito. Para o autor Walter Benjamin, “*a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura*”(2012, p.38), o que quer dizer aquilo que é fixo, a urdidura, é o que podemos e devemos esquecer; a rememoração, nossa lembrança intencional, é aquilo que tramamos e articulamos com outros fios. Nesse movimento, o esquecimento e a rememoração são como os lados avesso e direito do bordado.

Por um lado, temos, hoje, os recursos da digitalização e reprodução de imagens. As máquinas de bordar revelam avessos idênticos impressos em imagens estáticas que comunicam pouco ou quase nada do processo. Por outro lado, há um interesse estético pelas imagens processuais, “making offs” e afins, e, com tudo, o avesso ganha outra atenção nos bordados. O rigor com a destreza das mãos continua sendo importante durante a manipulação de ferramentas que espetam, furam e cortam. Pela infinita repetição do gesto a perfeição do avesso, ou seja, a lembrança do esquecimento, vem configurando novas imagens e lembranças que permitem re-leituras do avesso e sua perfeição. Por exemplo, o ponto escama de peixe foi muito usado em tecidos de bordados tradicionais como avesso perfeito do ponto-sombra. A repetição perfeita permitiu que a tradição fosse atualizada em seu avesso.

O medo de que as crianças se machuquem é enorme por parte dos adultos. Escuto constantemente a pergunta: “Mas você ensina costura pras crianças? Vocês usam agulha sem ponta, né?” Ao que gosto de responder orgulhosa que não.

As crianças pedem e precisam conhecer as verdades sobre as coisas, precisam tomar mais banho de rio e menos banho de piscina, chupar mais fruta do pé e tomar menos suco de caixinha e, assim ter a chance de encontrar a substância de verdade que há dentro das coisas. Se a ponta aguda e afiada da agulha fura, ela pode ser usada com certo cuidado e é o contato com sua superfície real que pode gerar experiência. Se a ponta da agulha é disfarçada, arredondada, que experiência temos?

A experiência se faz no entrecruzamento dos tempos, das gerações, dos materiais, da infância e do mundo dos adultos. Esses cruzamentos contribuem para que se dê uma aprendizagem verdadeira, e para tanto, é fundamental a figura do mediador. Sem a mediação a cultura teria que começar do zero sempre, e duas coisas permitem não começar do zero - a memória e o mediador.

É evidente que cada material é usado no momento certo, devido às necessidades da produção. Por exemplo, para confeccionar um pom-pom de lã, é preferível usar agulhas largas com pontas arredondadas, para que o fio da lã penetre com facilidade na agulha e depois a ponta penetre facilmente o rolo de lãs sobre o

papel cartão. A escolha do material deve favorecer o trabalho para que ele possa fluir melhor. Escolhemos pela necessidade da ação e continuidade do gesto e não porque temos medo de uma coisa ou outra. Nesse sentido, a busca por materiais deve ampliar o movimento, a investigação e, com isso, a experiência de construir, enquanto o medo por utilizar um determinado tipo de material pode paralisar.

Como mediador, o pai da Bela adormecida, tratou de protegê-la de tal maneira, que ela passou pela vida sem conhecer a verdade sobre o fuso que possivelmente a espetaria. Os contos não nos devem explicação, e um bom conto é aquele que, depois de escutá-lo, estamos saciados no imaginário da narrativa, quando o pegamos pela razão, há muitas perguntas, porque justamente ele não precisa ser explicável...

Se eu pudesse perguntar ao narrador do conto, diria: Mas por que o pai não ensinou a menina a fiar desde cedo, evitando, assim que o fuso a surpreendesse no esplendor da idade? Possivelmente não haveria história nesse caso e certamente há um momento para a aprendizagem que se assemelha ao momento da reviravolta da tragédia grega que deve acontecer “nem antes e nem depois...”, mas em um ponto, um presente justo.

A palavra *material* tem o radical *mater* assim como a palavra *materno*, o que nos faz pensar que há uma força geradora nos materiais, principalmente os naturais, de acolher a manipulação e as diversas transformações durante o uso. O *mater* no sentido de matriz, de origem, situa um polo de contato gerador de vida, daquilo que é capaz de transformar e de se deixar transformar como a mãe que gera o fio da vida e o amamenta.

O material têxtil e principalmente suas sobras, como trapos, fiapos e retalhos, possivelmente por serem resultado da transformação de outras matérias, apresentam uma flexibilidade, permitindo serem transformados durante o uso. Um exemplo da flexibilidade dos materiais naturais e têxteis associada à capacidade imaginativa da infância, como no exercício do “olho virado” na possibilidade de jogar com as imagens e objetos, está na literatura de Guimarães Rosa no brinquedo dos meninos de Mutum. Em “Campo Geral” Miguilim diz: “*A Chica vinha passando, com a boneca_ nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos*

trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, dava de mamar...”
(ROSA, p.27).

Os materiais, de alguma forma, nos ensinam sobre a maneira como gostariam de ser usados, quando “perigosos” como a agulha trazem um tom de seriedade e atenção que ajudam a encontrar a experiência do gesto de costurar. Tive a felicidade, há pouco tempo, de ouvir um menino de sete anos me perguntar: _“Essa agulha é com ponta, né?” e, ao ouvir resposta afirmativa, exclamar orgulhoso: _ “Yeeeh! Legal!” e voltou para sua tarefa atento.

No início do ano de 2012, o Clube de Costura passou a fazer parte do programa de atividades do Período Integral em outra escola na cidade do Rio de Janeiro, com o nome: “Clube de Costura conta e canta histórias”, possibilitando intercalar narrativas, cantigas e artes com fio em um trabalho mais atento ao movimento e tempo das crianças. Na nova escola, a aula, por fazer parte de uma grade de contra-turno escolar, passou a receber alunos do sexo masculino, o que nunca antes havia acontecido, além de crianças “desinteressadas” pela costura, uma vez que as crianças estão na escola por outros motivos e não necessariamente por causa da atividade. Esse acaso, objetivamente, ampliou minha investigação. Saindo de uma zona de conforto na qual as alunas eram, na maioria das vezes, meninas dotadas de afeto pelos tecidos e artes em geral, passei a encontrar uma turma mais heterogênea e diversa.

O episódio da espontânea celebração do menino diante da agulha com ponta ocorreu no final do ano de 2012. Estávamos bordando cenas de histórias riscadas com papel carbono sobre tecido de algodão cru. Uma tarefa difícil para os meninos que estão aprendendo a escrever com mais firmeza nesta faixa etária, mas foi conquistada com sucesso por toda a turma. Meninos e meninas desenharam no pano cenas de histórias variadas que foram contadas ao longo do ano. A proposta de costurar a sacolinha estava ligada ao verbo “guardar”. Na memória, eles guardaram imagens de histórias, e essas foram riscadas e bordadas nas sacolinhas que por sua vez podem guardar muitas coisas.

Bordar, no sentido aqui apresentado, quer dizer que o tecido plano recebe um risco que marca o caminho pelo qual a agulha irá passar refigurando e configurando a imagem, deixando a linha preenche-la.

Buscando o verbo bordar no dicionário etimológico encontramos:

Bordar - Borda

Borda sf. ‘beira, margem, orla’ XVI. Provavelmente do fr. *Bord*. Deriv. Do francês *bor* ‘amurada de barco’ *bordadeira* 1813 || *bordado* || *bordador* || *bordadura* || *bordalo* sm. ‘robalinho’ 1813 || *bordar* (...) **BORDO**

Bordo sm. ‘(Mar.) cada uma das duas zonas em que o espaço em torno da embarcação é dividido pelo plano longitudinal dela’ ‘ato ou efeito de navegar em ziguezague, à vela, recebendo o vento ora por um bordo, ora por outro’

O ziguezague é o próprio movimento de bordar, receber o vento ora de um lado ora por outro. É como receber a agulha. Assim, a agulha ora está acima ora está abaixo do pano e, neste caso, não podemos vê-la já que o tecido tem normalmente o dobro do tamanho do risco.

Para as crianças menores, é muito mais simples unir um tecido a outro bordando na borda, criando um contorno e um volume pelo plano dos dois panos unidos, do que bordar a imagem riscada em um único plano grande. No primeiro caso, a agulha estando abaixo ou acima é sempre vista e podemos repetir ao bordar ‘entra por baixo sai por cima... entra por baixo...’. Só com a prática, depois de se embolarem muito, é possível bordar no centro do tecido plano. Com frequência, os alunos que estão começando fazem o que eles mesmo nomearam de “bololô”.

Aos poucos, fui conseguindo reconhecer os percursos que geram o famoso “bololô” e o principal percurso tem a seguinte orientação: quando a agulha está abaixo do pano ela deve penetrá-lo por baixo, quando a agulha está acima do pano deve penetrá-lo por cima, assim, ora abaixo, ora acima, a linha forma a figura riscada. Se, por descuido, a agulha que está abaixo do pano é levada pela mão a penetrá-lo por cima a linha sai do risco e cria uma borda no tecido, deixando-o amassado e, assim, se dá o “bololô” mais simples. Algumas outras variações podem ser identificadas e desemboladas. Em outros casos mais graves de bololô é preciso cortar a linha para desfazê-lo.



Figura 15- Exemplo de “bololô simples”, em novembro de 2013

Uma vez, no primeiro dia de aula de uma turma, propus aos alunos que bordassem a letra do nome. Um menino fez um bololô tão grande que o pano ficou todo enrugado na ponta da linha. Sem saber como tirar, ele girou o braço no alto e disse: “fiz um aviãozinho...”. Rodando o pano que flutuava no ar tinha, de fato, construído um brinquedinho a partir do bololô. Sem cortar a linha, retiramos a agulha e demos por cumprida a atividade. Algo diferente do bordado do nome foi construído.

Muitas vezes, as crianças chegam agitadas na sala de costura da escola e é preciso se desfazer do tempo de fora. Em uma ocasião, duas crianças se embolaram no novelo de linha: a menina tentando ajudar a soltar o fio do tênis do menino, foi puxando o fio pela ponta e, claro, o novelo foi se desenrolando todo do carretel, deixando-os cada vez mais embolados com mais linha solta. Quiseram cortar. Eu interferi. Fiz, então, que soltassem a linha presa no sapato e depois enrolassem toda a linha de volta no carretel a partir do seu eixo. Dessa maneira, eles fizeram,

então aquele gesto aparentemente mecânico de envolver a linha no novelo, o que foi a chave de abertura para o canal da ação que se sucedeu. No fim da aula, os dois meninos que estavam dispersos no início do dia, estavam atentos e terminaram a atividade com alegria, cada um em seu espaço de trabalho, tencionados pelo fio, mas não embolados. Prefiro, sempre que possível, trilhar o caminho de volta no labirinto da linha em vez de simplesmente cortá-la.

O caso do bololô é semelhante ao fenômeno do furo no dedo, porque ambos tratam de uma certa desatenção. O fato é que os alunos quase nunca se queixam de terem se espetado; o fenômeno do bololô é visível enquanto o outro é mais silencioso e até invisível. No ano de 2012, por exemplo, em uma turma de dezesseis alunos entre seis e sete anos, com frequência semanal ou quinzenal, distribuí agulhas com ponta e durante o período letivo, apenas cinco vezes recebi uma queixa de uma criança que havia se espetado.

Despertada pelo interesse por compreender o fenômeno do “espetar-se”, ou seja, ser ferido pelo material que manipulamos, passei a prestar mais atenção ao movimento de cada aluno na condução da agulha, mesmo quando eu não estava sendo solicitada (o que é bem raro quando a turma está cheia). Um dia, perguntei aos alunos se eles se espetavam e um menino respondeu:- “claro! Só hoje me espetei seis vezes...” e seu relato foi seguido de outros - “eu também... e eu mais...” e também alguns - “só aquele dia...lembra?” etc. As respostas me deixaram ainda mais intrigada quanto à descoberta desse fenômeno pela não frequência das queixas.

Quando nos furamos durante a costura, e agora falando de adultos e mesmo senhoras bordadeiras, é devido a um breve instante de adormecimento do corpo, de ausência da mente; estamos presentes mas não estamos; de repente, despertamos e perguntamos: - “Onde eu estava quando isso aconteceu?” e não sabemos responder. É como um tropeço, é como se víssemos a vida passar, estando fora dela.

O curioso é que a repetição e o movimento lento e cadenciado do trabalho manual trazem justamente a presença e, ao contrário da distração, o gestual permite um certo abandonar-se, um desprendimento de si que gera meditação e transe. Esse

abandono tem intenção de desfazer a aceleração de fora, de abandonar tensões e preocupações da mente, abandonar o tempo. Abandonamos o passado e o futuro, mas, se abandonarmos o presente, ele pega de nossas mãos a agulha e nos espeta. É diferente do abandono que faz o furo. O adormecimento que gera o furo acontece em outro lugar, estamos distraídos e precisamos acordar para retornar à presença, a atenção das mãos e do gesto.

O furo acontece quando o movimento mecânico repetitivo é rompido, o instante seguinte vem e rompe o momento presente. A sequência da ação que seria tornar a passar a agulha através do pano é impedida e a mão atrapalhada se espeta. Como no conto, o espetar das mãos, a penetração da lasca de linho por de baixo das unhas gera um adormecimento e é a partir dele que podemos retornar mais vivazes ao fazer contínuo, a vida presente.

Assim, não há porque oferecer às crianças a matéria sem sua substância, ou seja, a agulha sem sua ponta afiada. As crianças são desafiadas pelo medo, pelo proibido. É nesse campo do perigoso e do subversivo que podem transgredir fazendo o que mais lhes faz crescer.

5.1

Na caixa de costura tem coisa (contra ponto)

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin “recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente” (GAGNEBIN, J.1994, p.91) o que nos possibilita pensar nos meninos que costuram hoje, atualizando práticas do passado em um gesto atento no presente.

“Como todos os genuínos tronos de soberano; também o seu [mãe do autor] tinha sua jurisdição, que era a mesa de costura. E ocasionalmente me foi dado percebê-la. Imóvel, contendo a respiração, estive nela. (...) Em tais momentos, quando me subjugavam com severidade máxima os

apetrechos de costura, começavam a brotar em mim a teimosia e a indignação. Não só porque esse zelo com a roupa já vestida exigia de minha paciência uma prova árdua demais, mas também porque o que se fazia comigo não guardava a menor relação com o sortimento multicolor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos, que estavam diante de mim. Apoderava-se de mim a dúvida de se aquela caixa se destinava de fato à costura,” (Benjamin: 2011, p, 120)

A aproximação do menino berlinense, nos anos 1900, da caixa de costura de sua mãe fala do duplo sentido e da importância da materialidade e questiona as possíveis posições de autoridade, o que nos leva a pensar a cerca da prática de ensino na qual o professor tem os materiais, o conteúdo, a autoridade e exige o método correto de execução como no caso dos bordados de avesso perfeito.

No trecho sobre a “teimosia e a indignação”, fica claro que essas são ações que surgem como movimento de oposição a algo que nos é negado ou subjugado. Os apetrechos de costura “*sortimento multicolor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos*”, tão atraentes aos olhos do menino, virariam facilmente brinquedos em suas mãos artífices. Tomando nas mãos, o menino poderia “fazer artes” no sentido da expressão popular que se refere à “travessuras” de crianças já que não era permitido usar o que estava diante de seus olhos e “fazer artes” no sentido de compor belezuras estéticas a partir da manipulação de materiais multicolor.

