

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A TECELAGEM MANUAL EM BRASÍLIA:
Uma Investigação Antropológica sobre o Universo Têxtil

Ana Izaura Pina Rodrigues

Brasília
2010

A TECELAGEM MANUAL EM BRASÍLIA:
Uma Investigação Antropológica sobre o Universo Têxtil

Ana Izaura Pina Rodrigues

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Roque de
Barros Laraia

Brasília
2010

AGRADECIMENTOS

À Capes pela bolsa de estudo concedida em 2009 para a realização do trabalho de campo.

Ao meu orientador Roque de Barros Laraia pela paciência e generosidade.

Aos membros da Banca.

Às secretárias do Departamento de Antropologia Rosa e Adriana.

Aos meus colegas de turma, em especial Thaís Teixeira.

A minha mãe Marlene e aos meus irmãos José Júnior e Luciane.

Ao meu pai José Rodrigues de Souza (*in memoriam*).

Aos meus filhos Catarina e Ivan.

Aos meus cunhados, sobrinhos e à família Boechat.

Aos meus amigos, em especial, Letícia Vianna, Tereza Eleutério, Joana Campeio, Eduardo Barnes e João Batista (Tistú).

Ao João Batista (Tistú) e Morena pelo Abstract. Ao Paulo Marques pelos textos. À Juliana Melo pelos toques e conversas. A Ana Luísa de Alencar pela força. A Bic Prado e família. A Marisa Vasconcelos pela gentileza em permitir registrar o painel de tecelagem que retrata o início da cidade de Ceilândia.

Às tecelãs e agentes de fomento, informantes desta pesquisa, que me receberam com tanto carinho e generosidade. Em especial dona Xandu, minha mestra e amiga.

Ao seu Francisco (*in memoriam*), a dona Paulina (*in memoriam*), a dona Mariana (Manu), a dona Benedita, a dona Fidelcina, a Gláucia Helena, ao Soares e todas as tecelãs e tecelões que eu conheci nestes últimos vinte e dois anos.

Ao Antro.

A todas as pessoas que me apoiaram e que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese constitui uma investigação antropológica sobre o universo da tecelagem manual em Brasília. A pesquisa realiza uma incursão sobre a tradição têxtil doméstica e como se dá a sua reprodução cultural em Brasília e na região do entorno, em especial, nas cidades de Pirenópolis, Olhos D'agua e Unaí. Analiso as transformações que esta tradição têxtil vem sofrendo com o processo de modernização e procuro investigar se além da tradição doméstica é possível identificar em Brasília uma tradição têxtil candanga com uma identidade e características próprias. Objetiva-se construir um entendimento sobre o universo das tecelãs de Brasília e investigar quais as motivações e significados que envolvem o tecer para estas mulheres. Discute-se, também, a atuação dos agentes de fomento, a Secretaria do Trabalho - DF e o SEBRAE - DF, e como estes órgãos constroem as suas ações nas políticas de fomento no campo do artesanato, em particular, no campo da tecelagem manual.

Palavras-Chave: Artesanato, Tecelagem Manual, Tradição Têxtil Doméstica, Tecelãs de Brasília, Políticas Públicas.

ABSTRACT

This thesis consists of an anthropological investigation about the world of manual weaving in Brasilia. The research takes place in the domestic textile tradition and how it manifests itself culturally in Brasilia and the surrounding areas, especially the cities of Pirenópolis, Olhos D'agua and Unaí. The thesis analyses the transformations of this textile tradition that has undergone with the process of modernisation and looks to investigate and see if beyond the domestic textile tradition there is a candango textile tradition in Brasilia, with its own identity and characteristics. The objective is to construct an understanding about Brasilia's world of weaving and investigate as to what are the motivations and meanings involved in the weaving for the women concerned. The thesis also examines the actions of the promotion agents the Secretary of Employment-DF and of Sebrae-DF and how these state bodies behave within the politics of training in the artisan area, specifically in the area of manual weaving.

Key words: Artisan, Artcraft, Manual Weaving, The Domestic Textile Tradition, Weavers of Brasilia, Public Policy.

SUMARIO

INTRODUÇÃO, 1

CAPÍTULO I

A Tecelagem Manual no Campo das Ciências Sociais - a Tecelagem Doméstica em foco, 12

CAPÍTULO II

O Entorno de Brasília e a Tecelagem Manual, 33

CAPÍTULO III

Brasília e a Tecelagem Manual, 68

3.1.As Tecelãs de Brasília, 75

3.2.Análise do Discurso das Tecelãs, 158

3.3.As Tecelãs de Brasília e os Agentes de Fomento, 170

CONCLUSÃO, 177

REFERÊNCIAS, 180

GLOSSÁRIO, 188

APÊNDICE - Etnografia do Tecer - Tear Mineiro - Oficina de Tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga - 1990,190

ANEXO 1 - Livro de Receitas da Dona Xandú - Tear Mineiro - Curso com Minnie Sardinha - Centro de Criatividade - Década de 80,193

ANEXO 2 - Tecelagem Manual em Tear de Alto-Liço - Ceilandia - Década de 70 - Autoria Desconhecida, 196

INTRODUÇÃO

A tecelagem, o tecido, está presente na humanidade há pelo menos 12 mil anos. Diversas são as conotações acerca dos significados que envolvem o tecer. Vão desde os aspectos de ordem utilitária (ligados à necessidade de proteger-se do frio, do vento, sol e chuva), até as dimensões de ordem classificatória e hierárquica, dimensões religiosas, artísticas, estéticas e simbólicas.

No mundo contemporâneo, a tecelagem perpassa o nosso cotidiano, mas não a vivenciamos mais como agentes e participantes ativos de todas as etapas da criação e produção do tecido, porque nestes últimos 200 anos esta tarefa foi absorvida pela indústria têxtil e nos tornamos, portanto, meros consumidores. A tecelagem manual ficou restrita a pequenos grupos tradicionais que ainda hoje dominam todas ou quase todas as etapas do processo de produção têxtil artesanal.

Entende-se por tecelagem o ato de tecer, de entrelaçar os fios da trama e do urdume formando tecidos. A tecelagem é manual ou artesanal quando é o resultado de um processo onde as tecelãs (aos) exercem uma atividade predominantemente manual, sem elementos industriais de repetição, seja em ambientes domésticos, em pequenas oficinas ou em associações de tecelagem. Esta tecelagem é tradicional quando a atividade é repassada de geração a geração, geralmente pela transmissão oral e tem um significado cultural para aquele que a reproduz, como uma prática viva dentro de um processo dinâmico e de recriação de seus agentes, tanto no que diz respeito aos aspectos tecnológicos, quanto aos aspectos estéticos e simbólicos que envolvem o tecer.

No contexto brasileiro, pesquisadores como Renato Almeida (1960), Câmara Cascudo (1983) e Berta Ribeiro (1987) já chamavam a atenção para a prática da tecelagem artesanal no interior do Brasil e a sua presença em grupos indígenas das mais diversas etnias. José Bolívar V. da Rocha, também, se interessa pelo tema e o torna relevante do ponto de vista acadêmico ao tratar em sua dissertação (1979) o universo da produção manual de redes de dormir no estado da Paraíba e o seu rápido processo de transformação manufatureira. Raul Lody (2003) busca investigar a tecelagem artesanal em sua dimensão religiosa ao contribuir para os estudos sobre o pano-da-costa, indumentária das filhas de santo dos rituais religiosos afro-brasileiros. O livro “Arte Têxtil no Brasil” de Rita Cáurio (1985), embora não seja um estudo propriamente

antropológico sobre a tecelagem artesanal, é um trabalho importante porque faz um levantamento da produção têxtil no Brasil, não só no contexto da tecelagem artesanal tradicional, mas, também, no universo contemporâneo da arte conceitual, do *designer* e da moda.

O meu interesse pela tecelagem manual começa em 1988, quando eu visitei pela primeira vez a oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga, antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), localizado no Núcleo Bandeirante e tombado em 13 de novembro de 1985 como Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal¹. Naquela época, estava sendo implantado o Projeto Saber Fazer² que teve como objetivo o resgate e a transmissão de ofícios tradicionais. Nas oficinas de artesanato eram realizados cursos, seminários e grupos de produção que propiciavam a capacitação, qualificação e o aperfeiçoamento dos artesãos de Brasília.

Durante o período de 1988 a 1992, frequentei a oficina de tecelagem do Museu e iniciei o meu aprendizado como tecelã. Naquela época estava à procura de uma atividade complementar ou mesmo oposta à minha formação acadêmica de aluna de graduação em Ciências Sociais e buscava uma atividade manual, artística e que pudesse me oferecer outras possibilidades de realização. Não havia no meu universo cultural nenhuma referência que me levasse à tecelagem manual. As mulheres da minha família bordavam, costuravam e faziam crochê, mas a tecelagem era uma atividade desconhecida para mim até então. Era, sem dúvida alguma, uma busca existencial e uma experimentação estética e que se tornou no decorrer destes anos uma atividade muito presente na minha vida cotidiana e muito significativa na minha trajetória individual.

Nesta iniciação no universo têxtil convivi com várias tecelãs da cidade e do entorno. O meu primeiro mestre em Brasília foi seu Francisco, um dos poucos tecelões da cidade que nasceu em 1921, em Dianópolis, Goiás. Quando jovem trabalhava no garimpo, mas seu sonho era ser mecânico. Um dia resolveu sair daquela vida rumo à nova capital. Trabalhou muito na construção de Brasília. Aprendeu a tecer tardiamente,

¹Em 1986 iniciou-se o processo de restauração e revitalização das edificações do conjunto HJKO proposto pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. O projeto de revitalização das oficinas na época era desenvolvido pela Secretaria de Cultura em parceria com a FUNABEM (Fundação Nacional de Bem Estar ao Menor), a LBA (Legião Brasileira de Assistência), o Centro de Desenvolvimento Social (CDS) do Núcleo Bandeirante e a Associação dos Artesãos do Núcleo Bandeirante.