O acesso e a disponibilidade dos materiais favorece a construção de si mesmo, quanto mas diversos suas formas, texturas e cores mais amplo é o campo de experimentação, transgressão e subversão. No finalzinho do texto “A caixa de costura”, lemos:

“Quanto maior o silêncio, tanto mais honrada a mais silenciosa das atividades domésticas. Quando mais cedo escurecia, tanto mais frequentemente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente um grosso fio de lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas – pratos de papel, limpapenas, capas- e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual o direito, me aproximava da meta.” (BENJAMIN:2011 p.121)

Neste trecho final, o filósofo trava uma relação direta do avesso com o travesso, com aquilo que não deve ser visto, pelo menos não por qualquer um.

A passagem evoca a qualidade infantil de tornar intervalos de tempos, uma eternidade em seus jogos e brincadeiras. Pela qualidade da presença ao brincar, o menino é capaz de se encantar mais pelo “bololô” e por formar labirintos emaranhados no avesso do que pelo resultado final. Em outras palavras, na brincadeira, o que vale é seguir brincando, é o movimento, é o presente do presente, o que vale é o processo. Afinal, depois de pronto o bordado no papel de que serviria? Seria como uma flor colhida que depois morre, a mesma flor do poema, já citado:

*“É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.”*

(Fragmentos de: *Poema do Menino Jesus*, de Alberto Carreiro)

Dessa forma às crianças lhes interessa no ato de costurar não o avesso perfeito, igual ao direito como foi exigido de suas bisavós e sim o avesso simplesmente, aquele que está presente e ausente ao mesmo tempo, aquele que subverte a ordem de chegada à perfeição. Provavelmente, porque no labirinto eles aprendem deles mesmos:

“o labirinto revela a estrutura misteriosa do desejo humano que não cessa com a obtenção da sua meta, mas se compraz em inventar e reinventar desvios, imagens, gestos, palavras, ele é o outro lado da cultura, outro mas conjunto.”
(GAGNEBIN, J.:1994, p.105)

A palavra avesso vem de ‘contrário’ XIII. Do latim *adversus*, part. de *advertere* ‘desviar, apartar’. Como definição da palavra temos: “*Avesso: 1. O lado oposto ao dianteiro ou principal. 2. O que tem sentimentos diferentes de outrem. 3. Reverso. 4. Lado mau.*”.

A primeira definição se aproxima da história benjaminiana narrada pelo olhar do menino do passado ativo no homem que conta no presente. O *principal* é o tempo cronológico e extenso da história, é o lado direito na imagem do tecido; o *lado oposto* é o tempo intensivo de pequenas minúcias vividas como experiência.

Nesse sentido, é preciso romper com a sequência linear para viver o que não é principal, majoritário e o que é oposto ao dianteiro e, por isso, pouco esperado. Segundo Gagnebin (1994: p.105)

“o avesso e o direito são inseparáveis como o “lembrar” que forma “a trama” “e o esquecimento que forma a urdidura” no tecido do mesmo texto, como na escrita da história, o desdobramento infinito das imagens do passado e a concentração no recolher do presente.”

Haverá sempre o errado e o confuso unidos simultaneamente à tessitura, e essa convergência de avesso e direito possibilita reconhecer encantamento e beleza na falta de meta, uma prática pouco valorizada em nossos dias. Na costura, o avesso permanece sempre unido ao direito e o encontro dos dois revela a beleza do tecido. Nas histórias contadas, é a convivência dos dois tempos: o intensivo e o extensivo cronológico que possibilita uma experiência por parte de quem escuta. Com isso, o avesso se torna cada vez mais importante para as práticas aqui estudadas.

A última definição de *Avesso: reverso* e o *lado mau* aparecem como um atributo dos meninos quando fazem muita “arte” ou são levados; com frequências, os meninos são avessos e travessos, para o olhar adulto sobre suas brincadeiras. Travesso vem *de travessia, de travessar, de travessa ‘rua transversal entre duas outras mais importantes’*. A travessura dos meninos tem a ver com ultrapassar as partes mais importantes, as ruas principais.

A palavra *reverso* vem *de reversão ‘reverter, voltar à condição anterior, por ao reves, as avessas, vomitar, detestar, aborrecer... arreversar...e por fim... verso*. E verso, como sabemos, pode ser aquele do poema e pode ser o verso do papel. É o verso da página *“oposta à da frente, lado oposto a, do latim versum na direção de, do lado de|| versicolor ‘de várias cores, matizado’*. **vess** AR vb. *‘lavar com regos, profundos, para a preparação de sementeira, do latim versare.’* E ainda a definição das letras *“verso- cada uma das linhas constitutivas de um poema ‘a unidade rítmica de uma poesia’*. Do latim *versus*. *Versejar ‘fazer versos’*. *Versículo ‘divisão de artigos ou parágrafos’ do latim versiculus...*” O verso, assim, pode ser do papel e o verso pode estar no papel.

Pelo caminho da travessura e do avesso, os meninos, hoje, podem aprender a costurar e a bordar. Pelos emaranhados do labirinto, com um olhar atento ao avesso confuso em encontros que valorizam a aprendizagem e os processos particulares, os meninos podem se reconhecer e se alinhar (tornar-se linha). Segundo, Jean Marie Gagnebin (1994, p.105): “*o labirinto revela a estrutura misteriosa do desejo humano que não cessa com a obtenção da sua meta, mas se compraz em inventar e reinventar desvios, imagens, gestos, palavras, ele é o outro lado da cultura, outro mas conjunto.*” Alinhados, com fios nas mãos.

Dar novo sentido à vida pelo medo da morte, lembrar e esquecer, despertar ao adormecer, fazer e desfazer, encontrar a unidade na diversidade, reconhecer direito e avesso, parecem qualidades “antagônicas”, mas são, de fato, faces da mesma moeda. Não existe vida sem morte, não podemos lembrar sem nos esquecer; quando adormecemos, despertamos para algo novo, para desfazer, precisamos haver feito e vice e versa.

A presente sessão falou do adormecimento, muitas vezes necessário para o crescimento e para o despertar da experiência. Contou mais sobre meus encontros com os alunos e com a costura, apresentando o tema do medo e do cuidado em um diálogo entre o conto da Bela Adormecida em sua versão italiana e a filosofia de Walter Benjamin, trazendo principalmente passagens dos textos *O narrador* e *A caixa de costura*.

Buscamos compreender a costura e seus processos como uma imagem análoga ao modo de operar da memória e das atividades da infância, em um movimento de lembrar e esquecer, adormecer e despertar. Aqui trama e urdidura foram apresentadas como formas complementares que mudam e se influenciam mutuamente uma à outra. Compreendendo que o avesso e o direito permanecem sempre unidos, qualificamos o erro e nos encorajamos a trazê-lo à tona, reparando no medo de errar com a presença e a flexibilidade.





6

**Ponto corrente _ Tesouro Humano:
como o *barão nas árvores* do reconhecimento**

*Parecia muito pequeno o ideal de meu pai, naquele tempo, lá.
A escola, onde me matriculou também na caixa escolar- para
ter direito a uniforme e merenda-, devia me ensinar a ler, a
escrever e a fazer conta de cabeça. O resto, dizia ele, é só ter
gratidão, e isso se aprende copiando exemplos.*
Bartholomeu Campos de Queirós

Neste ponto de minha trajetória, proponho um deslocamento de ponto de vista. Sigo tratando do tecido e da interação da infância com seus elementos, mas agora observo de longe: vejo as crianças não como minhas alunas, mas alunas de outros professores. Encontro um espaço novo e observo um outro grupo em seu cotidiano, do alto de uma mangueira ou por entre as folhagens de um pé de carambola. Busco, agora, uma construção da trama narrativa, fruto da interação e de uma urdidura específica de gratidão poética.

Em alguns momentos, desço da árvore entrego ao grupo palavras, fios, tramas, imagens; subo outra vez; observo... Nesse deslocamento de ponto de vista, torno-me presente no grupo por meio de objetos, faço- me ausente para observar o uso, registrar e construir novas formas. Em um movimento vivo de exposição e recolhimento, conto como se deu essa experiência de encontrar-me em outro ponto no plano da interseção entre o texto e o têxtil.

Inspirada pelo, então, recente espetáculo *Marias Brasileiras*¹⁵ e pelo interesse em conhecer de perto o trabalho realizado no Tear, propus uma interação estética com o Instituto de Artes e me inscrevi no prêmio Interações Estéticas- Residências

¹⁵ No ano de 2010 assisti no teatro do Jockey, a segunda temporada do espetáculo *Marias Brasileiras*, a arte do fio. A Companhia Cirandeira composta por jovens entre 18 e 25 anos, em sua maioria membros de famílias de baixa-renda, encenou a mais linda fusão das linguagens artísticas teatro, dança, música e ainda as artes do fio.

Artísticas em Pontos de Cultura 2010. Em conversa com a diretora Denise Mendonça e a coordenadora Camila Leite, apresentei a metodologia usada no meu projeto de graduação em Design e elas sugeriram que eu acompanhasse uma das turmas de Artes Integradas do turno da manhã (chamada pelas iniciais AI).

O Instituto Tear é uma escola de artes desde 1980, em 2005 é reconhecido Ponto de Cultura¹⁶ pelo ministério da Cultura e em 2010 pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Localizado no bairro da Tijuca, o Ponto é sediado em uma linda casa: com quintal, livros, acervo de histórias e artesanato popular.



figura 16 - faixa da casa



figura 17 - porta que separa a casa do quintal

Durante o período de 14 de março a 5 de julho do ano de 2011, deu-se minha residência artística no Ponto de Cultura. Registrei todos os encontros com desenhos, fotografias, palavras e *gratidões*. O projeto premiado: “Costurando Vivências no TEAR” teve como resultado um vídeo que narra o processo e o objeto nomeado pelo grupo de *tesouro humano*.

Tesouro humano foi construído em conjunto, com a integração do grupo, a partir de uma metodologia de convivência, participação, observação e experimentação. Trata-se de uma bolsa de algodãozinho que traz em seu interior 30 bonecos de

¹⁶ Pontos de Cultura são entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. Sem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade, têm em comum a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade. “O Ponto de Cultura é uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do País” frase de Gilberto Gil, ministro da Cultura no período de implementação do projeto, com mandato de 2003 a 2008.

malha, uma árvore, seus galhos, folhagens, céu, solo, todos de pano, e a possibilidade de uma brincadeira de descobertas de crianças e árvore em movimento da vida. O material é resultado da convivência e revela a intenção dos professores de 'revelar tesouro: inventar, escrever e contar histórias que nunca acabam dando forma, textura e cor ao ser brasileiro. ' É um objeto revelador da percepção do grupo em harmonia, da percepção da identidade, da riqueza de cada indivíduo.



figura 18 - Sacola fechada



figura 19 sacola aberta com os elementos aparentes

Trago o depoimento dos professores Monica Bezerra e Ricardo Leite, meus interessores durante o projeto, sobre o nome dado ao objeto, Monica falou: *"tenho uma palavra_ Tesouro. Isso que você traz é um tesouro para nós e é revelador de nossos tesouros, fala da riqueza das relações do contato entre as crianças"*. Monica Sica, coordenadora da dupla e professora de arte visuais do Instituto, relembra o tema vertical do trabalho dos professores: *"Essas foram as verdadeiras 'Realezas e Riquezas' deste grupo: o contato, a relação..."*, a relação foi muito presente nesta turma por conta de todo o processo de experimentação com tecidos e imagens simbólicas que representavam o grupo e a vida em movimento. Sica falou da coletividade e da identidade presente no objeto *"são 30 menininhos brincando envolta de uma árvore, eles podem ser os meninos da rede pública, os meninos da minha escola, podem ser nós aqui no Tear, podem ser os meninos brasileiros, os meninos do mundo"*. Quando falaram novamente das relações, Ricardo acrescentou: *"fala de processos, é um processo humano, né? É*

um tesouro humano". Sica exclamou: "*tesouro humano!?*" E os dois professores definiram o nome_ Tesouro Humano.

A anotação de gratidões no caderno/diário de bordo é uma das ferramentas usadas na metodologia de projeto realizado pelos alunos da professora Ana Branco e pelo professor Luis Vicente Barros, ainda hoje, no espaço da *Barraca* na PUC-Rio, e foi assimilada em meu processo de residência artística no Tear. A prática da “gratidão” passou a fazer parte dos meus registros desde o ano de 2002 quando ingressei no curso de Design em caderno de projetos, aulas e também em registros pessoais e, mais tarde, passei a registrar minhas aulas dessa maneira.

Durante todo processo projetivo, agradecemos os dons recebidos em cada encontro, reconhecendo que é a partir da relação que somos capazes de construir uns aos outros e aos objetos. A gratidão deve ser redigida da seguinte forma:

Agradeço a... (alguém) pelo fato de... (descrição do acontecido com detalhes e expressões) que gerou em mim... (uma aprendizagem... uma ação, uma mudança).

Nomeamos uma pessoa presente em um fato, descrevemos esse fato, pontuamos um momento, um tempo, uma fala e, com isso, temos uma narrativa do que foi experimentado pelos presentes naquele encontro. Por fim, damos nome ao que gerou e pontuamos aquilo que ficou para nós. A ação impulsionada pelo fato agradecido é um ponto de reviravolta no percurso do conto tecido naquela relação. Nesse sentido, a gratidão, aqui apresentada, se torna a urdidura de uma trama narrativa. Selecionei uma para exemplificar:

“Agradeço a menina Vitória pelo fato de tentar ensinar a menina Alice a subir na jabuticabeira “... coloco um pé aqui...”. Gerou em mim lembrar de como eu também achava difícil subir nas árvores quando era menina, e por isso quase sempre ficava embaixo. Ver uma menina ensinando a outro gerou aprender a subir ficando embaixo através do desenho de cada ação observada, primeiro um pé, depois o outro... segurando firme...”

Em Português, a palavra *gratidão* tem a definição de “*qualidade de grato. Sentimento afetivo em relação à pessoa que fez um benefício.*” Ainda pela definição do léxico a palavra *grato* diz: “*Agradável a qualquer dos sentidos: odor grato ao olfato. Que guarda no íntimo prazer que sentiu com o benefício, sem entretanto manifestá-lo.*” Dessas definições a que mais alimenta o presente estudo é a que fala do reconhecimento: *grato* é o “*que dá prazer aos sentidos como uma demonstração de reconhecimento aos benefícios que tomou.*” Demonstrar reconhecimento e agradecer são gestos que se aproximam. Quando reconhecemos algo no outro que está em nós somos gratos e, quando somos gratos, abrimos espaço para que algo aconteça, para que o outro também possa se reconhecer.