²O projeto Saber Fazer tinha como objetivo a transmissão de ofícios tradicionais e o desenvolvimento de ações voltadas para a formação de artesãos, buscando o resgate, a valorização e a divulgação de saberes populares, favorecendo a interação do conhecimento tradicional com novas tecnologias em conformidade com as atuais tendências mercadológicas. Além da oficina de tecelagem, funcionavam outras oficinas como a da cerâmica, madeira, papel artesanal entre outros ofícios.

depois da aposentadoria com a sua segunda esposa dona Francisca que lhe ensinou o padrão “liso”. Logo depois no Centro de Desenvolvimento Social do Núcleo Bandeirante aprendeu o repasso. Tornou-se um exímio tecelão, famoso pela perfeição. Juntou o conhecimento que tinha em marcenaria com a vocação de mecânico para criar novos teares e desenvolver outros mecanismos e formas de tecer. No início da década de 90, montou uma ampla oficina de tecelagem na sua casa em Planaltina de Goiás, Brasília, onde trabalhava com sua esposa, tecendo colchas de repasso. Ambos, seu Francisco e dona Francisca faleceram em meados da década de 90.

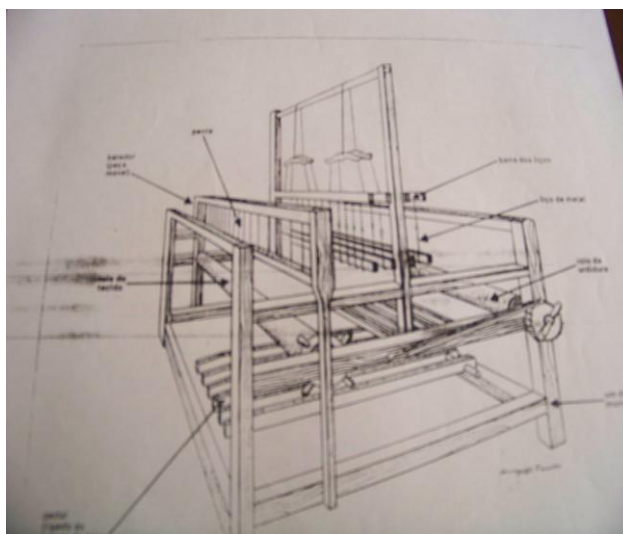
Depois conheci dona Paulina que nasceu em Formosa, Goiás, em 1925. Ela aprendeu a fiar, tingir e tecer quando era menina com sua mãe num tear horizontal fincado no chão. Com a inauguração de Brasília veio com a sua família morar na Vila Planalto, de onde, posteriormente, foram retirados como invasores. Durante a década de 90, frequentou a oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga e da Cidade da Paz ensinando a fiar, tingir e tecer. Dona Paulina faleceu no início desta década, no bairro Parque Estrela Dalva, Luziânia, onde também era conhecida como benzedeira. Em sua casa, guardava um equipamento completo de fiação como descaroçador, cardas, arcos, dobradeiras, roda de fiar além de algodão, novelos e meadas.

Neste período aprendi, também, com dona Xandú, tecelã paraibana que aprendeu a tecer ainda menina e chegou à Brasília no início da década de 70, buscando melhores oportunidades de vida. Atualmente, Xandú mora na Candangolândia e continua a tecer os seus tecidos tão característicos, onde ela mistura a tradição nordestina dos listrados coloridos com os repassos mineiros. Dona Xandú é considerada por todas as tecelãs que a conhece como a tecelã que mais domina o ofício têxtil hoje na cidade e por isso mesmo é vista como uma mestra no seu ofício.

Por último, aprendi com dona Mariana, a Manu, que nasceu em São Paulo em 1924 e chegou no início da construção de Brasília, indo morar na Cidade Livre e depois fixando-se numa casa na W3 Norte. Aprendeu a tecer com a mãe num tear rústico de madeira. Em Brasília, quando trabalhava no Serviço Social, começou a tecer num tear mineiro que tinha por lá, onde fazia colchas de repassos e roupas para vender. No tear de pregos, que aprendeu com uma professora na cidade de Porto Alegre, tecia tapetes de parede que expunha em feiras e exposições. Conhecida como “tapeceira” pelos vizinhos, Manu usava a técnica de tapeçaria no tear mineiro, dando uma textura bastante pessoal ao seu trabalho.

Nestas duas décadas de contato com este universo cultural, o que mais me chamou atenção foi à constatação da presença da tecelagem doméstica como uma prática tradicional entre as tecelãs locais.

A tradição têxtil doméstica se origina, principalmente, nos estados do Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais, e caracteriza-se tecnologicamente pelo uso de teares horizontais de dois e quatro pedais, conhecidos também como teares mineiros e que foram trazidos pelos portugueses e adaptados às condições locais.



Tear mineiro – Garcia, 1981

Os padrões têxteis desta tradição expressam o universo rural e a vida doméstica do interior do Brasil e são classificados, basicamente, como os padrões “liso”, “remissas”, “repassos” e “técnicas anexas.”³

Em 1990, interessada em sistematizar este conhecimento tradicional apresentei como trabalho final de graduação do curso de Antropologia Social da Universidade de Brasília um texto intitulado “Fios, panos, mestres e aprendizes: uma abordagem antropológica da tecelagem artesanal” que versava sobre a história de vida das tecelãs

³O padrão liso subdivide-se em tela, listrado e xadrez. A passagem do urdume nos liços é a enfiadura mais simples e segue a sequência 1,2 para teares de dois quadros e 1,2,3,4 para teares de quatro quadros. Os repassos tem a passagem do urdume nos liços de acordo com uma programação que é transmitida por meio de um código que determina a enfiadura e o jogo de pedalagens. Os repassos se apresentam na forma de uma tira de papel retangular, com quatro pautas ou mais que costuma ser presa no tear durante o trabalho e que serve de guia. Para a realização da técnica do repasse o tear deve ter acima de quatro quadros. Os padrões compostos, as remissas, são aqueles obtidos a partir das diferentes possibilidades de passagem nos liços e nos jogos de pedalagem (rosinha, urubuzinho, canudo) e as técnicas anexas são aquelas confeccionadas com base em técnicas diferentes das que caracterizam o tecer propriamente dito, na medida em que a trama não é passada exclusivamente do modo já descrito. (costela, coxinilho, bordados no tear).

que frequentavam a oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga, assim como os aspectos tecnológicos característicos da tradição mineira e goiana.

Existe uma produção teórica muito significativa no âmbito das Ciências Sociais sobre a tecelagem tradicional doméstica. Destaco os trabalhos sobre a Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro da Fundação Pró-Memória/CNRC (1984), o trabalho sobre a Tecelagem em Hidrolândia de Marcolina Garcia (1981), o trabalho de Norma Simão Adad Mirandola (1993) sobre as Tecedeiras de Goiás; as publicações da FUNARTE / CNFCP sobre a tecelagem de Olhos D'água, (1995), a tecelagem do Vale do Jequitinhonha, Berilo, Minas Gerais, (2000) e a tecelagem de Unai (2005). Podemos destacar, também, o trabalho de Micênio Carlos Lopes dos Santos (1997), que trata da tecelagem artesanal doméstica produzida na cidade de Resende Costa, Minas Gerais.

Sobre a tecelagem manual em Brasília, entretanto, não existem pesquisas sobre o tema. Conheço, apenas, o catálogo do VI Documento de Arte Contemporânea do Centro Oeste – Tecelagem (1984) que é o resultado das discussões acerca do tema - Tecelagem Tradicional numa Sociedade em Transformação - promovido pelo Instituto Nacional do Folclore, hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). O encontro teve como objetivo mapear, registrar e divulgar a tecelagem no Centro-Oeste que na década de 80 passava por transformações decorrentes da industrialização crescente; a publicação “Artes Plásticas no Centro Oeste” de Aline Figueiredo (1979) que apresenta os trabalhos das tecelãs Cândida e Minni Sardinha, mãe e filha, que realizaram uma pesquisa no interior mineiro e goiano sobre os padrões têxteis denominados de repassos e que resultou numa produção têxtil importante e referencial para as tecelãs de Brasília e a monografia de Malena Macedo Nobre (2006) onde a autora analisa a trajetória de seis tecelãs e a linguagem das artes visuais na oficina de tecelagem da Escola Parque 303/304 Norte, Plano Piloto⁴.

Estima-se, de acordo com Secretaria de Trabalho do Distrito Federal⁵, órgão responsável pelas políticas de fomento ao artesanato local, que exista em torno de 200

⁴Monografia na área das Artes Plásticas da Faculdade Dulcina de Moraes. Nobre (2006) apresenta um vasto material visual sobre os padrões têxteis produzidos pelas tecelãs locais. O trabalho é uma iniciativa pioneira ao contribuir para o mapeamento das tecelãs de Brasília. Existe ainda a dissertação de Luciana Ricardo (2008) voltada para a área de Educação e Visualidade e que trata das tecelãs do Varjão, cidade satélite próxima ao Lago Norte.