Por meio da *gratidão*, tenho encontrado um caminho para o exercício do *narrar-se*, buscando narrar a mim mesma de outro modo em cada encontro com o diferente. A *gratidão* escrita é como um conto revelador de *reconhecimento mútuo*. O filósofo Paul Ricoeur, no livro *O percurso do Reconhecimento* (2006), diz que, na língua francesa, a palavra reconhecimento se define por *gratidão*: “*o reconhecimento-gratidão- volta ao modo da recompensa: ‘recompensado’ é aquele que recebe sinais de gratidão*”¹⁷. O teórico constrói um verdadeiro “*verbete*” para a palavra *reconhecimento*, a mesma expressão é re-significada por diferentes pensadores para escrever sua filosofia sobre a reciprocidade no reconhecimento. A palavra *percurso*, antecedendo reconhecimento, inaugura a forma processual do pensamento do autor que se pergunta “*que lugar há entre esses dois extremos para a itinerância de um percurso?*”¹⁸

O conceito de *gratidão* encerra o livro *O percurso do reconhecimento*, com a proposta de nos poupar a “*luta*”. Ricoeur reconhece a força da linguagem e da potência que nosso “*falar bélico*” exerce sobre nossos atos e reações. Na última seção do livro, trava um diálogo com Axel Honneth, autor do livro “*A luta por reconhecimento*” e busca “*o caminho para um argumento dirigido contra a ênfase exclusiva posta na ideia de luta, para a busca de experiências de reconhecimento de caráter pacífico.*”¹⁹ E, mais adiante, diz que “*a alternativa à ideia de luta no processo de reconhecimento mútuo tem de ser procurada nas experiências de*

¹⁷ RICOEUR, P. *O percurso do reconhecimento*, p.19/20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 259

¹⁹ *Ibid.*, p.201

reconhecimento mútuo, que se baseiam em mediações simbólicas,...”.²⁰ Essas mediações simbólicas nutrem o imaginário das relações, favorecendo que haja o deslocamento das partes, que podem estar simbolicamente em um lugar e em outro, dependendo de seu ponto de vista e campo de ação. Através do símbolo, é possível rever condutas e sentimentos, permitindo ampliação do movimento.

A disciplina de Projeto Básico-Planejamento faz parte, hoje, do currículo obrigatório do curso de Desenho Industrial da PUC-Rio e uma das turmas é ministrada na Barraca. O desenho feito para a indústria tradicionalmente se orienta pela manutenção e fortalecimento do pensamento mercantil, na troca de bens de valor, no capital regente e, também na luta, estando, assim, claramente afastado da troca simbólica, da reciprocidade de dádivas e da idéia de “*sem preço*”. Na indústria, tudo tem preço. A reprodução em série e a não exclusividade dos produtos, muitas vezes, revelam objetos não simbólicos, impenetráveis, que não suscitam o reconhecimento. Assim, associar gratidão ao processo industrial de produção parece um caminho às avessas, como um processo de destecer, já que a gratidão favorece a reciprocidade e a mutualidade na troca de bens simbólicos. O destecer interessa a esta pesquisa assim como a gratidão que parece orientar o olhar para o avesso das relações e dos objetos, favorecendo o movimento e as trocas materiais.

“*Sob o regime da gratidão, os valores dos presentes trocados são incomensuráveis em termos de custos mercantis.*”²¹ Com essa afirmação, podemos pensar que todo objeto construído dentro do “regime de gratidão” é dado como um presente. Nessa perspectiva, projetamos em um *Estado de paz*, e essa é uma possibilidade de experimentação para descobertas humanas. Há objetos frutos do desencontro e da guerra, e esses promovem mais a guerra; e há objetos que são frutos do encontro, do contato e promovem a paz. A oposição entre guerra e paz abriria uma longa discussão que não nos interessa aprofundar. As categorias antagônicas são fios de uma mesma trama, como sabemos. O fato é que os objetos criados no regime da gratidão adquirem um caráter de mediação simbólica e promovem o reconhecimento mútuo como pude experimentar no processo de

²⁰ Ibid., p.233

²¹ Ibid., p. 256

observação, participação e experimentação junto ao grupo de alunos e professores do Tear.

Além disso, “a *gratidão alivia o peso da obrigação de retribuir e a orienta rumo a uma generosidade igual á que suscitou o dom inicial*”²² com isso o ato de agradecer entra na separação do par Dar – receber e Receber – retribuir. Assim, o “*Receber torna-se então a categoria-pivô devido à maneira pela qual o dom é aceito*”²³

No início do livro, o Paul Ricoeur reflete sobre o verbo receber mencionando sua ocorrência nas *Meditações* do filósofo Descartes: “*O verbo Receber engloba rejeição e acolhimento e pode se ver como matriz do reconhecer*”, a idéia de “*jamais receber uma coisa como verdadeira (...) gera uma atestação de certeza que coloca o verbo reconhecer na voz ativa.*”²⁴

Quando ao observar o trabalho de meus intersessores (no caso, a dupla de professores de artes) apresento- lhes uma bolsa de experimentos (materiais plásticos diversos disponíveis para o uso) e não lhes digo nada sobre como devem usar ou receber o material, dou- lhes a oportunidade de receber em voz ativa. Monica e Ricardo, durante o processo de construção do *Tesouro Humano*, só receberam o que quiseram receber, alguns materiais foram escolhidos, foram reconhecidos em *acolhimento* por eles, usados como símbolos de suas falas e atividades; outros não fizeram sentido e foram deixados de lado como *rejeição*.

Quando o *receber* tem o lugar da coisa inacabada suscetível à dúvida, à clareza e à distinção, aquele que recebe é um sujeito ativo responsável por aquilo que recebe, “*há lugar para um sujeito responsável pelo erro e, portanto, pelo receber como verdadeiro*” (Ricoeur, citando Kant, p.47). O sujeito é capaz de se apropriar e o que recebe é seu. O erro, na frase de Kant, é a possibilidade de haver muitos usos em uma mesma forma. Assim, todo objeto levado para o Tear era fruto da mediação da gratidão e assumia um caráter simbólico. Desse modo, o grupo

²² *ibid.*, p.255

²³ *Ibid.*, p.255

²⁴ *Ibid.*, p. 42

recebia ativamente, dando uso e *retribuindo* com o próprio gesto de ressignificar e transformar o objeto e, com isso, permitir que desenhássemos coletivamente.

Esse lugar de mediação dado à gratidão, por estar entre dois gestos o primeiro de *dar* e o segundo de *retribuir*, lhe dá a condição de um terceiro gesto dentro do contexto da troca. Como em “*uma relação de reciprocidade não pode ser reduzida a uma troca entre dois indivíduos. Um terceiro transcendente sempre emerge mesmo que esse terceiro não seja nada que a própria relação...*” (Anspach, p.5 in: Ricoeur, p. 241). Em uma relação de reciprocidade a construção de objetos é permanente dado que ambos os indivíduos envolvidos constroem a si mesmo e à relação.

De alguma maneira, este “*terceiro*”, emergente mencionado por Anspach, poderia ser entendido como o “*Hau*”, energia presente nas relações de troca de bens simbólicos da sociedade Maori, pesquisada por Marcel Mauss. Em seu livro *Ensaio sobre o dom*, publicado pela primeira vez na França em 1925, o etnólogo, do início do século passado, versa sobre os métodos de troca dos bens simbólicos e nos ajuda a compreender os meios pelos quais a gratidão opera nas relações.

Segundo Ricoeur, Mauss fala de uma “segurança” da reciprocidade garantida pelo *hau* que leva a troca a um movimento circular, levantando perguntas como: “*Que força há na coisa que se dá que faz com que o donatário a retribua?*”. A circularidade do *dar- receber, receber- retribuir* é mediada ou circunscrita por um terceiro gesto, ou espírito, ou por esse elo de mediação simbólico. Desse modo, o *hau* só pode ser pensado e entendido em um estado de graça, portanto de gratidão.

Em nossa sociedade contemporânea, as trocas estão circunscritas pelo valor do mercado e do capital, como no exemplo das festas de casamento, nas quais a lista da loja onde se deve comprar o presente para os noivos vem quase anexada ao convite. A circulação e a retribuição rompem a cada troca com a possibilidade da gratidão. Quando é possível estar plenamente agradecido em mutualidade, temos a abertura para um trabalho coletivo, de co-criação, de circularidade e alteridade, onde o outro é autor junto comigo. Para pensar um estado de paz, é preciso incluir o outro, entendendo-o como a própria condição humana.

O principal trabalho da dupla de professores, os arte-educadores Monica Bezerra e Ricardo Leite, no período que os acompanhei, era ampliar o contato entre as crianças em um início de ano no qual os meninos estavam se conhecendo e se reconhecendo mutuamente e, também, o espaço do Tear. A convivência se dava por meio das brincadeiras no quintal, subindo, descendo e se escondendo entre as árvores, por meio do espaço de reflexão aberto pelos professores com rodas de conversa no início e no final de cada encontro e por meio de técnicas experimentais em artes visuais.

“Agradeço a menina Dora pelo fato de subir na árvore jabuticabeira muitas vezes. Gerou em mim estabelecer amizade e capturar beleza. Já tinha feito muitos desenhos do grupo no quintal, mas, naquele dia, devido à intimidade com a menina, que por vemos me olhava enquanto eu riscava no caderno, e dela por sua vez com os galhos, pude apreender com mais detalhes cada gesto e aprender do desenho de menino e árvore. Em alguns traços suas pernas e braços pareciam troncos e galhos.”

A importância que as árvores do quintal tinham para o grupo e também para essa que vos fala se torna um ponto nodal dessa narrativa. A experiência de subir em árvores foi registrada de várias maneiras durante os encontros com vídeos, fotos, desenhos, pinturas sobre tecido. Durante o processo construí um acervo de imagens que representavam a cena que se repetia inúmeras vezes de muitas maneiras.

A primeira etapa do processo de construção do objeto foi a observação. Acompanhei diariamente a turma durante as quatro horas de encontro semanais. As atividades observadas durante essa primeira etapa do projeto trabalhavam com o nome das crianças, como, por exemplo, o alerta do nome com jogo de bola no quintal, e, também, a alma do nome, atividade envolvendo a simetria e o avesso do nome escrito no papel.



figura 20 - lendo história no quintal



figura 21 - exercício a alma do nome



figura 22- atividades registradas com desenho no caderno

Foram muitas atividades. Muitas imagens. E com 200 palavras escritas em pequenos pedaços de papel fizemos o *jogo de palavras*²⁵ professores de artes, Monica Bezerra e Ricardo Leite:

“Agradeço a Monka pelo fato de dizer: ‘Isso é legal! Eu pego uma palavra e lembro da atividade inteira. Foi a Dora que falou: ‘família não acaba’. Você fala rapidão, Ricardo? Isso é você que fala! Interessante que a gente sabe onde usa muitas palavras, como a gente usa palavras... São fotos escritas vem sensações minhas como um todo não só como professora’. Por deixar aflorar suas sensações, por trazer a ideia de foto preto e branco na escrita, gerou em mim aprender de deixar o espaço vazio para ela preencher sempre.”

A construção do *jogo de palavras* permitiu o “mais antigo enigma da problemática da memória, a saber, o da representação presente de uma coisa ausente.” (Ricoeur, 2006, p.136) O jogo trouxe lembranças de gestos e imagens por meio de palavras e permitiu uma reflexão em torno da representação. A organização permitiu a escolha da frase:

“TEAR revela tesouro: inventar, escrever e contar histórias que nunca acabam dando forma, textura e cor ao ser brasileiro”

²⁵ Ferramenta de identificação do objetivo de projeto partindo do universo vocabular dos parceiros.



figura 23 “pique-árvore”: o pegador não pode pegar quem tocar na árvore. Crianças e professores brincando no quintal.

Agradeço aos professores por dizerem: “este aqui é mais o momento de agora, de revelar o tesouro do Tear que é o quintal...” Ricardo complementa: “a árvore é nossa simbologia atual, ela é importante para o grupo”. Gerou ver que a imagem traz o ponto central no qual todos estão presentes mesmo cada um nas suas singularidades correndo em direções diversas, em movimentos diferentes livres no espaço do quintal. Pude aprender da importância de estarem todos juntos mais cada um na sua, e encontrar o meu lugar.

Agora tínhamos um pano de fundo; texto e imagem eram urdidura para a trama que estava por se desenrolar. A aprendizagem desse momento gerou toda a conceituação do *tesouro humano* que em seu uso permite, justamente, esse tipo de interação representada na frase e no desenho, um grupo em harmonia nas suas singularidades, cada um em sua direção, em seu movimento e envolvidos no reconhecimento de si, do outro e da natureza.

“*As histórias que nunca acabam*” está ligada a história de vida dos meninos que tiveram em seus encontros com os professores a experiência do narrar-se. Segundo Paul Ricoeur: “*a problemática da identidade pessoal [está] ligada ao ato de narrar. Sob a forma reflexiva do ‘narrar-se’, a identidade pessoal se projeta como*

identidade narrativa.” e “*narrar-se’ é também aprender a narrar a si mesmo de outro modo.*” (RICOEUR, 2006, p. 114/115).

Juntos em suas rodas de conversa os alunos e os professores, podiam contar suas histórias de árvores genealógicas, de bifurcações familiares, de encontros, e construir suas identidades assim como a identidade do grupo. Narrar-se é ter a memória projetada no futuro e é, de algum modo, atualizar uma experiência narrável.

Hoje, depois de ter usado o *Tesouro Humano* em outros contextos e de tê-lo observado no uso do grupo da turma Ai, vejo que o trecho: *histórias que nunca acabam* fala do dom narrativo do material criado em um contexto de cruzamento de muitas histórias e de trocas.

Passando o período de observação e conceituação, vieram à tona perguntas a respeito da materialidade, forma, textura e cor do objeto. Algumas perguntas caminhavam comigo há alguns anos, outras foram suscitadas naquele recente convívio e, nesse cruzamento, perguntei-me mais uma vez sobre a intimidade do tecido: que narrativa traz este grupo em sua convivência? Que materiais concretizam essa convivência? Que imagens poderão ser tecidas em pano? Que tecido veste esse grupo? Que objetos surgem dessa interseção? O que revela tesouro? Quem é o ser brasileiro? Quais histórias nunca acabam?

No primeiro dia de experimentação com objetos variados, levei um tecido cortado em forma de estandarte com a imagem do pique-árvore ampliada e pintada em tons de verde e azul. Os meninos se reconheceram na mesma hora: - “*Somos nós!*” e começaram a descrever aquele dia.

Em outra ocasião, depois de alguns dias de experimentação com outros objetos, levei para o TEAR sequências de imagens, novamente, pintadas em tecido: árvore crescendo, uma geração humana crescendo e um ovo virando galinha. Um menino, ao ver a imagem da árvore crescendo, primeira apresentada ao grupo pela professora, no meio da discussão da roda, começou a contar como ele havia nascido de sua mãe e outros entraram na conversa. Logo, a professora apresentou as outras duas imagens para a turma e, diante do crescimento humano, perguntou para os alunos:- “*em que momento vocês estão aqui nessas imagens?*” Eles

apontaram para os meninos correndo, depois do momento bebê. As crianças associaram as duas espécies da natureza e disseram: "essa árvore é adolescente... essa é como nós, criança quase adolescente..."

Agradeço ao menino Matheus pela fala: a "transformação da vida... é isso: primeiro a gente é bebê, depois a gente cresce, começa a dar os primeiros passos (...) igual a árvores". Gerou correr para filmar e capturar uma clareza de linguagem que descrevia a construção do material, falando de movimento e reconhecimento, mostrando como ele também estava construindo o objeto conosco. Aprendi que tratar daquela transformação da vida descrita pelo menino é um dos objetivos do material final.

De alguma maneira, as imagens representadas do grupo apresentava o grupo para eles mesmos, ampliava o contato da turma e possibilitava novas reflexões têxteis. A palavra contato foi lembrada muitas vezes pelos professores durante o projeto, os materiais de pano traziam um aconchego que aproximava os meninos.

Busquei, assim, estudar qual imagem estaria presente na permanência do objeto final e qual era a importância de serem representadas sequências. Em novas experimentações, com outros tecidos, descobrimos que o importante nas sequências de imagens da transformação da vida estava no movimento e esse por sua vez era representado pela mobilidade e flexibilidade dos materiais escolhidos. mais do que a sequência propriamente.

Com isso, transformei as imagens dos meninos brincando em volta da árvore em bonecos, partindo da imagem bidimensional do desenho, chegando à forma tridimensional de um boneco de amarração, sem nenhuma expressão pré-determinada de gesto ou de rosto. Fiz várias silhuetas reproduzindo alguns dos gestos da cena do "pique-árvore": uma pintada com alguns detalhes, outras silhuetas de feltro com duas cores recheadas com acrílico, um boneco de malha com arame e os membros costurados e outro de malha rosa feito de amarração todo mole, formando um total de aproximadamente dez bonecos de diferentes formas e confecção.

Monica apresentou-os para turma junto ao painel da árvore genealógica que permanecia como o primeiro painel pintado em forma de estandarte. Cada menino com seu boneco na mão pôde, naquele encontro, dar nome aos galhos: pai, mãe, avós, avôs, bisavós, bisavôs e estabelecer outra interação com a árvore.

Logo, os bonecos rodaram de mão em mão e Monica perguntou: - "*Se vocês fossem um boneco qual vocês seriam?*" Muitas crianças disseram que seriam o de amarração de malha; a professora também. E ainda acrescentou que o boneco de malha, por ter mobilidade, falava de crianças em movimento da vida e logo apresentava sequências. Dessa maneira, fiquei sabendo que o boneco flexível representa mais grupo do que o desenho bidimensional de uma cena específica, porque aquele boneco construía novas cenas e novos gestos a cada manipulação e, ainda assim, representava os meninos correndo ou em movimento, pois eles se reconheciam no material.



figura 24 - Meninos em roda com diferentes tipos de bonecos na mão.

Agradeço ao Breno por brincar muito com o boneco rosa de malha, levando-o para o lanche e para o quintal, só o devolvendo no finalzinho do dia. Gerou ver que o boneco de

malha trazia ressonância com os gestos de brincadeira dos meninos e que estava escolhida sua forma, flexível e cheio de mobilidade e de possibilidades. Gerou aprender que um menino pode se apegar a um boneco de pano dando-lhe vida.

O reconhecimento entre o menino e o boneco de tecido gerava intimidade, construía uma nova linguagem, dava significado à forma e direção ao projeto. O uso e a apropriação do material por parte dos meninos foi sempre fundamental.

Agradeço ao menino Erik pela liberdade de amarrar o braço do boneco que soltou. Gerou aprender a riqueza da simplicidade e pensar como os próprios alunos poderiam construir o material final já que, escolhendo aquele boneco, escolhiam algo originalmente feito por meninos.

O boneco de malha que fiz é uma adaptação de um brinquedo feito pelas crianças no interior do Brasil, amarrado originalmente com palha de milho, depois foram feitas adaptações com jornal e barbante, ou com fita, ou cola e, também, com retalhos de tecidos. A simplicidade e a estrutura elementar da forma presente nesses objetos que são brinquedos de menino, feitos por menino permanecem as mesmas em todas as suas variantes e releituras. A espontaneidade do gesto elementar do menino, ao realizar a amarração da cordinha que havia soltado no braço do boneco, revelou sua apropriação do objeto. Ele aprendeu, naquele ato, o processo de construção do material e ressignificou sua relação com o espaço.

A mobilidade, indefinição e forma elementar do boneco sem rosto e sem gesto ampliam seu potencial de interação e de reconhecimento. Seu rosto pode ser um rosto, de outrem indefinido e definido como toda a condição humana. Como nos fala a coordenadora do AI, a professora de artes visuais Monica Sica, refletindo sobre o conjunto final, em trecho já citado: *"são 30 menininhos brincando em volta de uma árvore, eles podem ser os meninos da rede pública, os meninos da minha escola, podem ser nós aqui do Tear, podem ser os meninos brasileiros, os meninos do mundo"*. Podem ser quem quiser e podem ser eles mesmos.

Por fim, tinha uma última inquietação sobre a forma final do objeto que tratava justamente da oposição dentro e fora da casa, dois lugares complementares unidos pela circulação do grupo e separados por uma porta. Minha questão era que, por um lado, tínhamos o quintal como o tesouro, o ambiente de manifestação de afeto entre as crianças e também o desenho do pique-árvore funcionando como tema para o projeto. Mas, por outro lado, as dinâmicas de uso dos materiais escolhidos e usados pelos professores levava o grupo para dentro da casa e também para dentro deles mesmos uma vez que promoviam atividades mais introspectivas como contar e ouvir histórias.



figura 25 - roda de conversa

“Agradeço a Monica por me mostrar que a harmonia do grupo representada na imagem da árvore também está dentro da sala e mesmo que as imagens contem histórias e proponham a reunião em roda sentados não há separação do que é dentro e fora da casa. E falou: “continuo com esse! (pique-árvore) não gosto desse. Eles estão tristes”. Gerou reparar o desenho escolhido e compreender que estar dentro e fora da sala são momentos unidos e misturados.”

Essa gratidão feita para a professora de artes no início do último mês de trabalho, vem complementada por um depoimento feito no vídeo final, Monica diz: “*você concretizava as nossas discussões...*” Havia, nesse sentido, um caráter mediador nos objetos apresentados ao grupo que facilitava o trânsito entre o estado de fora e o estado de dentro da casa. Sobre a tensão interior e exterior, trago uma citação do psicanalista inglês Winnicott, citado Ricoeur: 2006, p.204)

“...nenhum ser humano consegue se libertar da tensão suscitada pela reação entre a realidade de dentro e a realidade de fora, supomos também que essa tensão pode ser aliviada pela existência de uma área intermediária que não é contestada (arte, religião etc.). Esse domínio intermediário está em continuidade direta com o espaço lúdico no qual evolui a criança ‘perdida’ em seu jogo”

A possibilidade de seguir brincando, ora dentro, ora fora da casa permitia um tipo de aceitação da realidade que garantia a harmonia do grupo e uma aprendizagem criada por cada um de seus integrantes. Naquele dia, os materiais de pano foram usados do lado de fora da casa.



figura 26 - objeto quase pronto, no quintal.

Para que o objeto final ficasse pronto, ausentei-me das aulas de arte do TEAR por quase duas semanas, nas quais me ocupei da compra dos materiais, corte dos tecidos, confecções dos bonecos e galhos, amarrações, costuras e arremates finais. Só depois de tudo pronto, levei o material para o grupo. Diante da bolsa cheia de bonecos, dentro a professora falou: “*tem a maior galera aqui... acho que é a gente*” os alunos tinham participado de todo o processo e sabiam mais ou menos o que encontrariam. Ainda assim, muitas surpresas aconteceram nos dias de experimentação *tesouro humano*.



figura 27 - crianças ao redor da tesouro humano montado no chão

Meninos e Meninas montaram a árvore com os galhos no chão, depois vieram os bonecos. Cada criança escolheu um ou dois bonecos. Fizeram roupas com os tecidos verdes, azuis e marrons destinados à folhagem, ao céu e ao solo. Cobriram o tronco principal da árvore com um tecido e fizeram um morro. Fizeram uma vila de casa com os botões.



figura 28 - bonecos vestidos de personagens

Uma cena me marcou e trouxe a certeza de que o material era resultado daquela convivência e estava a serviço de potencializar a construção da identidade de cada criança individual e coletivamente. Um menino pegou dois bonecos: um de cor marrom e outro preto, enfeitou-os com tecidos formando capas e passou a manhã brincando com os dois. Quando os professores reuniram a turma para que os alunos pudessem contar sobre os personagens que haviam construído, ele falou: *“Eu sou esse e o Erik é esse.”* Na brincadeira ele podia ter escolhido ser quem ele quisesse, como muitos escolheram, ser “buda ninja”, ser “camponesa”, ser “quatro rainhas” e tantos que surgiram, mas o menino escolhe ser ele mesmo e seu irmão. Pode se identificar nas cores escolhidas para as malhas: sua pele negra e a pele clara de seu irmão loiro.



figura 29 - Breno apresentando os bonecos.



figura 30 - Breno brincando com os dois.



figura 31 - irmãos Breno e Erick brincando juntos. Os dois de camiseta branca.

O tecido dessa experiência é a malha tubular. A malha de algodão utilizada na confecção dos bonecos e dos galhos da árvore é feita em um tear tubular, é um tecido em circunferência, não é plano, tem nele a espacialidade do tubo, para onde ele parece sempre querer retornar, mesmo nas menores tiras. É um material fácil de enrolar, de amarrar, de envolver. Aprendi de um tecido mais próximo ao da pele humana feito com fios cruzados em circunferências que está sempre envolvendo um espaço interior. Com as crianças e os professores do TEAR aprendi da flexibilidade de ser maleável para entrar no movimento e de ter a teimosia de querer retornar ao tubo como a malha que retorna à origem e à espacialidade da circunferência para entrar no movimento com propriedade e singularidade.

6.1

Nas árvores do reconhecimento (contra ponto)

“Todo menino é um rei e ei... eu também já fui rei e ei ai ai...”

Roberto Ribeiro

Na disciplina *Literatura e Reconhecimento: novas subjetividades em curso*, ministrada por Eliana Yunes em 2012.1, pude conhecer a obra de Calvino e aprofundá-la em uma discussão em torno do reconhecimento. Durante a leitura do romance, vinha na minha memória as imagens dos meninos e meninas do Tear trepando nas árvores. A beleza daquelas cenas recentes gerou ler *O barão nas árvores* com imagens internas que me permitiram viver o personagem e, de fato, ter a experiência do romance.

Encontrei alguns cruzamentos e coincidências entre a narrativa da vida do *Barão* e a construção do objeto *Tesouro Humano*. Não só por haver meninos e árvores, mas também por todo percurso vivido na trama que me parece semelhante à metodologia aprendida na Barraca que é, por sua vez, uma sala de aula entre as árvores. O romance de Calvino parece ser o conto da experiência da interação estética no Ponto de Cultura, para manter viva a intenção de encontrar em narrativas ficcionais uma qualidade de uma determinada aprendizagem. O movimento de isolar e reunir e a circularidade do reconhecimento mútuo são características do texto de Calvino presentes nas etapas de trabalho. Há, ainda, o fato do protagonista subverter uma ordem regente, criando uma trama suspensa, avessa e, por vezes, convergente, o que facilita a compreensão da prática de destecer.

No início, subir nas árvores era apenas um jogo, uma das brincadeiras de criança eleita pelos dois irmãos Cosme e Biagio, protagonista e narrador. Depois, as árvores se tornam um reino no alto, e a história é contada por meio do cruzamento entre esses dois planos paralelos: uma trama de galhos, forquilhas e cordas por onde transitava Cosme e a trama da rua, das casas, da viela, da cidade, da praia, enfim, a mesma teia do real que nós, leitores, habitamos.

Em uma ocasião, no Tear, uma das atividades propostas foi a aula de pintura de observação do quintal: qual árvore escolho para pintar? Por que a reconheço? São as folhas? O fruto?



figura 32 - aquarela de observação da atividade: Pintura no quintal

Agradeço aos professores por não permitirem rasura: “é sem lápis, direto com o pincel no papel, uma cor de cada vez...”. Tratava-se de uma experimentação livre com a tinta no papel registrando a observação. Gerou em mim ver o que os meninos estavam vendo e como representavam o que viam e, ainda, fazer um outro registro de uma nova maneira de interação dos meninos com as árvores. Aprendi que o grupo pode interagir com os elementos do quintal por meio da contemplação.

E o que realmente se vê quando entramos em contato com uma floresta? Que nome damos ao que vemos? Que imagens? Seria possível reconhecer aquilo que ainda não foi conhecido? Distinguir é de algum modo identificar. Quando sei que não conheço de alguma maneira, já estou reconhecendo o desconhecido. Desse modo, o “re” pode ser entendido não como repetição, mas como antecipação.

No início do romance, Cosme, o protagonista, “ainda não tinha os olhos educados para distinguir logo entre os ramos o que havia e o que não havia (frutos)”

(Calvino, p. 36). Esse processo se dava na tentativa e na ousadia de experimentar. “*Aquelas primeiras jornadas (...) eram dominadas pelo desejo de conhecer e apropriar-se do seu reino.*” (Calvino, p.52) Era um pouco isso que faziam os alunos na atividade da pintura de observação: desejavam conhecer e apropriar-se do seu reino. O reino era o quintal, um espaço revelador de tesouros, amizades e invenções.

Calvino cria uma trama narrativa tecida por meio dos eixos verticais que fazem coincidir o reino do alto das árvores e a vida no chão. Passamos o romance inteiro sendo iluminados por esses elos entre céu e terra, galhos e chão, em cima e embaixo. Sempre esperando que o barão desça, principalmente quando ainda é menino. Contraditoriamente ou não, o fato é que de pequenas descidas é feita a vida do personagem que vive no alto.

Sem se permitir tocar o chão, Cosme, em suas pequenas descidas, parece manter o movimento de convergir planos opostos sempre ativo e tensionado, evocando a imagem da tecelagem e do bordado. No romance, também há uma tecelã, com traços bem peculiares, apresento-a:

Na mesa era o único lugar em que nos encontrávamos com os adultos. Durante o resto do dia, mamãe ficava nas suas dependências a fazer rendas, bordados e filé, pois a generala só era capaz de se ocupar dessas tarefas tradicionais de mulher e apenas nelas desfogava a sua paixão guerreira. Eram rendas e bordados que, em geral, representavam mapas geográficos; e, estendidos em almofadas ou painéis para tapeçaria, mamãe os enchia de alfinetes e bandeirinhas, assinalando os planos de batalha das Guerras de Sucessão que conhecia na ponta da língua. Ou então bordava canhões, com as várias trajetórias que partiam da boca de fogo, e as forquilha de tiro e os ângulos de projeção, porque era muito competente em balística e além disso tinha à disposição toda a biblioteca de seu pai, o general, com tratados de arte militar, mesas de tiro e atlas. (...) Órfã de mãe, ela ia com o general para os campos de batalha; nada de romanesco, viajavam bem equipados, hospedavam-se nos melhores castelos, com um bando de criadas, e ela passava os dias fazendo rendas na almofada de bilros; o que se conta, que também ela participasse das batalhas, a cavalo, não passava de lendas; sempre fora uma mulherzinha de pele rosada e nariz arrebitado como a recordamos, mas mantivera a mesma paixão militar do pai, quem sabe como protesto contra o marido.” (CALVINO: 2009, p.10)

A mãe do protagonista é representante, aqui, da linhagem de rendeiras, bordadeiras e tecelãs encontradas em tantos textos ficcionais de minha busca.

Mais uma vez, as *atividades* com fio se encontram nas ocupações “*dessas tarefas tradicionais de mulher*” como foi para outras heroínas. Ainda, é em seu trabalho manual que ela *desafogava a sua paixão guerreira*. As tarefas ocupavam um lugar dupla na vida da *Generala* que tece renda de guerra. Essa personagem, mais adiante, será a primeira a reconhecer e legitimar a escolha do protagonista de tecer a vida no alto das árvores. É admirável como a *Generala* bordadeira tem capacidade de entrelaçar lados opostos por permanecer em seu próprio lugar. Os pais desejavam ter um filho nobre e, de um modo bem avesso, o tiveram.



figura 33- Gabriel na jabuticabeira

Há uma hipótese de que todo menino no alto de uma árvore é um barão, quiçá um duque, ou um rei renomado. O reconhecimento se dá na plenitude desse gesto, primeiro por estar a sós lá no alto, como os filhos do barão de Rondon:

“Passávamos horas e horas em cima das árvores pelo prazer de superar difíceis saliências do tronco e forquilhas, e chegar o mais alto possível, e encontrar bons lugares para ficar olhando o mundo lá embaixo e brincando com quem passasse”(Calvino, p.16).