⁵A Secretaria do Trabalho não dispõe de um número exato de tecelãs que vivem na cidade. As tecelãs que são cadastradas procuram a instituição para tirar a carteirinha de artesã. Nesta soma, estão incluídas as tecelãs que dominam não só o tear horizontal, de baixo liço, conhecido aqui como tear mineiro, mas outros tipos de teares como o tear de mesa, tear de pente liço, tear de cartelas e teares de alto liço, como o tear de pregos, o tear de grade e o tear chileno. Quando desejam tirar a carteira, as artesãs se dirigem à

(duzentas) tecelãs (aos) exercendo o ofício atualmente em Brasília. No entanto, não existe uma publicação que nos apresente uma sistematização sobre o perfil sócio-econômico e cultural das tecelãs (aos), principalmente no que se refere aos aspectos relativos à tecnologia e aos padrões têxteis.

No ano de 2009, estive na Secretaria para realizar um levantamento do número de tecelãs que moram em Brasília e o seu perfil sócio-econômico, mas não pude ter acesso ao cadastro da instituição, porque segundo Maria Jeoni Oliveira, responsável pela Gerência de Fomento ao Artesanato, o sistema estava sendo reformulado para atender uma política nacional do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) que visava à época a construção de um cadastro único de artesãos.

O presente trabalho tem por objetivo contribuir para os estudos sobre a tecelagem manual em Brasília, já que no âmbito das Ciências Sociais não existe um trabalho sobre o tema. Procuro realizar uma investigação sobre a tecelagem doméstica e como se dá a sua reprodução na cidade. Busco, também, responder se além da tradição têxtil doméstica presente em Brasília seria possível falar na construção de uma tradição têxtil candanga com uma identidade e características próprias.

Um segundo objetivo deste trabalho é construir um entendimento sobre o universo das tecelãs e quais as motivações e os significados que envolvem o tecer para estas mulheres que vivem em um contexto urbano, moderno e com uma diversidade de tradições culturais oriundas das mais variadas regiões do país.

Por fim, esta tese pretende, também, discutir a relação existente entre as tecelãs e as instituições que desenvolvem programas de fomento ao artesanato. Dentre os agentes que desenvolvem tais programas duas instituições me interessam em particular: a Secretaria do Trabalho do Distrito Federal e o SEBRAE/DF. Tenho por objetivo entender como estes órgãos constroem os seus discursos e suas ações especificamente nas políticas de fomento no campo da tecelagem artesanal no Distrito Federal.

Com relação ao trabalho de campo, propriamente dito, durante os anos de 2008 e 2009 entrevistei 10 (dez) tecelãs que vivem em Brasília, entrevistei, também, tecelãs que moram na região do entorno e agentes de fomento que atuam na área do artesanato.

Secretaria do Trabalho na primeira segunda-feira de cada mês onde é realizada uma espécie de avaliação, onde as tecelãs mostram os seus trabalhos e executam seus conhecimentos técnicos. Caso seja necessário, uma funcionária da Secretaria vai até a casa ou oficina da tecelã para avaliar o seu trabalho. Com a carteirinha, as tecelãs podem comercializar os seus produtos com isenção do ICMS, participar de feiras e exposições. A carteirinha dá uma visibilidade maior para o trabalho das tecelãs, elas passam a ser vistas pela esfera institucional. Entretanto, muitas tecelãs não estão inscritas na Secretaria, ou porque não tem informação sobre o programa ou porque não se interessam pela carteirinha. Desse modo, o número de tecelãs (aos) em Brasília pode ser bem maior do que as que estão cadastradas na Secretaria do Trabalho.

A minha intenção era conhecer como as tecelãs se relacionavam com o seu ofício, com as outras tecelãs, com os seus clientes e com os agentes de fomento. A escolha das informantes se deu na maioria dos casos por meio de um conhecimento prévio, já que a minha condição de nativa me permitiu percorrer com certa facilidade esta rede de relações sociais da qual fazem parte as tecelãs de Brasília. Muitas das tecelãs entrevistadas eu já conhecia há muitos anos, outras eu conheci recentemente por intermédio de outras tecelãs. Durante estes dois anos de trabalho de campo eu as visitei em suas casas, em suas oficinas, acompanhei as suas participações em feiras de artesanato, bazares e cursos de tecelagem. Acredito que estas tecelãs correspondem a um grupo bastante significativo dentro do universo da tecelagem manual em Brasília. Primeiramente, pelo fato delas serem bastante conhecidas entre as tecelãs locais, pelos clientes e pelos agentes de fomento. Em segundo lugar, por representarem um grupo bastante heterogêneo que inclui desde tecelãs que aprenderam a tecer na infância, no âmbito doméstico, até tecelãs que aprenderam a tecer na adolescência, na fase adulta ou mesmo depois da aposentadoria em cursos de tecelagem oferecidos por instituições de fomento ao artesanato.

- Das tecelãs de Brasília entrevistei:

1. Maria Xanduzinha da Silva, conhecida como dona Xandú, nasceu em 04 de maio de 1934, em Itaporanga, Paraíba. Aprendeu a tecer aos doze anos com a vizinha. Chegou à Brasília em 1971. Mora na Candangolândia, casada, classe média, escolaridade básica.
2. Marinalva Salviano de Souza, conhecida como Nalvinha, é filha de dona Xandú. Nasceu em Itaporanga na Paraíba em 30/01/1963. Chegou criança em Brasília e aprendeu a tecer com a mãe, já na fase adulta, aos 26 anos de idade. Mora no Riacho Fundo, casada, classe média, escolaridade média.
3. Malena de Macedo Nobre nasceu em Macapá, Amapá, em 26/02/1967. Chegou a Brasília com nove anos de idade. Aprendeu a tecer aos 18 anos com a tecelã Alcina Ramalho no Espaço Cultural da 508 Sul, antigo Centro de Criatividade. Mora em Sobradinho, casada, classe média, escolaridade superior.

4. Dóris Maria Jacobina Rodrigues nasceu em 12/08/1945 em Dianópolis, Tocantins. Chegou a Brasília em 1966. Aprendeu a tecer depois da aposentadoria no SESI de Taguatinga com o tecelão Áquila. Mora no Guará II, divorciada, classe média, escolaridade superior.

5. Marinilde Campos Melo, conhecida como Nilde, nasceu no Rio de Janeiro em 06/02/1953. Chegou a Brasília em 1974. Aprendeu a tecer depois da aposentadoria, primeiramente com Malena Macedo e depois no SESI de Taguatinga com o Áquila. Mora em Sobradinho, divorciada, classe média, escolaridade superior.

6. Ana Cristina Nogueira Rodrigues nasceu em 05/10/1961 em Bananal, São Paulo. Chegou à cidade de Brasília em 1999. Aprendeu a tecer já na fase adulta, em Betim, Minas Gerais. Mora na Asa Norte, Plano Piloto, casada, classe média-alta, escolaridade superior.

7. Guaraciaba da Silva Monteiro, conhecida como Guaraci, Guará, nasceu em Patos de Minas, interior de Minas Gerais, em 15/05/1948. Chegou à cidade de Brasília em 1966 com a mãe. Aprendeu a tecer ainda criança com a sua mãe e depois em 1994 foi aprender o repasso com o tecelão Soares no Centro Educacional para o Trabalho na Guariroba, Ceilândia. Mora na Ceilândia, casada, classe média, escolaridade média.

8. Alcina Ramalho nasceu em 04/07/1965 no Rio de Janeiro. Chegou à Brasília aos nove anos de idade com a família. Aprendeu a tecer aos 12 anos de idade quando ganhou tearzinho de aniversário da família e depois aos 18 anos com a tecelã Minnie Sardinha no Espaço Cultural da 508 Sul, antigo Centro de Criatividade. Mora no Lago Norte, casada, classe média-alta, escolaridade superior.

9. Moema Soares de Andrade nasceu em 09/11/1966 na Maternidade Dom Bosco, Asa Sul, Brasília. Aprendeu a tecer aos 22 anos, quando trabalhava como fotógrafa no Cresça, um centro de criatividade localizado na 903 Sul, e lá conheceu Carla sua primeira professora de tecelagem. Mora na Asa Sul, solteira, classe média-alta, escolaridade superior.

10. Luciana de Maya Ricardo nasceu em 06/10/1965 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Chegou à Brasília aos 10 anos de idade com a sua família. Aprendeu a tecer aos 17 anos no Atelier da Maria Ida na 704 Sul e depois no Espaço da 508 Sul com a tecelã Minnie Sardinha. Mora na Asa Sul, divorciada, classe média-alta, escolaridade superior.

- Das tecelãs da região do entorno entrevistei:

1. Em Unai: a tecelã e agente de fomento Luciana Vale e Marlúcia Izidoro, gerente de produção da Associação de Tecelagem de Unai.

2. Em Pirenópolis: a tecelã Mercedes Montero, as tecelãs Reginalda Rabelo da Costa e sua filha Adriana Rabelo da Costa e a família da tecelã dona Ana José Alvarenga.

3. Em Olhos D'água: tive um contato preliminar com Fatinha e dona Angelina, tecelãs locais, mas acabei não concretizando as entrevistas. Os dados sobre a tecelagem de Olhos D'água têm como base a pesquisa bibliográfica e a observação que realizei nos anos de 2008 e 2009 nas Feiras de Troca, evento tradicional que reúne os artesãos locais.