Todo o menino é um rei no alto de uma árvore, primeiro por estar só, no isolamento, pois há “estados místicos” que são experimentados somente na solidão. O isolamento, ou melhor dizendo, o desligamento é compreendido no

reconhecimento do amor pelo filósofo Axel Honnet (p.160) que diz: “*é dito das relações primárias afetivas que elas dependem de um equilíbrio precário entre autonomia e ligação (...) preservação recíproca de uma tensão entre o autoabandono simbiótico e a autoafirmação individual*”

Todo o menino é um rei, também, porque a precariedade dos galhos e forquilhas é semelhante à *precariedade* do corpo humano. Tregar nos pés de fruta exige um esforço, uma habilidade dos membros que revelam uma fragilidade e aproximam o corpo do medo e também do risco da queda, levando a vida ao limiar da morte. O “*equilíbrio precário*”, nesse caso, cabe tanto ao emocional na tensão entre *autonomia e ligação* quanto ao corpo físico em contato com a natureza.

Assim compreendemos que:

“as relações dos homens entre si não deixam de incluir as relações do homem com a natureza, assim como com os mortos, guardiões do olhar sobre o passado. É sob essas condições que a “organização dos sistemas sociais” pode (...) contribuir para formação da identidade das pessoas no plano moral e político.” (Ricoeur, p.216 citando Lucky Ferry)

Acreditando que a capacidade de estar só transforma as relações, sendo fundamental para a constituição do indivíduo e de sua identidade, lembro da celebração do menino caçula do romance que é também o narrador: tínhamos “*pais ótimos, distraídos (...) podíamos crescer por conta própria (...) indiferentes as trapalhadas dos adultos.*” (Calvino, 2012, p.11).

Há um momento da história, em que o rapaz, ao se deparar com meninos de outras classes sociais começa a questionar sua identidade, ora pode se afirmar como um ladrão de frutas, ora deseja afirmar sua origem ancestral: “*_Tinha cabimento agora até Cosme posar de Duque?*” (Calvino p.24), logo ele que profanou a frase, um pouco antes: “*- Estou me lixando para todos os seus antepassados, senhor meu pai!*”. O teórico da cultura, Stuart Hall, trata a questão da identidade como uma construção, abordando o tema de maneira semelhante à de Paul Ricoeur. Para Hall (2011: p. 22), em *Identidade cultural na pós- modernidade* “*A identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a*

identificação não é automática”. Na tentativa de afirmarmos nossa identidade, precisamos encontrar o contexto no qual nos inscrevemos, como e com quem:

“Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (Hall, p. 39)

Na narrativa, o protagonista nas árvores, em seu processo de identificação, é interpelado por outros personagens: mesmo construindo seu reino distante, no alto das árvores, há confrontos que coloca sua realeza em risco, como o desafio de Viola (futura amante de Cosme): *“Você é sagrado e inviolável enquanto estiver nas árvores, no seu território, mas, logo que tocar no chão do meu jardim tornar-se-á meu escravo e será acorrentado”* (Calvino, p.25). O desafio foi ponto determinante para a escolha da permanência do rapaz no alto.

Há uma identidade que Ricoeur nomeia de *ipseidade* (ips –mesma) aquela identidade que quer ser reconhecida, está no centro do ser: é o seu *self* e não deve cambiar tanto com o tempo. *“Continuava a ser mãe do mesmo jeito”* (Calvino p.46) Nesse sentido, a aprovação mistura-se com a ideia de aceitação. Há no romance algumas passagens de reconhecimento e aceitação que são pontos nodais da história. O rumo do percurso narrativo muda diante de uma aceitação como a da mãe de Cosme, a generala:

“Observando com a luneta, e eis que se lhe ilumina todo o rosto e ri. Entendemos que Cosme lhe respondera. Como, não sei, talvez sacudindo o chapéu ou podando um ramo. O certo é que a partir daí mamãe, não ficou mais apreensiva como antes e mesmo que seu destino de mãe face ao diferente do que de qualquer outra, com um filho tão estranho e perdido para a vida afetuosa normal, acabou sendo a primeira a aceitar a excentricidade de Cosme, como se estivesse gratificada por aquelas saudações que desde então, de vez em quando e de forma imprevisível, lhe mandava, por meio daquelas silenciosas mensagens que trocavam.

O curioso foi que mamãe não teve ilusões de que Cosme, havendo lhe enviado uma saudação, se dispusesse a por fim a sua fuga e voltasse ao nosso convívio (...) mamãe (...) conseguia aceitá-lo como era, exatamente porque não buscava uma explicação.” (Calvino, p. 46)

É radical a lucidez da mãe em aceitar o filho. Radical como a raiz do broto que rompe a terra e forma o tronco. A separação mãe e filho na primeira idade é discutida principalmente sob a perspectiva da psicanálise como um momento de extrema importância para a constituição do indivíduo e de sua identidade. E nos leva a compreender a separação em outras etapas da vida, em diferentes lugares da condição humana.

“Assim como a jovem criança deve enfrentar a prova da ausência da mãe, graças a qual esta última reconquista por sua vez sua própria capacidade de independência, se a criança deve por sua vez ter acesso a autonomia que convém a sua idade, do mesmo modo os amores da idade adulta são confrontados a prova da separação cujo benefício, emocionalmente custoso, é a capacidade de ficar só. Ora, esta cresce em proporção a confiança dos parceiros na permanência do laço invisível que se tece na intermitência da presença e da ausência.” (Ricoeur, p.204)

A *confiança de ficar só* era trabalhada no grupo, uma vez que o pano de fundo de todo trabalho de fruição da arte no instituto tem a missão de formar um cidadão autoconfiante e autônomo capaz de ser agente de transformação social.

A imagem do *“laço invisível que se tece na intermitência da presença e da ausência”* foi certamente tecida durando minha residência no Ponto de Cultura. Um laço de amizade e afeto envolveu todo o grupo permitindo que estivéssemos sempre juntos mesmo cada um em sua atividade. Todo o grupo do AI, individual e coletivamente, vivia de alguma maneira as relações de *presença e ausência* no movimento de circulação interior- exterior, dentro da casa em suas conversas introspectivas e fora da casa, no quintal, em expansão desafiados pela natureza. Assim como nas brincadeiras de pique-esconde e também subindo no alto das árvores. No Tear, fiz o exercício de estar ora presente no grupo e ora ausente, afastada no recolhimento da observação ou em casa costurando novos materiais.



7

Ponto cerquinha _ Um Alfaiate e um Arremate

era um bordado feito no nada que se assemelha a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas
Italo Calvino

O Alfaiate Desatento

Era uma vez, a menos de mil quilômetros daqui, um alfaiate viúvo que vivia com a filha pequena. Apesar de ser um ótimo artesão, era uma pessoa que não prestava atenção em algumas coisas. Assim, costumava sair à rua com a mesma roupa velha, toda esfarrapada, que usava o dia inteiro dentro de casa.

As pessoas comentavam: “Um homem que anda tão mal vestido, não pode ser um profissional competente. Esse alfaiate não deve ser bom.”

Os comentários se espalhavam, e ninguém mais encomendava roupas para o alfaiate, que foi ficando pobre. Um dia, sua filha disse:- “Pai, não temos quase nada para comer. O senhor precisa fazer alguma coisa, senão vamos morrer de fome.”

O alfaiate foi até o sótão da casa, onde fazia muito tempo guardava coisas que considerava sem utilidade. Ao remexer nas pilhas empoeiradas, descobriu que entre elas havia objetos de valor. Ele nem se lembrava mais quando os tinha posto ali, nem por quê. Juntou uma porção desses objetos num carrinho e foi vendê-los no mercado da cidade. Com o dinheiro que recebeu, comprou comidas deliciosas para ele e para sua filha.

No caminho de volta para casa, ele viu, pendurado na porta de uma tenda, um tecido magnífico, como nunca tinha visto. Era inteiro bordado com fios de todas as cores do arco-íris, formando várias figuras distintas. Nele também havia padrões ornamentais com fios de ouro e prata entrelaçados que brilhavam às luz do sol. O alfaiate, maravilhado, resolveu comprar aquele tecido com o dinheiro que havia sobrado.

Assim que chegou a casa, esticou o tecido sobre a mesa, pensou um pouco e depois cortou e costurou um belíssimo manto que quase arrastava no chão.

Quando saiu à rua com aquele manto, as pessoas o rodearam e perguntaram:

- Onde foi que você comprou esse manto? No Oriente, na ilha de Java?
- Não- respondeu o alfaiate.- Eu mesmo o fiz.
- Então, nós também queremos um manto lindo como esse.

E foram levar tecidos para ele, formando uma fila à porta de sua casa. Eram tantas pessoas, e tantos mantos ele fez, que acabou ficando rico.

Mas ele era uma pessoa que não prestava atenção em algumas coisas. Ele não tirava seu manto: costurava com ele, fazia comida, cuidava do jardim.

Passou-se muito, muito tempo. O manto ficou velho e estragado. As pessoas, vendo-o tão mal vestido na rua, começaram a achar que ele não devia ser um bom profissional. E deixaram de fazer encomendas. E ele ficou pobre outra vez.

Certo dia, não tendo nada para fazer, o alfaiate ficou observando o manto e descobriu que ainda havia um pedaço de tecido que não estava estragado. Pôs o manto sobre a mesa, cortou as partes rasgadas, desmanchou as costuras, pensou um pouco e fez um lindo casaco, com uma gola enorme.

Quando saiu com o casaco, as pessoas queriam saber:

- Onde foi que você comprou esse casaco? Na Austrália, no pólo Norte?
- Não, eu mesmo fiz.

E foram tantas encomendas de casacos, que o alfaiate ficou rico outra vez.

Mas continuava sendo aquele homem que não prestava atenção em algumas coisas. A qualquer tipo de comemoração- casamento, batizado, enterro, festa de aniversário- lá ia ele com o casaco.

Passou-se muito, muito tempo. E o casaco ficou todo esburacado, cheio de manchas. Ninguém mais fazia encomendas. Ele ficou pobre.

Percebendo que o casaco ainda tinha um pedaço bom de tecido, o alfaiate o desmanchou e fez um colete tão lindo que todos na rua lhe perguntavam:

- Onde foi que você comprou esse colete? No Afeganistão? Na Terra do Fogo?
- Não, eu mesmo o fiz.

E com tantas encomendas de coletes, o alfaiate ficou rico. Mas, não sei se já lhes contei, ele era uma pessoa que não prestava atenção em algumas coisas. Não tirava o colete para nada, nem mesmo para tomar banho.

Passou-se muito, muito tempo. E o colete ficou em petição de miséria. Pobre mais uma vez, o alfaiate aproveitou o pequeno pedaço de tecido do colete que ainda estava perfeito e sabem o que ele fez? Uma gravata- borboleta. Mas não era uma gravata qualquer. Era tão linda e brilhava tanto, que todos queriam gravatas como aquela.

Depois de muito trabalhar, ele acabou ficando rico. E não deixava de ser aquela pessoa que Não P... A... em A... Coisas. Nem para dormir ele tirava a gravata.

Passou-se muito, muito tempo. E a gravata ficou torta, ensebada, irreconhecível. O alfaiate ficou pobre outra vez, já que ninguém mais lhe fez encomendas.

(Não se preocupem, o conto já está chegando ao fim.)

O alfaiate ainda descobriu na gravata um pedacinho de tecido que podia servir para alguma coisa. E então fez um superultrabelíssimo botão, bem redondo, que costurou na sua roupa velha, no meio do peito. Ninguém notava os farrapos que ele vestia; o botão era tão brilhante e magnífico que todos queriam botões como aquele.

E tantos ele fez, que ficou rico.

Mas continuava sendo aquela pessoa que N Prestava A em A C.

P muito, m tempo.

E ele f pobre.

Desmanchou o botão e ainda sobrou um pedacinho de tecido bem pequenininho, que conservava intactos alguns padrões de fios dourados e prateados, entremeados com todas as cores do arco-íris, que brilhavam intensamente.

O que o alfaiate fez com aquele pedaço minúsculo que sobrou do magnífico tecido?

Pois o contador de história que narrou este conto para mim disse que cada um de nós é que tinha que inventar no que o alfaiate transformou aquele paninho precioso, porque esta é uma história que continua com cada um.

Existem muitas formas de contar a história desse alfaiate. É por causa dele e do seu botão que este conto sempre foi lembrado e continuará sendo contado para sempre, noite e dia, em qualquer lugar do mundo onde haja gente.

Porque sempre vão existir pessoas que não prestam atenção em algumas coisas.

E sempre vão existir coisas que guardam seu brilho num lugar cada vez menor e mais profundo.

Machado, Regina. Formiga Aurélia e outros jeitos de ver o mundo. São Paulo: Cia das Letrinha, 2001

Esse alfaiate me lembra a história de um menino aprendendo a costurar. A “desatenção” parece ter semelhança com a brincadeira. A desatenção do personagem é também sua maior virtude pois faz ele transbordar o uso de sua matéria prima, em um movimento inesgotável de ultrapassar a forma e aproveitar cada segundo das sobras. Os retalhos, nessa história, são sobrinhas do passado glorioso de um tecido magnífico, são fios de histórias, vestígios de algo que foi e que permanece vivo em seus minutos de beleza.

É na desatenção que o alfaiate se torna capaz de “extrapolar” o tecido. De esgarçar, ferir, desfiar, lanhar, envelhecer, desfazer, sujar, rasgar, gastar o tecido. E, por fim, tornando a forma inicial inútil. O alfaiate é capaz de se reencantar por uma parte e ressignificá-la, dando uma nova utilidade. Conto a história desses meninos que me lembram o alfaiate:

Era um dia de sol, cheguei à escola e ouvi a seguinte frase: - “Ah não... a Marcela chegou... acabou a brincadeira”. Gerou em mim reparar o que é a brincadeira para mim e o que estava sendo brincar para meus alunos naquele momento de nosso encontro.

Quando chego à sala, os meninos e as meninas, mais ou menos quinze crianças, estão fazendo bolo na “cozinha”, desenhando, cuidando de bonecos e bonecas, rodando pião no chão. Cada um em seu movimento, alguns grupinhos, alguns isolados, mas há uma harmonia na sala. Há algo de inteiro que une as partes que parecem estar soltas; estão todos brincando e querendo continuar assim. Alguns querem ouvir uma história, alguns querem ver o que eu trouxe. Vê-los ali brincando gerou em mim, aquele dia, observar-me mais, ver como entro naquele movimento harmônico dos meninos.

Outro dia, ao chegar à sala, um aluno (menino que adora ouvir histórias, e é completamente desinteressado pela costura) falou: “- Marcela, me dá uma linha e uma agulha aí que eu quero fazer aquele brinquedinho também”. Ao que eu perguntei: - “Que brinquedinho?” E ele me explicou mais ou menos. Outros dois colegas continuaram: “- outro dia quando você foi embora ficaram uns restos aí no chão aí a gente fez uns brinquedinhos.”