- Das agentes de fomento entrevistei:

1. Malba Aguiar, consultora do SEBRAE

2. Macao Góes, consultora do Programa Artesanato Solidário

3. Mercês Parente, consultora do Ministério do Turismo

4. Rogéria Cruz, funcionária do SEBRAE

5. Maria Jeoni Oliveira, funcionária da Secretaria do Trabalho do GDF

Como técnica de pesquisa, utilizei o recurso das entrevistas orais, semi-estruturadas. As perguntas giraram em torno do levantamento dos dados pessoais (data de nascimento, naturalidade, estado civil, escolaridade, chegada em Brasília) e de

questões relativas ao universo têxtil, propriamente: de como e quando começaram a tecer, quais as técnicas e os padrões têxteis que conhecem e utilizam na produção, se comercializam e em quais locais, qual a motivação para tecer, qual a relação com os agentes de fomento, com os *designers* e com o mercado consumidor.

Com o objetivo de investigar quem são as tecelãs de Brasília e quais os significados que envolvem o tecer para estas mulheres, utilizo com metodologia de pesquisa o levantamento das histórias de vida de cada tecelã.

As histórias de vida tem sido muito utilizadas no campo da Ciências Sociais como um instrumental metodológico capaz de apresentar as biografias individuais como fontes narrativas que fornecem um entendimento sobre o universo cultural onde os atores sociais estão inseridos. Na medida em que o narrador seleciona e ordena elementos que são relevantes para justificar a sua trajetória individual, estas unidades discursivas revelam algo sobre a estrutura social.

Para Howard Becker (1997), “as histórias de vida permitem construir a imagem de um mosaico. Cada peça acrescentada num mosaico contribui um pouco para nossa compreensão do quadro como um todo. Quando muitas peças já foram colocadas, podemos ver, mais ou menos claramente, os objetos e as pessoas que estão no quadro, e sua relação uns com os outros. Estudos individuais podem ser como peças de um mosaico.” (p. 104-105)

As histórias de vida são pensadas como documentos que fornecem esclarecimentos não só sobre o indivíduo em questão, mas também sobre a coletividade da qual ele faz parte. Para Halbwachs (2006) cada memória individual apresentada nos relatos biográficos é, também, um ponto de vista sobre a memória coletiva. Portanto, segundo o autor, toda memória individual é sempre um produto social.

Nas sociedades contemporâneas, onde a noção de biografia tem um papel fundamental, a individualidade passa a ser o foco privilegiado das narrativas, a memória e o projeto individual ordenam e dão significados às histórias de vida. Segundo Velho (1994), a biografia individual é valorizada ao extremo em um mundo submetido a uma fragmentação e uma multiplicidade de motivações individuais e coletivas. O projeto é permanentemente reelaborado na memória do ator, dando novos sentidos e significados às suas trajetórias individuais, provocando com isso repercussões na sua identidade.

Pierre Bourdieu (1986), no entanto, chama a atenção para a ilusão retórica da história de vida, ao tratar a vida como uma história, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos lineares e com uma direção única. Para o autor, a memória

é fragmentada e o passado é descontínuo, o narrador é que seleciona e organiza a sua trajetória segundo uma lógica subjetiva e que nem sempre corresponde aos fatos concretos. Assim, as histórias de vida devem ser entendidas dentro de uma perspectiva interpretativa e tratadas no plano discursivo.

Guita Debert (1986), finalmente, enfatiza que as histórias de vida possibilitam, também, o estabelecimento de um diálogo entre informante e pesquisador e contribui para a produção de uma nova documentação sobre o objeto pesquisado, principalmente nos casos em que existe pouca informação ou nenhuma pesquisa sobre o tema. Para autora, “a história de vida é um instrumento que vem preencher um vazio intransponível” (p. 141)

No caso das tecelãs de Brasília, as suas histórias de vida irão contribuir para um esclarecimento inicial sobre este universo cultural, já que não existem pesquisas sobre o tema. Elas permitirão avaliar os paradigmas existentes sobre a tecelagem manual no Brasil, em especial, sobre a tradição têxtil doméstica, principalmente fora do contexto tradicional onde ela se desenvolveu. As histórias de vida irão nos levar “a ver outras dimensões e a pensar de maneira mais criativa a problemática” (DEBERT, 1986, p.142)

O presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, faço uma revisão da literatura sobre a tecelagem manual no Brasil, em especial estudos sobre a tradição têxtil doméstica. As publicações têm mantido uma linha de pesquisa voltada para a pesquisa etnográfica, enfocando a tecnologia, o inventário de padrões e as transformações que esta tradição vem sofrendo com o processo de modernização.

No segundo capítulo, apresento um breve panorama da tecelagem manual produzida no entorno de Brasília, especialmente nas localidades de Olhos D’água, Unai e Pirenópolis.

No terceiro capítulo, apresento o desenvolvimento da tecelagem manual em Brasília, em especial, a tradição doméstica. Busco investigar se além da tradição têxtil doméstica presente em Brasília seria possível falar na construção de uma tradição têxtil candanga, com uma identidade e características próprias. Apresento a história de vida de 10 (dez) tecelãs que moram em Brasília com o objetivo de investigar quais os significados que envolvem o tecer para estas mulheres. Proponho, também, discutir como os agentes do Estado (Secretaria do Trabalho - DF) e da iniciativa privada (SEBRAE - DF) constroem suas ações de fomento no campo da tecelagem manual em Brasília.

CAPÍTULO I

A Tecelagem Manual no Campo das Ciências Sociais

- A Tecelagem Doméstica em Foco -

A tecelagem manual tem sido objeto de estudo no campo das Ciências Sociais no Brasil há pelo menos 70 anos. Folcloristas, sociólogos e antropólogos têm se dedicado ao tema, principalmente, em pesquisas sobre artesanato de tradição, patrimônio cultural, tecnologia e cultura material.

Renato Almeida (1960) em seu Manual de Coleta Folclórica dedica um capítulo as Artes e Artesanatos, onde trata da fiação e da tecelagem artesanal. O autor chama a atenção para a atividade que era praticada em muitos lugares no interior do Brasil de forma rudimentar e indica a necessidade de um levantamento sistemático deste saber: investigar quem são as tecelãs, como elas aprenderam o ofício, como tecem e o tempo que levam para tecer cada peça, para quem comercializam. Também sugere como metodologia o uso do desenho e da fotografia como registro das técnicas empregadas, assim como a coleta das amostras que devem ser acompanhadas de uma descrição.

Câmara Cascudo (1983) em seu estudo sobre as redes de dormir no Brasil aborda de modo etnográfico os usos e costumes envolvendo este artefato cultural. De acordo com o autor, as primeiras redes foram feitas de cipós e trançadas com malhas amplas e, com o passar do tempo, as malhas foram diminuindo e ficaram mais fechadas e compactas. Invenção do índio americano da região amazônica⁶, a primeira referência a este objeto e seu registro nominal foi em abril de 1500 e de lá pra cá tem sido um elemento presente na vida cotidiana de milhões de pessoas de diversas regiões do país.

⁶De acordo com Julio Cezar Melatti (1987) nem todos os grupos indígenas possuem redes de dormir. “Só podem tê-la aqueles que conhecem a técnica da tecelagem. Desse modo, os membros daquelas tribos que não sabem tecer dormem de outra maneira: os Nambikuára, por exemplo, dormem diretamente sobre o chão em torno de fogueiras; os Timbira dormem sobre estrados de madeira apoiados em forquilhas e forrados com esteiras.” (p.59). Para o autor, existe ainda uma relação entre grupos agricultores e sedentários com as atividades de fabricação de cerâmica e de tecidos: “[...] a falta de produção agrícola e de animais domésticos resulta na falta de matéria-prima para tecer panos. Por causa disso, os povos não agrícolas e não criadores quase sempre não dispõem de cerâmica e nem de tecidos. Mas a presença da agricultura não está necessariamente relacionada à presença de cerâmica e tecelagem. A maioria dos índios que falam línguas da família Jê, por exemplo, embora lavrem a terra, não fabricam potes nem panos.” (58-59).

Segundo Cascudo, vários cronistas do Brasil colonial registraram a presença da rede de dormir por todo o litoral e interior, seu uso na vida diária e nos costumes dos indígenas, dos colonos brancos e sertanejos⁷.

O trabalho de Berta G. Ribeiro “Suma Etnológica Brasileira: tecnologia indígena”, embora não seja um trabalho voltado especificamente para a tecelagem artesanal, pois trata-se de um estudo sobre cultura material, enfocando a tecnologia indígena de modo geral, reserva um capítulo exclusivamente às artes têxteis e aos aspectos tecnológicos da fiação e da tecelagem.