Fiquei encantada e muito curiosa. Até aquele dia, eu apresentava o material e sempre fazia uma proposta. De fato, nunca tinha visto as criações deles a partir das sobras e dos restos. Gerou desejar que a brincadeira de construir brinquedinhos acontecesse enquanto eu estivesse presente, mesmo meu tempo sendo muito curto. Então, naquele dia, deixei o material sobre a mesa e cada um começou a fazer os tais “brinquedinhos”. Surgiram coisas lindas: travesseirinhos e roupinha de bonecas, casinhas para carro, roupas para “trash pack”. Algumas aulas mais tarde, ouvi: “está muito melhor a aula agora... Prefiro fazer isso do que

aquele peixe...”. Ele estava entusiasmado com sua iniciativa própria, e isso gerou prolongar a experiência por mais algumas aulas.

Em outro encontro, um menino insistia em costurar a roupa de um boneco que não estava na escola. Vendo que ele se alongava na tarefa, perguntei: -“Esta roupa é para qual boneco? Tem certeza que você precisa terminá-la, não quer fazer outra coisa” ao que ele respondeu: - “Não! depois eu faço o boneco, eu tenho um lá em casa...” ou qualquer resposta que me levasse a ajudá-lo sem maiores perguntas. Gerou em mim ver que os alunos poderiam construir o que quisessem contanto que pudessem ir até o fim na investigação, o que me levou a perseguir a forma junto com ele. Alguns mudavam de projeto em cada aula, enrolavam um pano no cachorrinho de pelúcia e seguiam brincando satisfeitos. Dentro do contexto da permissão, a persistência era uma qualidade preciosa.

Depois de algumas aulas, a roupinha do tal boneco estava pronta e o aluno me perguntou: -“Como eu junto as pernas da calça?”. Perguntei se ele queria unir a “calça” no próprio corpo do boneco e ele perguntou se iria dar tempo -“Não é muito demorado fazer um boneco?”.

Então, iniciamos a aula buscando alguns retalhos de malha preta para construir o bonequinho de amarração, igual ao modelo de boneco feito no *tesouro humano*. Foi uma aprendizagem para ele amarrar as partes do boneco. Disse-me no início que não sabia fazer nó, mas fez. Enquanto eu ajudava mais esse aluno, os outros vinham, de vez em quando, pediam para colocar uma linha, dar um nó e seguiam com seus trabalhos. Algumas alunas, durante esse período, nem se quer pediam minha ajuda e davam soluções surpreendentes para coisas que eu, por “saber” fazer, fazia de um jeito bem mais complicado. Por exemplo, a brinquedinho da menina Laura, uma coisa linda que parecia um presente. Não era exatamente nada, mas parecia me uma *jóia*.



figura 34- Brinquedinho da Laura, feito em out. de 2013

Com o boneco pronto, o menino comemorou, brincou e quis escolher um nome. Vestiu, então, a roupinha tão querida que coube perfeitamente. Afinal, tinha sido feita sob medida, não exatamente nessa ordem.



figura 35- Boneco do Francisco pronto. Out. de 2013

É um desafio maravilhoso dar aulas de costura para meninos, além das meninas, e, sem dúvida a experiência no Ponto de Cultura fortaleceu esse caminho. Os

meninos, lá, brincavam muito com os panos que eu levava. Por sorte, na palavra *desafio* tem *fio* e tem na origem o *confiar*. Confiança é enredar histórias que façam os meninos aprenderem por seus próprios meios.

O menino narrado por Benjamin, na visita à mesa e à caixa de costura de sua mãe, a leitura dos contos, toda a pesquisa e o processo de escrita da dissertação também foram pontos inspiradores para que essa experiência, que durou aproximadamente todo o último semestre do ano de 2013, acontecesse na escola com as crianças.

O que se diz é que a teoria não se aplica à prática e vice-versa. A ficção não muda a realidade e vice-versa- diriam os mais pragmáticos. No entanto, o que pude experimentar no mestrado, com tantas leituras, é que a teoria desloca nosso modo de pensar, e nosso olhar para as coisas. Muda um jeito. Muda o corpo. Dessa maneira, muda a prática. E, durante esse processo de teorização, minha prática mudou.

É difícil falar de experiência. A experiência humana é interior, mas há um momento em que ela pode ser flagrada no encontro de uma pessoa com a outra e é, neste instante, que podemos escrever e refletir sobre ela.

Em uma disciplina do mestrado, *Literatura imaginação e experiência*, ministrada pela professora do departamento de Letras Rosana Kohl, discutimos muito sobre a experiência e sobre o instante possível no qual a mesma se revela. Um dos teóricos muito apreciado por nossa turma foi Georges Didi-Huberman(2011). Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, o filósofo e historiador da Arte, no capítulo dedicado à *Imagem*, afirma a capacidade humana de transmitir, mesmo que por alguns instantes, uma experiência:

“Compreende-se, então, que uma experiência interior, por mais “subjéctiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.”(DIDI- HUBERMAN, p.135).

Tenho esperança de que essa “*forma justa*”, sugerida pelo historiador da arte, possa ser encontrada por cada um em seus trabalhos diários, seja na relação com as crianças, na narração de contos, na construção de objetos. Há um canal de abertura de espaço que pode ser instaurado por meio da “*forma junta*” de transmissão de sentimentos, de imagens interiores, de memórias, de imaginação.

Enfim, de tudo aquilo que pertence à ordem do sujeito e do imaginário e pode ser compartilhado.

Em meus textos, falo de materialidade, seja da voz, seja de objetos concretos. Os materiais são superfícies de contato que ligam os mundos interno e externo, e traduzem a imaginação e a experiência em gesto e em linguagem. A criança e a arte foram o foco de revelação dessas traduções de experiência, por isso, é importante ampliar o tempo da infância, ir além da cronologia. Todo adulto foi criança um dia, e as substâncias adquiridas durante essa fase inicial da vida permanecem com ele em seu contato com o mundo. Não se trata de reviver a infância na vida adulta, e sim de traduzi-la em presença. Primeiro, encontrar, no gesto espontâneo e vivo do presente, aquilo que pertence à memória e desperta beleza.

Durante algumas leituras, fui traduzida pelos textos. Reconheci-me na palavra e na trama de outros. Fui percebendo que quanto mais viva minha fala, mais poética, mais pessoal, mais eu poderia sussurrar minhas experiências àqueles que me queiram ler ou ouvir e foi isso que ensaiei fazer nestes textos reunidos na dissertação.

Tornei-me leitora durante o mestrado. E isso é uma confissão. Se eu pudesse situar um ponto nesse percurso que é tão longo e que leva a vida inteira, eu diria: - Aprendi a ler com os olhos do personagem João do Mato. O amigo bandido e temido de Cosme, em *O barão nas árvores*, em dado momento, está tão submerso nos livros, tramas ficcionais, que ao realizar seu último assalto, se vê como um personagem de uma história e, por descuidar da realidade, acaba sendo preso. Na prisão, João do Mato atrasa o processo do julgamento para poder, entre as grades, escutar a leitura de seu amigo leitor- o barão. Na hora de ser enforcado, quer ouvir as últimas páginas do livro que estavam lendo. Ele pode morrer, mas não pode viver sem saber como termina a narrativa que o envolvia: "*Lamento dizer, João responde Cosme, Jonas acaba pendurado pela garganta.*" E ele morre tal qual havia morrido o último protagonista, de seu último "livro- vivido".

Desse modo, quero deixar esse mundo criado por essas linhas e páginas. Enfim, arremato essa trama, aproximando-me desse meu último protagonista_ *O alfaiate*

desatento. Por vezes, vejo-me na mesma desatenção. Foi esse modo do alfaiate que me levou a fazer tecidos magníficos durante esse período de trabalho no mestrado.

Cheguei à PUC, um dia, para estudar para prova do mestrado na biblioteca, ainda no ano de 2011. No caminho, encontrei um amigo que me perguntou se eu fazia ilustrações. Desenho desde que me entendo por gente, mas esse foi meu primeiro trabalho publicado em maior escala - *O diário de um Agente de leitura*. Depois, veio *A Sereiazinha, uma história bordada* e, por último, *A linha e o linho*, letra da canção de Gilberto Gil.

A linha e o linho é uma história de amor. O linho apaixonado diz para linha: “É a sua vida que eu quero bordar na minha. Como se eu fosse o pano e você fosse a linha”. As imagens escolhidas para o livro tratam da atmosfera desse namoro de vida eterna - “o ninho da beleza”. Mas a metáfora construída pelo compositor me move para além do amor de casal. Leva a querer bordar muitas vidas na minha. Agradei ao Gil, na ocasião, por bordar a vida dele na minha. Agradei a Eliana, por bordar a vida dela na minha. Bordei a vida de outros professores na minha. Bordei a vida de alguns alunos na minha. E o meu tecido, a trama de minha vida, ficou cheio de partes de vidas daqueles que se permitiram ser linha para passar no meu pano “no zigue-zague do tormento, nas cores da alegria, na curva generosa do compreensão...”

E, como segue a letra, neste trabalho, “a agulha do real” esteve sempre que possível “nas mãos da fantasia”. Essas imagens novas - ilustrações bordadas - serviram para ampliar a investigação do meu traço - do risco do bordado. Serviram para que eu me aproximasse mais dos meus alunos de desenho e aprendi o quanto eles me ajudam a ver mais, naquelas aulas de desenho de observação, nas quais não faço nada além de tentar ver com os olhos deles e tentar levá-los a enxergar com os meus, mudando sempre de lugar. A publicação das ilustrações serviram, finalmente, para ter uma produção artística, fruto desse ofício de *bordadeira e contadora de histórias* e, com isso, aprendi a inscrever minha prática no contexto da contemporaneidade e, porque não, também do design.

Bordadeira e contadora de histórias são atributos de uma velhinha sentada em uma varanda em sua cadeira de balanço. *Dona Benta* talvez. Talvez *A velha a fiar*. Essa é a pré-figura. Esse é o arquétipo. Quantas vezes se surpreendem com a minha idade depois de conhecerem meu trabalho? Com os livros publicados a união do texto e do tecido se configura, se torna atual e acessível. Dessa maneira, senti-me confiante para afirmar essas identidades que me são tão caras. Mesmo não prestando atenção em algumas coisas. Mesmo tendo pouca idade. Mesmo sabendo só aqueles pontos que gosto mais de usar e repito infinitas vezes. Mesmo contando sempre as mesmas histórias.

Quando era menina, na idade de cinco anos mais ou menos, já gostava de contar histórias além de escutar, metia-me no meio dos adultos e falava, falava, perguntava demais. Um dia, deram-me um apelido “aposentada”. Até hoje, alguns tios me chamam assim. Pelo afeto, a palavra foi sendo abreviada “pusê”, “apu”. E isso porque eu dava respostas de velha com idade de criança. Na época, não entendia, mas gostava de ter um nome diferente dado pelos tios. Agora, adoro esse meu apelido, acho que ele fala mesmo da menina que eu era- uma menina-velha. Quanto mais vou me tornando “mais velha”, penso que, em algum momento, chegarei a inverter completamente e serei uma velha-menina, porque a infância transborda da minha retina.

Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.

Minha mãe ficava sentada cosendo.

Meu irmão pequeno dormia.

Eu sozinho menino entre mangueiras

lia a história de Robinson Crusóé,

comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu

a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu

chamava para o café.

Café preto que nem a preta velha

café gostoso

café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo

olhando para mim:

- Psiu... Não acorde o menino.

*Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!*

*Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.*

*E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé.*

Carlos Drummond de Andrade

Esse também é um texto de tecido; foi o último selecionado a entrar nessa história. Como o fim e o começo terminam por se encontrar, foi este poema que deu título ao trabalho por sugestão de minha primeira leitora, Eliana, a quem agradeço por me encorajar a não escrever a palavra “final” depois de “arremate”. Por falar que essa história era comprida mesmo, que não acabava mais. Por me convencer de que a minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoé. E ela pode ser contada, noite e dia, em qualquer lugar do mundo onde haja gente.

7.1

Arrematando (contra ponto)

O tecido ficou pronto! Concluímos a tecelagem! Só mais um último ponto e posso arrematar esse bordado. O arremate se faz pelo avesso. Pego o pano nas mãos apoio sobre a perna sentada, não! Apoio sobre uma mesa arrumada. Aliso a imagem riscada toda preenchida. Ah! Um suspiro de encantamento e de alívio. Examino cada detalhe. Reparo se há sobras no lado direito. Reparo se aparece algum traço do antigo risco e não há; está tudo em seu devido lugar. Suspendo no alto com as mãos esticadas diante dos olhos para enxergar melhor. Balanço um pouco para ver se algo se move, se uma linha ficou solta, mas nada acontece; está tudo lá. Apoio outra vez. Suspendo de novo; agora, contra luz para ver ainda melhor, e, nessa hora, o tecido contra a luz se faz translúcido e posso ver pela frente aquilo que está por trás.

Respiro fundo, porque o trabalho ainda não acabou. Tomo nas mãos o tecido bordado, agora com mais rigor e firmeza. Vou precisar de outras ferramentas além dos olhos e das mãos. Precisarei novamente de agulha e tesoura. Reparo se há o que preciso ao meu alcance e, sim, elas estão ali! Finalmente, seguro o pano com apenas uma das mãos, a direita, com a esquerda abro a palma para recebê-lo suavemente, para não achatar o lado direito. Com todo cuidado, apoio o tecido mais uma vez sobre a perna, e dessa vez há de ser sobre a perna. É preciso que ele esteja próximo para ser visto.

Diante do avesso do bordado, um novo suspiro... Ah! Dessa vez de surpresa e graça. Tento embaçar a vista para ver outras imagens; são tantas as imagens possíveis! Suspendo no alto contra a luz e vejo o risco do lado direito todo preenchido. Agora é preciso parar! Tesoura e agulha, ou melhor, primeiro agulha e depois tesoura. Não se pode cortar a linha sem arrematar, as mais novas costureiras já sabem disso.

O arremate final parece muito difícil, mas outros pontos já foram arrematados durante o processo. No momento da troca de cores, por exemplo, depois de usar o verde, antes de pegar o marrom, arrematei o verde, mas deixei a linha solta. Poderia precisar usar o verde em outro ponto. As sobras de linhas soltas eu posso cortar. Com firmeza, na tesoura, cortei. Depois, qualquer coisa, é só pegar um fio novo da mesma cor e recomeçar do mesmo ponto. Quando corto as sobras, o avesso vai ficando cada vez mais com cara de direito, mas nunca ficará igual. Reparo no avesso quase limpo, quase perfeito, e quero ter coragem de arrematar. Posso arrematar o último ponto; depois, é só recomeçar com a mesma cor de linha. Para isso, os novelos têm numeração para que sempre possamos encontrar a mesma cor e repetir o mesmo trabalho.

Será preciso mesmo dar o arremate final? Será que posso deixar esse paninho sem acabamento? Com a bainha por fazer? Não! Mal acabado não faz jus à fantasia, teimosia e principalmente ao capricho de uma bordadeira. Pego a agulha e coloco o restinho de linha. Como o fio está curto, dou o nó com a agulha entrando pela contramão; sobra um pedacinho bem pequeno de fio que permanece solto. Esse eu

não vou cortar. Passeio com a agulha ao contrário por pontos dados antes e aquela sobra preenche mais um espaço que estava vazio. Quase some, mas ainda está ali.