Segundo Ribeiro (1987, p.353), os grupos indígenas têm sua produção têxtil destinada basicamente à confecção de redes de dormir, adornos corporais, faixas e tipóias, sacolas e redes de pesca. Entre os índios brasileiros existem três tipos de teares: 1) retângulo formado de duas barras horizontais, as urdideiras, onde é passado o urdume, amarradas a duas traves na vertical. Esse tipo de tear é conhecido na bibliografia etnológica como tear amazônico ou aruak, é também chamado de tear vertical, tear com urdidura na vertical.⁸ 2) dois esteios fincados no chão, onde a urdidura

⁷“O Conde de Stradelli registrou os teares utilizados na época. Era perpendicular e não horizontal como os europeus, e da altura da tecedeira, na média do 1,60. Ali dispunha-se o fio de algodão, fiado em fuso rústico, e a tarefa começava de baixo para cima, da parte inferior para parte superior. Esse tear pertence aos Aruaques. Esse processo resistiu às modificações técnicas e veio atravessando o tempo até que o Conde de Stradelli o registrou, em fins do século XIX, no Rio Negro, justamente o grande mundo dos Aruake [...] Von Martius descreve o processo e é coincidente com o registrado pelo Conde de Stradelli, setenta anos depois. Escreve Von Martius: Sobre dois paus redondos, de cinco a seis pés de comprimento, os fios são esticados, para formarem a urdidura, de modo que fiquem paralelos como as cordas de harpa, um junto do outro. Esses dois paus são fixados numa estaca, enterrada a prumo ou na parede da cabana, e as índias tecem, então, por meio de um pauzinho alizado, que faz às vezes de lançadeira, dois outros fios, como trama paralela, em geral distantes um do outro, e da largura da urdidura. Exatamente igual é o processo dos Tekunas; mas as redes dessa tribo têm, entretanto, a trama de algodão. O tear perpendicular aruaque foi o responsável pela indústria das redes-de-dormir. Recebeu pequenas modificações pelo contacto com os teares de Portugal. Já na primeira metade do século XVII as mulheres portuguesas teciam redes e por elas os acréscimos nas hamacas tradicionais.” (Cascudo, 1983, p. 139-140)

⁸Esses teares verticais de origem indígena são parecidos com os teares usados na zona rural do município de Cocos, numa região do cerrado localizada no extremo oeste baiano. A tecelagem que se pratica nesta região atualmente tem como matéria-prima a folha da palmeira do buriti, denominada de olho do buriti. A primeira etapa antes de tecer é a separação da seda e da palha. A seda é empregada na trama e a palha é utilizada como fio na urdidura, onde produzem redes de dormir, bolsas e tapetes:

A seda é primeiramente trabalhada, vindo a constituir um longo fio trançado de três pernas. Essa operação dura em média dois dias. A seguir, esse fio, também denominado corda, é pelado, isto é, tem os pêlos e fiapos aparados por uma faquinha bastante afiada. Uma vez pronta, a corda é fixada à grade, peça formada por duas varas, ou braços de buriti, por vezes substituídas por pau-d’arco, de cerca de 2,50m de comprimento e 10cm de diâmetro, colocadas em sentido vertical, presas a duas outras varas horizontais, de cerca de 1,50m de comprimento e feitas de igual matéria-prima. Essa peça também chamada de quadro em alguns locais que dominam instrumental de tecelagem similar, constitui o tear vertical descrito por muitos estudiosos da cultura material indígena. (LIMA, Ricardo, 2008, p.21)

é passada em sentido horizontal, é designado tear com urdidura na horizontal. É o mais simples e primitivo, sendo usado, entre outros, pelos Karajá, os Tapirapé, os Tiriyo, os índios das Guianas, os grupos xinguanos. 3) uma vara dobrada em forma de ferradura com as pontas amarradas, a certa distância uma da outra. Nesse intervalo e na dobra é passado o urdume. Esse tipo de tear portátil, próprio para executar tecidos de pequenas dimensões, é designado tear em U⁹. (353)

Na matriz africana, podemos destacar as pesquisas sobre o pano-da-costa, peça indispensável no traje da baiana. É um xale de formato retangular, feito de algodão, lã, seda ou rafia e composto de quatro tiras de quinze centímetros de largura tecidas artesanalmente em tear horizontal de pedal que depois são costuradas manualmente e apresentam padrões geométricos e bicolores, podendo ser bordados ou com aplicações em renda.

Para Lody (2003), o pano-da-costa leva este nome porque vinha da costa da África e na língua Ioruba é chamado Alaká. Originalmente não tinha conotações religiosas tal como existe hoje no Brasil. Representa no âmbito do sagrado, o “objeto-emblema” feminino de indumentárias rituais religiosas nas comunidades religiosas dos terreiros de candomblé. É um símbolo de classe e *status* social e o seu colorido é uma criação afro-brasileira. Nos terreiros, por exemplo, o pano-da-costa branco pertence à Oxalufã, o vermelho e branco a Xangô e Iansã, o azul e branco a Oxossi, o vermelho e amarelo a Ogum e o roxo e branco a Omolu e Nanã.

A tecelagem artesanal no Brasil após o processo de colonização portuguesa está dividida, segundo Rita Cáurio (1985), em três tradições locais criando focos regionais de desenvolvimento e expansão: a tradição do Prata, a tradição nordestina e a tradição doméstica.

Podemos perceber que o desenvolvimento da tecelagem no Brasil a partir da influência portuguesa sofreu limitações e perseguições, principalmente a partir do Alvará restritivo de D. Maria I em 05 de janeiro de 1785, no qual proibiu a produção de

⁹As mulheres Tiriyo e Kaxuyana que vivem na faixa oeste do Parque indígena Tumucumaque no Pará utilizam este tear em forma de U. Elas contam com um vasto repertório de técnicas, padrões, cores e modelos. O repertório de padrões decorativos tecidos com sementes e miçangas é variado. Os Tiriyo distinguem dois tipos de padrões: Imenu são padrões gráficos compostos por linhas, traços e pontilhados que se aplicam sobre os mais variados suportes e o Ikuhtu, são desenhos figurativos que reproduzem a imagem de alguém ou de algo como uma pessoa, animal ou objeto. Para os seus maridos, confeccionam colares e cinturões de miçanga, para si próprias tecem tangas de miçangas que usam para dançar em festas e para as crianças fazem cordões e braceletes de miçangas que são amarrados às pernas, cintura e braços. (GRUPIONI, Denise; GRUPIONI, Luís, 2006).

tecidos finos e sofisticados para comercialização com o argumento de que a produção têxtil traria um grave prejuízo à lavoura e a exploração mineral. Diz o texto:

[...] e consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos Frutos, e Produções da Terra, as quaes somente se conseguem por meio de Colonos, e cultivadores, e não de Artistas, e Fabricantes: e sendo, além disto, as Produções do Brasil as que fazem todo o fundo, e base, não só das Permutações Mercantis, mas na Navegação, e do comercio entre os Meus Leaes Vassallos Habitantes destes reinos e Daquelles Domínios, que devo animar, e sustentar em commum beneficio de huns, e outros, removendo na sua origem os obstáculos, que lhe são prejudiciaes, e nocivos: Em consideração de tudo o referido: Hei por bem Ordenar, que todas as fábricas, Manufacturas, ou teares de Galões, de Tecidos ou de Bordados de Ouro, e Prata: De Velludos, Brilhantes, Setins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de Seda: de Belbutes, Chitas, Bombazinas, Fustões, ou de outra qualquer qualidade de Fazenda de Algodão, ou de Linho, branca, ou de cores: E de Pannos, baetas, Droquetes, Saetas, ou de outra qualquer qualidade de Tecidos de Lã, ou os ditos Tecidos sejam fabricados de hum só dos referidos Gêneros, ou misturados, e tecidos huns com os outros; exceptuando tão sómente aquelles dos ditos Teares, e Manufacturas, em que se tecem, ou manufacturão Fazendas grossas de Algodão, que servem para o uso, e vestuário dos Negros, para enfardar, e empacotar Fazendas, e para outros Ministérios semelhantes; todas as mais sejam extinctas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos Meus Domínios do Brasil, debaixo da Pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada huma das ditas Manufacturas, ou Teares, e das Fazendas, que nellas, ou nelles houver, e que se acharem existentes, dous mezes depois da publicação deste [...] (*apud* Fonseca *et al*, 1984, p.4)

O Alvará desencadeou uma perseguição às manufaturas e proprietários de teares, que podiam somente tecer peças grosseiras para empacotar fazendas e vestir escravos, já que os tecidos que eram produzidos no Brasil não eram propriamente rudimentares e começavam a concorrer com a própria produção portuguesa. Mesmo com a revogação do Alvará em 1808 por D. João VI, as manufaturas só voltariam a funcionar em 1813, mas agora com teares mecânicos no lugar dos antigos teares manuais. Segundo Fonseca *et al* (1984), não existe uma documentação detalhada sobre a prática da tecelagem manual no Brasil colônia e nem mesmo o Alvará permite chegar a um quadro mais preciso sobre a produção têxtil nesta época. No entanto, podemos deduzir que a tecelagem manual, devido às perseguições ficou afastada dos centros urbanos e acabou se fixando no interior, voltada para o âmbito doméstico, e as manufaturas acabaram se desenvolvendo posteriormente nas cidades numa produção mais industrial.

A primeira tradição denominada tradição do Prata aparece principalmente no norte do Rio Grande do Sul e do Paraná e caracteriza-se pelo uso da lã de carneiro fiada a mão para a confecção de cobertores e bichará, uma espécie de poncho rústico que protegia dos rigorosos invernos os escravos e colonos pobres. Tais tecidos eram considerados “coisa de gaúcho pobre”, pois os fazendeiros ricos usavam ponchos importados de lã industrializada.

Segundo Geisel e Lody (1983), os tecidos em lã, também, sofreram as proibições do Alvará ficando a produção têxtil restrita a tecidos mais grosseiros:

Sendo produzidos e comercializados os cobertores e bicharás, ponchos grosseiros, tecidos em teares manuais com fios de lã preparados e fiados artesanalmente nas cores naturais, branco e preto. Bicharás e cobertores eram produtos da região norte do estado do Rio Grande do Sul desde a introdução de teares horizontais por colonizadores portugueses especialmente açorianos e também brasileiros – mamelucos – e da utilização da lã dos rebanhos ovinos trazidos pelo colonizador espanhol do Prata [...] Ressalta-se que a produção de bicharás e cobertores encontrava mercado em Porto Alegre e Rio Grande, portos da região. A produção artesanal dessas peças era garantida principalmente pelas tecedeiras de Mostardas, Rio Grande do Sul, deixando até hoje a sua marca nos cobertores de lã natural, os conhecidos mostardeiros. (p.12-15)

A segunda tradição denominada de nordestina acompanha todas as cidades litorâneas, além do agreste e é economicamente mais organizada no que se refere a produção, como é o caso das manufaturas de redes de dormir principalmente nos estados do Ceará e Paraíba. O trabalho de José Bolívar V. da Rocha (1979) trata das transformações que ocorreram na atividade de produção de redes de dormir existentes no Nordeste, especificamente na zona rural do estado da Paraíba e o processo de acumulação capitalista manufatureiro em oposição à produção doméstica tradicional:

Ao que parece, todas as operações necessárias à confecção da rede eram feitas em cada unidade onde existia o artesanato, desde a fiação manual do fio, algum tingimento com tintas obtidas a partir da casca de certas espécies vegetais, tecelagem do pano e acabamento, não existindo, portanto, nenhuma divisão do trabalho; numa fase posterior, já no início do século XX pode-se admitir este mesmo sistema apenas com o uso do fio industrializado. (p.24)

Na fase inicial da produção manufatureira, os teares utilizados eram os mesmos da produção familiar: teares verticais com moldura de madeira retangular com 1,60 de altura e sem o uso de lançadeira e os teares de três panos, um tipo de tear horizontal, de

pequena largura, que só permite obter pano de no máximo 60 centímetros de largura, tornando necessário tecer três vezes o comprimento do pano para depois emendar as tiras para obter o pano da rede. Posteriormente, com o aumento da produção e a introdução do fio industrializado, ocorre uma transformação na divisão do trabalho com a inserção do trabalho masculino para a confecção do pano da rede e deixando as mulheres apenas as tarefas de acabamento. Nesta fase, é introduzido o tear batelão, um tear maior, mais largo e mais pesado e que permite tecer o pano na largura da rede e inclui o uso da lançadeira, exigindo um grande esforço físico para a sua operação. (1979, p.28-29)

E, por fim, a terceira tradição denominada de doméstica que diz respeito ao processo de interiorização do Brasil, com a entrada dos bandeirantes para a região que corresponde atualmente os estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, sudoeste e noroeste da Bahia. Isto acabou por fixar as famílias em pequenas fazendas, onde a tecelagem artesanal se desenvolveu distante dos centros urbanos. A tecelagem doméstica caracteriza-se tecnologicamente pelo uso de teares de baixo-liço, de dois e quatro pedais, conhecidos também como teares horizontais ou mineiros que foram trazidos pelos portugueses e adaptados às condições locais. O tear vertical ou aruak conhecido nesta região como tear de alto liço, tear de grade ou tear de pregos é, também, utilizado pelas tecelãs em menor escala. Como paradigma da produção feminina e como o modo de produção básico do mundo da casa, a tecelagem doméstica narra à história das mulheres que ao tecer seus tramados revelam nos padrões a realidade da vida rural e doméstica do interior do Brasil.

Existe uma bibliografia significativa, que realiza uma abordagem etnográfica sobre esta tradição, principalmente nos estados de Minas Gerais e Goiás. Os trabalhos “Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica” de Fonseca *et al*, da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória (1984); “Artesanato brasileiro: tecelagem” da FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore (1983); “Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia - Goiás” de Marcolina Martins Garcia (1981); “As tecedeiras de Goiás: estudo lingüístico, etnográfico e folclórico” de Norma Simão Adad Mirandola (1993); “Olhos D’Água: a tradição artesanal da tecelagem” de Luciana Aguiar e Dulce Consuelo (s.d.); publicações da FUNARTE / CNFCP sobre a tecelagem de Olhos d’água, “Fios de Olhos D’água” (1995), do Vale do Jequitinhonha, Berilo, Minas Gerais, “Um vale de tramas” (2000) são alguns exemplos de estudos que delimitam o lugar da tecelagem

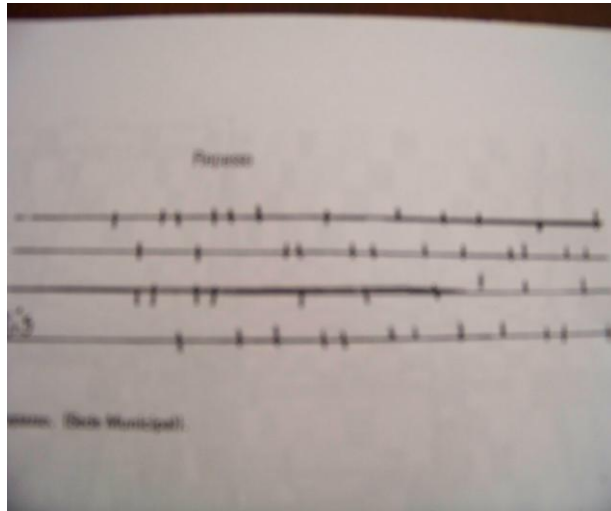
artesanal no campo da cultura popular como expressão de um saber e de um fazer tradicional que está presente nas comunidades rurais e, mais recentemente, com o processo de migração, nos diversos estratos sociais presentes nas cidades.

Os trabalhos apresentam de modo geral um inventário de padrões têxteis e uma descrição detalhada dos aspectos tecnológicos que envolvem o tecer. Os estudos se concentram em comunidades rurais ou pequenos lugarejos, onde a tecelagem manual se manteve isolada e fechada no grupo doméstico.

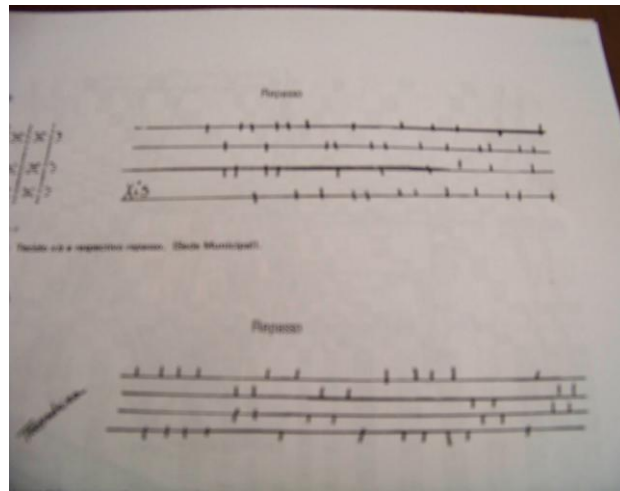
O trabalho de Marcolina Garcia (1981) expressa claramente esta perspectiva rural e doméstica do fazer têxtil. A autora reuniu em sua pesquisa sobre a tecelagem artesanal em Hidrolândia, Goiás, 232 (duzentos e trinta e dois) repassos, classificando-os de acordo com os seus nomes e motivos. Os padrões têxteis representam o universo simbólico das tecelãs: a vida no campo, a vegetação, a fauna e flora e apontam para um emaranhado de significados que ordena as relações sociais. Existem repassos com motivos ligados a astros: estrela, lua cheia, luar do sertão; com motivos animais: aranha, caracol, caramujo, pé de gato, pé de gatinho, pata de onça; com motivos vegetais: rosa da mata, rosa de quadro, rosinha, rosa grande, maracujá, laranja, laranja partida, folha de laranja, trepadeira; com motivos religiosos: coroa de bispo, cruz de padre; com nomes próprios: Maricota, Chica Veia; com objetos de uso: bandeja, tamborete, canudo, balão, balainho; com adjetivos pátrios: inglesa, paulistão; outros motivos: estrada de ferro, ponte, rapadura, rapadura queimada, dama, dama enfeitada, daminha.

De modo geral, os padrões têxteis da tradição doméstica presentes nos estados de Minas Gerais e Goiás guardam semelhanças. Os padrões são classificados como “liso”, “listrado”, “xadrez”, as remissas, os repassos e as técnicas anexas.

O padrão liso subdivide-se em tela, listrado e xadrez. A passagem do urdume nos liços é a enfiadura mais simples e segue a sequência 1,2 para teares de dois quadros e 1,2,3,4 para teares de quatro quadros.



Repastos



Repastos

Os padrões compostos, as remissas, são aqueles obtidos a partir das diferentes possibilidades de passagem nos liços e nos jogos de pedalagem (rosinha, urubuzinho, canudo) e as técnicas anexas são aquelas confeccionadas com base em técnicas diferentes das que caracterizam o tecer propriamente dito, na medida em que a trama não é passada exclusivamente do modo já descrito. (costela, coxinilho, bordados no tear).

Entretanto, existem diferenças de padrões em algumas regiões. Na região do Vale do Jequitinhonha, por exemplo, os padrões de desenhos se diferem do repasso tradicional do triângulo mineiro e goiano. São desenhos figurativos (casas, pássaros, patos, flores) e geométricos (losangos, cruzadinhos, tijolinhos), mas que também denotam o universo doméstico e rural. Para Aguiar (2000), os padrões de desenhos da tecelagem do Vale do Jequitinhonha como o “tijolinho” e a “casa” remetem ao lugar

onde, por excelência, as etapas do processo da produção têxtil são realizadas, ou seja, o mundo da casa e dos afazeres domésticos.

O trabalho “Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica” (1984) é um referencial teórico sobre a tecelagem doméstica que se desenvolveu no interior de Minas Gerais. O estudo realizou no início da década de 80 uma análise descritiva sobre este fazer têxtil. A pesquisa visava contribuir com a finalidade institucional do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)¹⁰ à época, que buscava coletar sistematicamente o maior número de informações sobre o processo dinâmico da cultura brasileira. Existe na pesquisa uma preocupação em abordar de maneira exaustiva e minuciosa os aspectos tradicionais da tecelagem manual, especialmente os aspectos tecnológicos. O inventário minucioso da tecnologia patrimonial e dos padrões têxteis tradicionais além de contribuir para o registro de um fazer tradicional entendido como patrimônio cultural tinha como objetivo, também, chegar a um diagnóstico sobre a tecelagem mineira que vinha sofrendo mudanças com o processo de modernização.