Reparo bem no avesso e no arremate. Viro o pano, reparo no direito e sempre vai haver brechas, pequenos espacinhos a serem preenchidos. Sempre vai haver sobras, sempre vai haver novas linhas, novas imagens, novos caminhos. Ah! Mais um suspiro! Dessa vez, de esperança. Sempre haverá uma brecha e uma comprida história que não acaba mais.

E esse seria um bom final, para deixar um fio solto. No *avesso* da página, tem mais. É só virar o *verso* para encontrar a metáfora, por vezes tão travessa, que ainda resta.



8

Ponto confusão _ Avessos

8.1

Metáfora do tecido:

Peguei mania de paninho de prato... (contra ponto)

_ Aham! Mas com esse pano, essa linha e essa agulha eu resolvo tudo em um segundo...

_Pano, linha e agulha?

_Exatamente! Se eu conseguir remendar o buraco na camada de ozônio, o calor do sol não chegará à nós com tanta intensidade...

Ponto de Partida e Meninos de Araçuaí_ Pra Inhá Terra

Fiz um breve intervalo para compreender melhor a metalinguagem. Na interseção do narrar e tecer passo agora, com a sobra de fio para a metáfora.

Cada ponto do bordado que respeita o risco é um lugar preciso de penetração da agulha. Cada ponto entrelaça os lados avessos do bordado. A simultaneidade da ação de penetrar torna a ação de bordar ainda mais repetitiva e mais intrigante... mais próxima da memória e do gesto de narrar.

Agulha e voz são penetrantes, uma atravessa o tecido, outra cruza o tecido da pele e os aparelhos/tecidos auditivos... Seria isso uma metáfora?

Ter a meta fora é pensar na agulha como voz? É endereçar uma voz agulha?

Em algum momento nas aulas de português da escola, aprendemos as figuras de linguagem. A metáfora é a primeira: “*Estou com uma fome de Leão*” - diria a frase exemplo no quadro negro. Outro exemplo seria: “*ele é uma fera na natação*”

Com *As Moiras*, ensaiei compreender o fio como metáfora da vida; afinal, *fio* seria a palavra no português do interior brasileiro para *filho*.

O texto e o tecido são tramas de fios e de palavras. Todo texto narrativo é tomado por alguém que se lê ou se ouve no texto; ou é tomado por alguém que, ao narrar, o conto é capaz de “narrar-se”, termo cunhado por Paul Ricoeur. Todo tecido, quando tomado nas mãos por alguém, solicita expressão, pede interação; com um pouco mais de tempo e intimidade solicita o “tecer-se”, e bordamos nossas vidas em um paninho.

A trama é uma metáfora da vida.

Arrisco recontar o conto de uma senhorinha bordadeira. Uma velha viúva ajude-me a compreender esses entrelaces:

Era uma vez a velha que bordava para sustentar os três fios já crescidos. Ela diria: -“Depois que meu marido morreu... peguei mania de paninho de prato, sabe? Fiz paninho de borboleta, prateado, azul de estrelas, com flor, com lua. No dia da morte de meu marido, faço um bolo e ofereço paninho pras minhas primas e amigas”.

Um dia, a velha foi à feira vender seus últimos paninhos, um mais lindo que o outro. Vendeu tudo como de costume. No caminho de volta pra casa, encontrou um quadro lindo: uma casinha amarela no alto de um morro, uma colina de flores, abaixo um riacho prateado cheio de peixinhos vermelhos e um por-do-sol cor-de-rosa mas lindo que amor verdadeiro.

Chegou à casa sem comida naquele dia. A senhora decidiu que queria viver em um lugar idêntico ao daquela imagem e, por alguns instantes, admirando o quadro, alimentou seu sonho...

Pensou que seria possível tecer uma cena igual àquela só que em tecido com pontos de bordado. Até que um dos fios a chamou de volta: _ “anda mãe! vamos

trabalhar! fazer paninho pra vender amanhã? O que vamos comer hoje?” A mãe retomou o trabalho.

Mas os paninhos de prato eram, agora, trabalho e não distração. Vender paninhos era seu ganha-pão e não mais seu passa-tempo de prazer. Já o bordado da casinha na colina era seu sonho, o sustento de sua alma.

Durante três longos anos, a velha bordou, bordou e bordou. Conta a história que seus olhos lacrimejaram sangue, mas ela não desistiu. Como *Penélope* e a *Moça*, ela trocou noite por dia, dia por noite... Como *A velha a fiar*, ela fiou sem que ninguém a “viesse fazer mal” na calada da noite.

Um dia, o pano ficou pronto. Como a trama de sua própria vida. Como o desejo de seu sonho mais íntimo. Seu fio era seu tecido, seu tecido era um novo fio.

Segurou o pano sob a luz do sol para admirá-lo melhor, vieram ver os fios e os vizinhos encantados...

Um vento forte soprou ao norte e fez flutuar a leve obra. O tecido, fio de vida, tomou os ares e voou para bem longe dali.

Perdendo seu tecido, a velha quase morreu. Os *fios* homens foram procurar: primeiro, o mais velho; depois, o do meio e, por fim, o caçula. Esse, depois de encontrar ajuda, depois de arrancar os dentes, cruzar o mar de gelo e a montanha de fogo, chegou ao paraíso das fadas. A montanha do sol era um lugar encantado que ventava o sopro do norte.

Uma das fadas da montanha do sol explicou ao rapaz:

-“Meu *fio*, tomamos o bordado de sua mãe, pois ele estava perfeito demais, havia pontos magníficos, matizes e cores que nunca antes havíamos visto. Por isso, capturamos o tecido de sua mãe, com o intuito de aprender sua arte e aprofundar nossa investigação com fios.”

O rapaz entrou em um salão repleto dos mais magníficos bordados, examinou cada um até encontrar o de sua mãe.

Uma linda fada vestida com um véu vermelho arrematava os últimos pontos no tecido que copiava o bordado original: -“a cópia não é perfeita... mas servirá muito para nós...”

O rapaz se apaixonou pela fada e ela por ele. Porém, como era proibido amor de fadas com humanos, a jovem teve a ideia de bordar sua própria imagem na beira do riacho prateado. Desejosa de, quem sabe um dia, ir viver lá naquela colina de flores, naquela casinha amarela.

Na manhã seguinte, o rapaz partiu cedo com o bordado e sua mãe o recebeu com grande alegria. Levantou-se da cama e pediu ao rapaz que esticasse o pano sob a luz do sol, sua retina já não era mais a mesma.

Novamente um vento soprou e o bordado escapou das mãos do rapaz. Dessa vez, diferente de antes, um novo vento manso soprou como brisa e fez o tecido se esticar, esticar... esticar... Até que rompeu o céu, as árvores, as casas e as ruas; a imagem bordada se fez a imagem cotidiana.

A pobre choupana da velha viúva se transformou em uma linda casinha amarela sobre a colina de flores de todas as cores: verdes, azuis, amarelas e brancas.

-“Essas coisas só acontecem em contos de fadas” - pensou a velha sem querer romper a realidade. Mas a realidade já estava rompida pela beleza das imagens e pela penetração de cada ponto de linha atravessando cada broto do pasto, cada viela da vila, cada gota do riacho.

A véia e o fio mais moço foram para um passeio. Para quem havia perdido os dentes, cruzado o fogo e o gelo em um cavalo mágico, para quem havia conhecido de perto as fadas da montanha do sol, tudo aquilo era possível. O rapaz sabia do poder de transformação da arte do fio de sua mãe bordadeira. Com fantasia, teimosia e capricho tudo era possível.

Na beira do riacho de prata, onde os peixinhos cor de vermelho luminoso nadavam, estava ela, a linda fada dos longos cabelos negros e vestido vermelho esvoaçante, aquela por quem o rapaz havia se apaixonado. -“Quando vi que não poderia mais viver longe dessa linda paisagem, bordei minha imagem refletida

neste espelho d'água, na esperança de compartilhar da vida ao seu lado..." O rapaz enrubesceu e convidou a moça para ser sua amante para sempre.

Dizem que as fadas nunca vieram procurar a moça pois sabiam que ela estava aprendendo muitos e muitos pontos de bordado, fazendo jus a sua linhagem. Dizem também que os irmãos mais velhos, um dia, passaram por ali como mendigos, reconheceram a paisagem do bordado da mãe, quiseram se aproximar, mas ficaram envergonhados demais.

Dizem que a velha viúva bordou até o último fio de vida, até o último dia de sua trama. Pegou mania de paninho de prato. Pegou mania de toalha de mesa. Pegou mania de babador de neném. Pegou mania de fronha de berço. Pegou mania de boneca de pano, pegou mania de saia rodada... De tudo um pouco ela teceu e foi muito, muito feliz com a certeza de que sempre podia mudar tudo a sua volta com a firmeza da beleza de um ponto bem arrematado.

Sinto como se eu tivesse conhecido essa senhorinha do conto "o brocado de seda" na versão de BATT, Tanya Robyn no livro *O tecido dos contos maravilhosos*. Ou nas versões tibetanas: *O bordado encantado* no reconto de Perroti, Edmir e *O Panô de Brocado* recontado por Bonaventure, Jette no livro *O que conta o conto?* Essa personagem me ensina da firmeza de uma intenção fundada pelo encantamento e aprendo sobre a força da ação contínua e repetitiva. O vício do ofício expresso na frase: "Peguei mania de..²⁶" é tipicamente um recurso da sobrevivência humana. Quando nos apoderamos de uma prática e nos apropriamos de cada gesto a sensação que dá é que de fato é possível transformar os contextos e cenários a nossa volta.

²⁶ A fala "peguei mania de paninho de prato" ouvi da dona do mais antigo armário da cidade de Paraty: "Casa Costa". Na ocasião do III concurso de bordado- Bordados Poéticos- promovido pela secretaria de educação e de cultura da cidade de Paraty. Fui jurada do Concurso em setembro de 2013 e na noite de premiação na Casa de Cultura, em 11 de outubro, tive a oportunidade de autografar quarenta exemplares do livro *A linha e o Linho*, para todos os artistas envolvidos na iniciativa. Cada um que recebia um livrinho me contava um pedacinho de sua história com o bordado. A dona do armário nos contou da tristeza de haver perdido a mãe fundadora da loja e eximia bordadeira. Contou que para transpor a tristeza bordava e *pegou mania de paninho de prato*.

8.2

Sobras de contos. Restos de contos. Recontos (contra ponto)

- llllhh! Essa daí tem um parafuso a menos...

-Mas isso é impossível, Carmela. Como é que você vai remendar a camada de ozônio... se nós não temos escada?

Ponto de Partida e Meninos de Araçuaí_ Pra Inhá Terra

Mas se, por vezes, escuto os meninos dizendo que costurar é coisa de menina, o que responder?

Respondo com os tantos alfaiates que fizeram histórias. São tantas as histórias de alfaiates, tantas as histórias de aranhas. Nos contos, há mulheres, mas há também muitos homens. No avesso de minha trama, reconto fragmentos de contos que sobraram. Restaram estas narrativas de tecido, não por serem menos importante, mas porque todo recorte deixa um restinho. O meu resto poderia ser fio desta trama mas já que falamos das belezas das sobras, já que mencionamos a metáfora, arrisco mantê-la viva.

Uma vez, o aprendiz de alfaiate, ao vestir a roupa de um nobre para examinar no espelho seu caimento, em sua fantasia, se torna o mais velho filho de um rico senhor, mas logo descobrem sua trapaça, pois mesmo nobre ele toma a agulha nas mãos e costura. Por ter imaginação demais, é perdoado por seu mestre alfaiate que reconhece o talento e as fraquezas do rapaz aprendiz dando-lhe a chance de seguir tecendo.

Houve o caso de um alfaiate que ficou rico rapidamente não por seus tecidos, mas por sua esperteza; esse era bem trapaceiro, quase desleal, de um sabiá congelado fez fortuna real.

Outra vez, há muitos e muitos anos, um outro alfaiate valente cheio de astúcia conseguiu matar um gigante, um unicórnio e um porco selvagem; recebeu a mão

da princesa em casamento e de alfaiate se fez rei. Já esse outro alfaiatezinho, seria esse o mesmo? Não sei... mas sei que era esperto e não trapaceiro, também ganhou a mão de uma outra princesa em casamento por atar um urso no puleiro.

Além dos alfaiates, os fios e os tecidos muitas vezes salvaram vidas, como nessa história:

Nascida em uma família de fiandeiros, uma moça aprende a fiar. Quando atinge a idade de casar, sai em uma viagem e o barco naufraga. A moça perdida é acolhida por uma família de tecelões com quem aprende o ofício e logo passa a confeccionar tecidos muito bem. Mas seu destino é tortuoso: a moça é capturada em uma praia e é vendida como escrava em um mercado distante. Por sorte, é comprada por um bondoso homem. Ela é mais uma vez acolhida e, fazendo parte de uma nova família, aprende o novo ofício de fazer mastros. Fica muito contente com seu novo lar, mas logo uma viagem de negócios e uma forte tempestade a levam para uma praia distante. Lá, sozinha mais uma vez, a moça coloca em prática tudo que aprendeu durante toda a sua vida: constrói uma bela tenda com seus próprios fios, tecidos e mastros e salva a cidade da profética ruína.

Quanto trabalho nesse ofício! A arte do fio tem seu sacrifício!

Houve uma vez uma princesa capturada que para se salvar escreveu com fios a história de toda a sua vida em um tapete com a trilha de sua prisão e seus segredos. Sua irmã reconheceu no feito as mãos da princesa e conseguiu resgatá-la. Foi salva por um tapete, e ele nem era tão mágico assim.

Também por um fio um herói, com a ajuda de uma heroína, conseguiu chegar ao labirinto do terrível Minotauro.

Mas a magia está sempre na arte das transformações. Quem irá dizer que se pode fazer fio de um chumaço de linho? A fiação foi motivo de união de amores e trouxe tempos de paz.

Uma vez, uma viúva, querendo arrumar um bom casamento para sua única filha, fez a moça fiar todo o linho de uma noite para outra e repetiu por três noites. A moça teve a ajuda de três velhas misteriosas que fizeram, a cada noite, do linho fio. O comerciante, impressionado com a habilidade e agilidade da donzela, pediu

à viúva a mão de sua filha em casamento. No dia da festa, as três velhas muito feias se apresentaram como tias da moça: uma era beicuda; outra corcunda e a terceira tinha o pé enorme, e as três disseram ao noivo, que as olhava surpreso: - *Nossa feiura é de tanto fiar!* Por sorte da esposa que detestava a fiação, o moço proibiu o trabalho para que sua esposa continuasse sempre bonita como era.

O tecido é a segunda pele, durante muito tempo o pano que cobriu a pele do homem foi a pele do animal.

Outra moça donzela, essa filha de um senhor bravo rei, ao fugir de casa, vestiu-se com mil peles de animais. Disfarçada e feia, ninguém a reconheceu, fez o que quis até voltar para casa.

Por magia ou por trapaça, o tecido tem rendido muita graça. A verdade é que aos encantos de um belo paninho ninguém escapa. Estamos sempre repetindo o refrão de Noel Rosa: - “*com que roupa eu vou...?*” Uma moça arriscou responder à grande pergunta, e faço minhas suas palavras: ao carteiro, usando saia envelope; ao forró, vestido sanfonado; à costureira, usarei um salto agulha. Afinal, o universo do têxtil tem também sua frivolidade, e isso não é de hoje, é sim, muito antes de Noel.