A pesquisa apresenta de modo sistemático o registro da técnica da fiação, a classificação dos equipamentos, enumera os tipos de fibras comumente utilizadas pelas fiandeiras, principalmente, o cultivo tradicional do algodão¹¹, fibra mais utilizada na região do triângulo mineiro. Descreve, também, a preparação do fio (limpeza, descarregar, bater o algodão, cardar, fiar) e os tipos de fios produzidos (simples, trochado, finirisco)¹².

¹⁰O Centro Nacional Referência Cultural (CNRC) foi criado no ano de 1975, sob a coordenação do *designer* Aluísio Magalhães com o objetivo de realizar um estudo sobre a cultura brasileira e criar políticas que favorecessem a adoção de modelos de desenvolvimento sócio-econômicos adequados à realidade local. O Centro realizou projetos no campo da cultura popular e levantamentos sócio-culturais, formando um banco de dados com a finalidade de traçar um mapeamento e um diagnóstico sobre a cultura popular, principalmente na área do artesanato tradicional.

¹¹No Triângulo Mineiro em toda região de Minas Gerais e Goiás plantava-se o algodão “crioula” que chegava a dois metros de altura. Era plantado nas roças junto com o algodão “ganga”, de cor amarronzada. Plantava-se também o algodão “albasso”, cultivado em grandes lavouras. Segundo relato das fiandeiras, o algodão “crioula” tem um rendimento menor, mas a fibra é mais elástica e se tem uma melhor facilidade em separar as suas sementes no descaroador. Com a dificuldade cada vez mais crescente de se cultivar o algodão nas roças, as fiandeiras tem como opção cada vez mais o algodão cultivado nas grandes lavouras. Com a diminuição do cultivo do algodão “crioula” fica também comprometido o cultivo do algodão “ganga” que se desenvolve melhor em consórcio com o algodão de tipo arbóreo. Além disso, o plantio de algodão seguindo o modelo de monocultura nas grandes lavouras compromete a sustentabilidade da atividade, já que a fiandeira e a tecelã têm dificuldade em adquirir a matéria-prima “*in natura*” que é vendida sempre em grandes quantidades, inviabilizando, assim, a atividade do ponto de vista econômico. A única maneira de superar esta dificuldade é se organizar em forma de cooperativas e associações para, então, poder adquirir a matéria-prima em grande quantidade.

¹²Na preparação do fio são retirados os caroços dos chumaços de algodão à mão ou por meio do descaroador, um aparelho de madeira, tipo um banco, onde no centro são colocados dois cilindros

O conhecimento em tingimento com pigmentos naturais é bastante diversificado no triângulo mineiro, assim como as técnicas de extração dos corantes naturais (cocção, fermentação e oxidação). A pesquisa descreve desde a classificação do vegetal (denominação, descrição, condições usuais de cultivo e ocorrência) até a receita utilizada (matéria-prima, parte do vegetal, material têxtil a que se aplica e a técnica de tingimento). Outra referência recente na pesquisa com plantas tintoriais na tecelagem artesanal é o trabalho de Eber Lopes Ferreira (1998) “Corantes naturais da flora brasileira: guia prático de tingimento com plantas”, onde o autor apresenta um estudo detalhado da flora brasileira e uma lista de noventa e quatro tipos de plantas tintoriais, as receitas (quantidade, mordente, tratamento e tingimento) e o resultado por meio de desenhos bem detalhados e amostras das fibras tingidas. Para o autor, a questão relativa à sustentabilidade é um ponto fundamental no processo de tingimento natural:

As transformações ocorridas no campo vêm desenraizando profundamente a população rural, só restando vestígios do domínio das técnicas de tingimento com plantas em algumas comunidades rurais muito distantes, onde a dificuldade de acesso e a miséria não permitiam, e não permitem até hoje, a entrada de vendedores de anilinas. Desta forma, fica claro que o destino do tingimento com plantas é o mesmo da cor sem o mordente – está condenado a desaparecer. Embora o uso de corantes químicos tenha se intensificado, a tinturaria natural, um conhecimento técnico ancestral dos povos das zonas rurais mais antigas do nosso continente, ainda se conserva entre as pessoas que dedicam seus esforços a trabalhar junto a terra, a criar peças tecidas a mão e tingidas com plantas. Porém essa atividade não se restringe a área rural, uma vez que todas as plantas apresentadas neste manual são de fácil obtenção, cultiváveis, ou usada em reflorestamento [...] o manejo correto das matérias-primas utilizadas na produção artesanal a partir de recursos naturais deve ser o objetivo do chamado desenvolvimento auto-sustentável [...] suprir

giratórios (moendas) com uma manivela por onde passa os chumaços. Bater o algodão consiste em tirar as impurezas, separar as fibras e preparar o algodão para a fiação. Este trabalho é feito num arco de madeira, onde a fiandeira bate o algodão depois de descaroçado. Cardar, também, prepara o algodão para fiação. As cardas (um par) são peças fabricadas industrialmente, tem um cabo na parte externa, onde a fiandeira segura as cardas e na parte interna estão dispostas centenas de pontas de aços recurvadas por onde o algodão passa formando charutos de algodão prontos para fiar. A fiação se realiza por meio da roda de fiar ou de um fuso. Além do foi simples existem outros tipos de fios. O fio “trochado” é composto de dois fios simples, torcidos juntos, podem ser de cores diferentes. O fio “fantasiado” é fiado com duas pastas de cores diferentes ao mesmo tempo. O “finirisco” é um fio irregular, podendo ficar mais fino ou mais grosso, dependendo da tensão usada na fiação. Temos também o “pavio”, muito utilizado na região de Unaí, que é um chumaço mais grosso, com pouca tensão e era usado antigamente como candeia para lamparina. Hoje muitas tecelãs fazem a “colcha de pavio” que é semelhante a textura da “costela” com tiras de retalhos, só que usando pavios de algodão e combinando listras de algodão branco e ganga.

as necessidades locais sem causar danos ao meio ambiente é uma atividade viável, que garante a sobrevivência material e simbólica do homem. (1998, p.14 -15)

Com a devastação das florestas e do cerrado para dar lugar a monocultura e a criação de gado, a diversidade da flora fica altamente comprometida. Para tingir com corantes naturais é preciso uma grande quantidade de folhas, flores e cascas que devem ser extraídas de modo sustentável. As fiandeiras e tecelãs sabem desta limitação e da dificuldade cada vez mais crescente em conseguir matéria-prima. A única forma de manter e perpetuar esta tradição é manter a flora nativa intacta e utilizar técnicas de manejo sustentáveis

Por fim, a pesquisa promovida pelo CNRC sobre a tecelagem no triângulo mineiro apresenta o tecer, propriamente dito, a classificação dos teares e dos instrumentos auxiliares, assim como a classificação e ilustração dos padrões têxteis, principalmente dos repassos.

O resultado da pesquisa apresenta, por um lado, uma riqueza cultural muito grande neste universo da tecelagem manual que era vivenciada no triângulo mineiro, mas, por outro lado, aponta para um quadro “melancólico” diante das transformações que estavam se iniciando no processo de produção e reprodução do saber têxtil. As mudanças eram encaradas como prejudiciais à reprodução da tecelagem no que diz respeito às modificações nos processos de criação e reprodução do fazer artesanal. As tecelãs que antes tinham uma autonomia criativa e teciam as suas tramas dentro de uma realidade cultural específica, agora procuravam direcioná-la para as exigências de um mercado até então desconhecido.

O tecer, antigamente, era destinado a suprir as necessidades do grupo familiar, “tecia-se para o gasto”, ou seja, para o auto-consumo. Tecer para os outros representava uma possibilidade de renda complementar e não significava receber o pagamento em dinheiro, pagava-se a encomenda muitas vezes em troca de comida (feijão, arroz, milho, farinha). Se um membro da comunidade local (vizinhos, parentes) necessitava de um tecido, fazia o negócio, realizava a troca. As tecelãs geralmente teciam “de meia”. Quer dizer, geralmente a pessoa que encomendava o tecido fornecia a linha e a tecelã ficava com uma parte da produção pelo serviço prestado. Dificilmente se tinha acesso a produtos industrializados devido à distância dos centros industriais. Mesmo quando a tecelã recebia uma encomenda em troca de dinheiro, não tinha um prazo estipulado para entrega, podia levar meses para executar o serviço.

Quando um membro da comunidade encomendava um tecido para a tecelã havia uma compreensão e uma comunicação entre a tecelã, o produto e o consumidor, na medida em que ambos compartilhavam o mesmo significado, já que faziam parte do mesmo universo cultural. Mas quando a tecelagem sai do âmbito doméstico se volta para o mercado de massa, rompe-se a compreensão mútua:

O produtor não tem condições de conhecer – e, portanto, de atender – às reais necessidades do consumidor, na medida em que produz para um cliente estranho, anônimo e indiferenciado, cujo universo cultural ou interpreta por meio de falsas pistas: ele perde o domínio sobre a sua própria produção, baseando-se, para orientar seu trabalho, ou nos ‘modelos’ fornecidos pelos intermediários, ou na própria interpretação do que seria o objetivo procurado pelo distante freguês, interpretação muitas vezes baseada nas imagens fabricadas pelos meios de comunicação de massa. (CNRC, 1979, p.10,11 e12 *apud* FONSECA *et al*, 1984, p. 103)

Na medida em que se começa a tecer para o mercado consumidor, seja diretamente ou por meio de um intermediário, as tecelãs começam a produzir numa proporção muito diferente da que ocorria no universo tradicional. Se antes elas levavam meses para entregar uma encomenda, agora elas terão que produzir em um ritmo acelerado para atender a demanda e os prazos estipulados pelo mercado. Na tentativa de se adaptar ao gosto do consumidor, as tecelãs promovem mudanças significativas no fazer e no criar e passam a produzir objetos que muitas vezes não fazem parte de seu repertório tradicional.