Era uma vez um rei muito vaidoso, soberbo e ostensivo, que contratou o serviço de dois grandes tecelões para confeccionarem a mais linda roupa, aquela que ele poderia usar em seu desfile. Mas o rei foi enganado, os sujeitos teciam em um tear invisível, alegando que só quem poderia ver a trama eram os fidalgos. Por frivolidade ou virtude (que não se sabe), não houve quem negasse a beleza da tecelagem. Mas o tecido ficou pronto e, no momento do desfile, o rei passou por uma rua da cidade e ouviu um menino gritar: - *O rei está nu!*

Ainda me restam as aranhas, como esquecê-las? Por último, mas não menos importantes, essas são aranhas protagonistas, não são como aquelas *muitas aranhas em casa de vovó, que só sabem fazer teias de pegar moscas...* Ela é tecelã incansável, líder do tédio e da teimosia, rainha do capricho e por tantas fábulas reunidas, rainha também da fantasia. Já disse Gilberto Gil:

*“Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece”*

E Caetano Veloso também diz:

*“A aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia, da aranha e a minha
Muita gente desconhece”*

João Cabral de Melo Neto:

*“Aranha tece cortinados
Com o fio que fia
De seu cuspe privado”*

Por coincidência ou sorte, em torno da aranha, esse animal de oito patas reúne, em seu em torno, oito contos. De Gil e Caetano, Lobato e Mia Couto, mitologia grega e indígena brasileira, onde for procurar, lá estará ela, a maior das costureiras_ A aranha que tece puxando o fio e vive do que tece, produz tecido, aprisiona o orvalho e se ilumina.

Conta-se que o mundo vivia na escuridão e uma aranha teceu uma teia até a casa do sol, colocou um pedaço em um bote de barro e fez a luz escorregar em sua trama até quebrar no chão vermelho da terra e iluminar tudo.

No claro o homem pôde saber que era possível contar histórias, mas não havendo nenhuma... Mais uma vez a aranha, dessa vez em corpo de homem Anansi, subiu até lá no alto. Depois de pagar o preço pedido pelo Deus do céu, o homem aranha trouxe para a voz e para a lembrança da gente um baú cheio de histórias que se espalharam.

E que beleza! Soube que, mesmo antes da terra e de todo o resto do mundo, só existia uma única teia... Imagina só...

Fios cruzados formando uma circunferência concêntrica como um raio de sol. Assim era a vida como o simbolismo do tecido.

Um tecido formado pela própria substância da aranha, com um esquema plano do esferoide cosmológico. A urdidura é o fio que irradiava do centro, enquanto a

trama são os fios dispostos em circunferências concêntricas. De muito, muito, muito longe do centro, podiam se ver os raios se converterem em paralelas na direção vertical, enquanto as circunferências concêntricas se convertiam em perpendiculares que cruzavam aos raios na horizontal.

Uma aranhinha solitária no centro da teia, um dia, capturou algo que parecia ser uma concha escura, úmida, parecia ser e era. Com suas patinhas, abriu a concha o mais lento que pôde para não deixar romper os lados. Lá de dentro, saiu uma luz. No alto, o céu, a nuvem, o horizonte e o vento, embaixo, o solo, a árvore, o horizonte e o tempo. Nasceu a vida no planeta terra pelas mãos de uma aranha.

Sabemos do paradeiro de Aracne que virou aranha por desafiar tecer melhor que a deusa Atena: Pense que ousadia!

Uma vez, uma velha maldosa ia ser salva do inferno pelo fio de uma aranha, porque, em vida, sua única benfeitoria tinha sido salvar a vida desse pobre animal. Mas a rabugenta custou muito a subir e não quis ajudar os outros que queriam se salvar subindo pelo mesmo fio... Rompido o fio, a velha caiu e teve o castigo cumprido.

Diz o dito popular que aranha traz dinheiro. Mas a verdade é que matar aranha traz infelicidade. E isso porque, quando Nossa Senhora e São José estavam fugindo dos soldados do rei Herodes, entraram numa gruta e uma aranha teceu uma teia firme, justo na entrada, tampando a passagem e a visão de quem viesse depois. Os soldados, diante da trama, constaram que ali não havia viva alma. Nesse dia, Nossa Senhora benzeu a aranha!

D. Aranha é a mais antiga costureira do mundo. Conhecida como “a costureira das fadas”, foi contratada pelo príncipe escamado para ser a costureira de seu palácio. Depois de ter tecido o vestido de noiva da Branca de Neve e o vestido do baile da Cinderela, teceu finalmente a mais bela veste de toda sua carreira, e a menina vestida se olhou no espelho. Diante do tecido cor-de-rosa com estrelas douradas e pó de borboleta furta-todas-as-cores, o espelho arregalou os olhos, mais e mais até que- craque! rachou de alto a baixo em seis fragmentos!_Imagina que o espelho quebrou e junto com ele o encanto. Agora, depois de mil anos, a D. Aranha

poderia escolher uma nova profissão. Ela pensou, pensou, pensou... Contou sua história, se aconselhou com os presentes e, por fim, decidiu seguir Aranha; afinal, ela já estava acostumada.

Há bem pouco tempo, um autor jovem contou que uma aranha estava tecendo em despropósito. Nunca terminava teia alguma, passava os dias tecendo por prazer. Desse modo, foi deportada do reino dos aracnídeos e, sendo recebida pelos humanos, trouxe a lembrança de uma espécie em extinção- os artistas.



9

Referencias Bibliográficas (ponto rococó)

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. ARGOS editora da Unochapecó. Chapecó: 2010

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Trad. Luísa Feijó. Lisboa: Ed. Cotovia, 2006

ASSIS, Machado. **Várias histórias.** Edição preparada por Hélio de Seixas Guimarães. Martins Fontes. São Paulo: 2004

ATWOOD, Margaret. Trad. Celso Nogueira. **A odisseia de Penélope.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005

BADDOE, Adwoa. Trad. Pen, M. **Histórias de Ananse.** São Paulo: Edições SM, 2006

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: Infância.** São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula.** Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Editora Cultrix.

BARTHES, Roland. **Sistemas da Moda.** Tradução Yvone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fortes, 2009

BATAILLE, George. **História do Olho.** Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2012

BATT, Tanya Robyn. **O tecido dos contos maravilhosos,** contos de lugares distantes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, vol.I- **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, vol.II- **Rua de mão única.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Editora 34: 2004

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. São Paulo: Global, 2004

CALVINO, Italo. **Fábulas Italianas**. Claroenigma. São Paulo: 2013

CALVINO, Italo. **O barão nas árvores**. São Paulo: Cia das letras, 2009

CALVINO, Italo. **O Visconde Partido ao meio**. São Paulo: Cia das letras, 2009

CALVINO, Italo. Trad. Mairnardi, Diogo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das letras, 1990

CAMARGO, Maria Amália. **Muito pano pra manga**. São Paulo: Editora Girafinha, 2008

CAMPOS, Maria Dolores Coni. **Conversas com as babás**: Histórias de Lena, Elza e Zara. Rio de Janeiro: Editora Arco-Iris, 2007.

CARROL, Lewis. Trad. Furtado. J.; Kugland. L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008

CASCUDO, Luiz Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Revisto, atualizado e ilustrado. São Paulo: Global, 2001

CASCUDO, Luiz Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004

CASTRO, Claudia. **A arte de caçar borboletas**. in: Política, cidade, educação: itinerário de Walter Benjamin org SOUZA, Solange Jobim de e Sonia Kramer. - Rio de Janeiro : Contraponto Ed. PUC-Rio, 2009

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Cia das Letras, 2009

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova fronteira da língua portuguesa**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1982

DAUSTER, Tânia, TOSTA, Sandra, ROCHA, Gilmar (org). **Etnografia e Educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2012.

DELEUSE, Gilles. trad. Pelbart, Peter Pál. **Os intercessores** in: Conversações (1972-1990) Editora 34. São Paulo: 2010

DIDI- HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2011.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história**: uma fábula sobre o que é suficiente. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

FILHO, Francisco Gregório. **Guardados do Coração**: memorial para contadores de histórias. Amais. Rio de Janeiro: 1998

FILHO, Francisco Gregório. **Ler e contar, contar e ler**: caderno de histórias. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2008

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GOULD, Joan. **Fiando palha tecendo ouro**, o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005

GRILLO, Julia Goldman de Queiroz. **O rio atravessa o deserto**: considerações sobre o conto tradicional e a aprendizagem na escola de Artes Granada.

Dissertação de mestrado, ECA – USP, São Paulo. 2012

GRILLO, Nícia (coord.). **Histórias da Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish- Instituto Tarika, 1993

GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** (1812-1815). São Paulo: Cosacnaify, 2012

GUIMARÃES, Mariana S. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado, PUC-RIO, 2010

GUENON, René. **El simbolismo de la cruz**. Barcelona: Sophia Perennis, 2003

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós- modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2011

HEILBRUN, Carolyn G. **What Was Penelope Unweaving**, in: *Hamlet's Mother & Other Women*, Columbia University Press, New York: 1990

HOMERO. trad. Bruna, Jaime. **Odisseia**. São Paulo: Editora CULTRIX 2- Ed.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Ed. 34, 2003

KOHAN, Walter. **Infância: entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007

KOHAN, Walter. **Infância, estrangeiridade e ignorância**, col. Educação:

Experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo

Horizonte: Autêntica, 2004

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo

contemporâneo. São Paulo: Ed. Manole, 2005

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. “**Menino a bico de pena**”, Felicidade clandestina. Rio de

Janeiro: Rocco, 2009.

LOBATO, Monteiro. Obra infanto-juvenil , vol.1- **Reinações de Narizinho**. 1^a

edição da obra publicada em 1918.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 1^a edição da obra publicada em 1931.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas**, sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro:

Editora Nova Fronteira, 2001

MACHADO, Ana Maria. **Ponto a Ponto**. Rio de Janeiro: Cia das letrinhas, 2006

MACHADO, Beatriz. **A TRAMA E A URDIDURA** um ensaio sobre educação a

partir do Encantamento. USP. São Paulo: 2010

MACHADO, Regina. **Acordais**: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar

histórias. Editora DCL. São Paulo: 2004

MACHADO, Regina. **O Violino Cigano**, e outros contos de mulheres sábias. São

Paulo: Cia das Letras, 2004

MACHADO, Regina. **A formiga Aurélia**, e outros jeitos de ver o mundo. São Paulo: Cia das Letrinhas, 1998

MACHADO, Regina. **Nasrudin**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2001

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

MATOS, Gislayne A.; SORSY, Inno. **Ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

MATURANA, Humberto R. **Amar e Brincar**, fundamentos esquecidos do humano. São Paulo: Palas Athena, 2004

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosacnaify, 2013

MELO, Luis Vicente B. C. de. **Brincando com bambus e panos: um espaço de aprendizagem coletiva**. Dissertação de mestrado, ECA – USP, São Paulo, 2008

MURTA, Adelson. **Barangandão arco-íris**. Editora PEIROPOLIS: 2008

PAZ, Otávio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Ler, escrever e fazer conta de cabeça**. São Paulo: Global, 2004

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007

RICOUER, Paul. trad. Campanário, Nicolas Nyimi. **Percurso do reconhecimento**. Edições Loyola. São Paulo: 2006

RICOUER, Paul. trad. Berliner, Claudia. **Tempo e Narrativa 1**. A intriga e a narrativa histórica. WMFmartinsfontes. São Paulo: 2012

ROCHA, Ruth. Ruth Rocha conta a **Odisseia**. São Paulo: Moderna, 2011

ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**, vol.1, Rio de Janeiro: Nova Fronteira (coleção Fronteira), 2010

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

WOLFF, Janet. A produção social da arte. Rio de Janeiro: Zahap editores, 1982

YUNES, Eliana. **Tecendo um leitor**: uma rede de fios cruzados. Curitiba: Editora AYMARÁ, 2008

YUNES, Eliana (org.). **Leitores a caminho**: formando agentes de leitura. 2011

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê, 2005

Pessoas consultadas:

Mirian Sutter, professora do departamento de Letras da Puc-rio. Email: msutter@unisys.com.br

Ana Maria Machado, autora foi entrevistada a respeito dos livros *Ponto-a-Ponto* e do artigo *O tao da teia*, importantes para este trabalho.



10

Anexo (ponto estrela)

Trago a referência dos contos reunidos na *sobra de contos* do Avesso, na ordem em que apareceram com os títulos originais das publicações nas quais foram encontrados.

1. *O alfaiate que tinha imaginação demais* - GRILLO, Nícia (coord.). **Histórias da Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish- Instituto Tarika, 1993
2. *O alfaiate que ficou rico rapidamente*,
3. *O alfaiate valente*,
4. *O alfaiatezinho esperto* - GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** (1812-1815). São Paulo: Cosacnaify, 2012
5. *Fátima, a fiandeira* (conto grego) - MACHADO, Regina. **O Violino Cigano**, e outros contos de mulheres sábias. São Paulo: Cia das Letras, 2004
6. A história de Filomena e sua irmã Procne faz parte do *Mito de Tereu*. Mitologia grega.
7. O fio de Ariadne está no *Mito de Teseu*. Mitologia grega.
8. *As três Velhas* - CASCUDO, Luiz Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004 (o conto também é encontrado nos Grimm com uma versão “As três fiandeiras” ou “A maldita fiação” Cascudo cita muitas outras versões)
9. *Mil Peles* - GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** (1812-1815). São Paulo: Cosacnaify, 2012
10. A citação do samba de Noel Rosa é inspirada no livro - CAMARGO, Maria Amália. **Muito pano pra manga**. São Paulo: Editora Girafinha, 2008 (a pesquisadora brinca com as expressões da costura em um texto cheio de conteúdos da moda e bem divertido)
11. *A roupa do rei* - CASCUDO, Luiz Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004
12. *Oriente* de Gilberto Gil, canção composta no período do exílio foi lançada no disco *Expresso 2222*.

13. *Na asa do vento* de Caetano Veloso. s/d
14. *Formas do nu (I)* João Cabral de Melo Neto. Obras Completas, s/d
15. *Como o sol passou a brilhar no mundo* - Mito indígena brasileiro. Conto retirado de AVELAR: 2005, p. 43
16. A história da teia e o mito de criação do mundo pelas patas da aranha é uma mistura do *Simbolismo del Tejido* do livro - GUENON, René. **El simbolismo de la cruz**. Barcelona: Sophia Perennis, 2003, com o conto *Old Spider and her helpers* in: **In the beginning**: creation myths from around the world. Helen Cherry and Kenneth Mc Leish. Ed. Longman, 1984
17. O Mito de *Aracne* pertence também à mitologia grega.
18. *O fio da aranha* é um conto zen do budismo japonês. **O fio da Aranha** (Texto traduzido e adaptado do site [. Texto original](#) do japonês de Ryūnosuke Akutagawa.)
19. *Como a aranha salvou o menino Jesus* - CASCUDO, Luiz Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004
20. *V-A costureira das fadas* - LOBATO, Monteiro. Obra infanto-juvenil , vol.1- **Reinações de Narizinho**. 1ª edição da obra publicada em 1918.
21. *A infinita fiadeira* - COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Cia das Letras, 2009

Outros contos na temática do tecido foram encontrados durante esta pesquisa, na compilação dos irmãos Grimm e em outros. Para as *sobras de contos* selecionei aqueles que espontaneamente me despertaram para a narração e eram sobras aparentes ao avesso.