Este novo direcionamento para o mercado de massa abordado por Fonseca *et al* é muito recorrente e pode ser observado não somente na tecelagem do Triângulo Mineiro, mas em todos os outros pólos tradicionais de tecelagem artesanal, como no artesanato tradicional de modo geral.

No ano de 2002, por exemplo, a Associação de Tecelagem de Unaí¹³, Minas Gerais, referência importante na produção da tecelagem artesanal local, produziu um

¹³A Associação de Tecelagem de Unaí foi criada em 05 de junho de 1999 e funciona numa chácara no Bairro de Santa Luzia. Idealizada por Luciana Vale e Luís Otávio Ferreira, foi implementada com recursos oriundos de Servas - Serviço Voluntário de Ação Social por intermédio do PMC – Programa de Mobilização de Comunidades em parceria com a Prefeitura Municipal de Unaí. Esses recursos foram direcionados para a construção de um galpão e compra de equipamentos. Desde então, mantém-se com recursos advindos da comercialização dos produtos. A Associação Beneficente Natal Justino da Costa, fundada em 03 de abril de 1990 e é responsável pela gestão e coordenação da Tecelagem de Unaí. Foi criada pra formalizar o trabalho social da Casa Espírita criada em 1966. É uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, de caráter beneficente, educacional, de assistência social e com personalidade jurídica própria. Tem reconhecimento de utilidade pública federal, estadual e municipal, por se enquadrar dentro dos moldes do Conselho Nacional de Ação Social. (RODRIGUES, 2004, p. 9)

padrão têxtil desenvolvido numa consultoria com a tecelã e *designer* Iony de Araújo em conjunto com as tecelãs locais, conhecido como “xale vazado”. Ele é utilizado para ser colocado como uma manta em cima do sofá, e é muito usado como “enfeite” pela burguesia urbana. Tal inovação chama atenção pelo fato da criação não ser referencial para a comunidade local e ter sido criado exclusivamente para atender o mercado consumidor externo.

Outro exemplo significativo que ilustra este novo direcionamento do artesanato para o mercado consumidor pode ser observado na produção de cerâmica no Vale do Jequitinhonha a partir da década de 70 com o processo de urbanização e expansão dos meios de comunicação de massa. Neste novo contexto, predomina, segundo Frota:

[...] a categoria do ‘artístico’, pois o novo figurado se destina à absorção por camadas de maior poder aquisitivo nos grandes centros urbanos. Panelas, potes, bulhões ainda permanecem em uso em várias localidades. Mas as antigas moringas, que antes funcionavam como pegas ou alças, alongam-se, já que não se destinam mais a conter água, e sim a ornamentar espaços nas casas de campo ou estúdios da elite urbana. Ao perder a funcionalidade, essa peça adequa-se agora à nossa categoria de ‘escultura’ e ganha, como outras no mesmo caso, a denominação local de ‘enfeite’, antes inexistentes no Vale, pelos agentes de produção [...] Para atender às novas exigências, as ceramistas ou paneleiras aumentam sozinhas o tamanho de seus fornos, e a variação das formas e composições parece inesgotável. Como sempre tem acontecido em outros pontos do país, os homens começam a interessar-se por uma arte que até pouco tempo atrás era de domínio feminino, e passam a exercê-la [...] A produção de louça e figurado de barro no Vale aumenta, bem como a de tecelagem, e reforça os frágeis recursos de sobrevivência. (2000, p.41)

O trabalho de Ricardo Lima (2006) sobre a cerâmica de Candéal aponta, também, para esse direcionamento do artesanato de tradição se adaptando aos interesses do mercado externo. A categoria “enfeite” pode ser notada de modo recorrente na criação de novos objetos que são direcionados para o público externo “decorar” a casa e que não tem utilidade ou significação no âmbito da comunidade local.

Diferentemente do que ocorria nas décadas anteriores, onde a tecelagem artesanal doméstica estava ligada basicamente ao mundo camponês, numa territorialidade bem delimitada, a atividade começou a se inserir na economia de mercado e no sistema produtivo globalizado e as tecelãs passaram a ver na atividade

uma possibilidade de geração de renda. Neste contexto, a tecelagem artesanal começa a ter uma dimensão mais individualista.

A tecelagem doméstica na sua forma mais tradicional estava inserida numa lógica relativa à moral campesina, onde assim como a terra, os produtos têxteis estavam ligados num circuito coletivo baseado em trocas e relações recíprocas.

Antigamente, a atividade têxtil mobilizava a coletividade e era comum a realização de mutirões. Quando uma moça ia casar, as fiandeiras se reuniam, levavam as rodas, as cardas, arcos e balaios e passavam o dia fiando com o intuito de ajudar a dona do mutirão. Na “traição” que era um mutirão feito de surpresa, as fiandeiras chegavam à casa da beneficiada no início da noite cantando¹⁴, trazendo as rodas de fiar e os balaios enfeitados. Hoje, os mutirões são raros, não só pela dificuldade de plantar e conseguir algodão para a fiação, mas pelo enfraquecimento dos laços comunitários.

No universo rural tradicional a tecelagem artesanal se desenvolveu no âmbito doméstico e familiar e a vida comunitária tinha como base o grupo doméstico e as relações interfamiliares, criando laços de solidariedade e reciprocidade entre os membros do grupo.

Segundo Durhan (1973) as estruturas rurais tradicionais tinham como ponto de referência a comunidade ou grupo local. Nas comunidades rurais brasileiras, o grupo local se apresentava como unidade de cooperação interfamiliar, criando, assim, os grupos de vizinhança que tinham como princípios fundamentais as relações de parentesco e compadrio, relacionando as unidades domésticas entre si.

No grupo local todos se conheciam, eram parentes, compadres, amigos e vizinhos que se reuniam em festas e mutirões como formas coletivas de ação e auxílio mútuo, numa organização social que se fundamentava na reciprocidade direta entre elementos equivalentes. Para Durhan:

A ausência de diferenciação social e homogeneidade essencial das unidades constitutivas do grupo de vizinhança criam laços de natureza personalista, os indivíduos são reconhecidos como personalidades e não como objetivação de um conjunto de papéis e posições sociais [...] se manifesta na vida comunitária, como na prestatividade e nas formas espontâneas de auxílio mútuo.[...] O mutirão é antes um trabalho ‘associado’ que ‘dividido’. [...]

¹⁴Dona Conceição Campos de Jesus natural de Tiros, Minas Gerais, participou de muitos mutirões em Unaí. Lembra das fiandeiras que chegavam no início da noite cantando e colocando os versinhos: “Cada um cantava um verso, cantava aquele ‘peneirou balão, peneirou no ar, peneirou balão das moças e vão cair dentro do mar’. Ai o outro repetia no mesmo tom um verso qualquer. A gente cantava os versos para as cardadeiras que estavam cardando o algodão: ‘libera, cardadeira, escuta o que eu vou dizer se não tiver algodão cardado eu vou fiar você’. A gente cantava o dia e a noite todinha.” (RODRIGUES, 2004, p.16)

conta Sérgio Buarque de Holanda, utilizando uma conceituação de Margareth Mead, o trabalho de mutirão é antes uma forma de prestância do que cooperação, o objetivo material comum tem significado prático secundário. O trabalho coletivo não cria laços coletivos, mas manifesta apenas o conjunto de obrigações recíprocas que unem as pessoas em relações duais, reciprocidade restrita própria das relações diádicas. (p.76-77)

Neste aspecto relativo à reciprocidade, podemos observar que além da organização dos mutirões, a confecção de colchas de tecelagem estaria também vinculada a um circuito de trocas e relações recíprocas diádicas. Era comum entre as mulheres tecerem o enxoval das filhas, sobrinhas, netas, noras e afilhadas e as colchas de repasso eram presenteadas às mulheres do grupo doméstico que usavam, guardavam e depois repassavam às gerações seguintes, representando simbolicamente a dádiva, os laços de proximidade e identidade do grupo local.

Ricardo Lima (2006) também aponta para esta questão das relações de reciprocidade e o valor de dádiva do objeto artesanal ao estudar as ceramistas de Candeal que além de produzirem as louças para o auto-consumo e comercialização interna e externa, também produziam para presentear os parentes e vizinhos. Neste circuito ligado ao grupo doméstico e de vizinhança, as louças eram destituídas de valor econômico e assumiam a forma de dádiva entre famílias nucleares. Para Lima, “no Candeal cabem às mulheres serem agentes do sistema de dádivas ao abastecer grupos familiares específicos. [...] A dádiva cria e fortalece relações entre parentes.” (138)

Portanto, o objeto artesanal perdeu o caráter de dádiva ao romper as fronteiras locais. Como nas últimas décadas o mundo rural saiu do isolamento e sua inclusão numa economia competitiva criou novas necessidades como o consumo de produtos industrializados e a necessidade crescente de dinheiro, a inserção do artesanato no circuito impessoal do mercado globalizado significou a inclusão na economia monetária. Nas cidades, com o processo de migração, as pessoas passam a ser atraídas pela concentração de equipamentos públicos, instalações e atividades industriais e comerciais e aos poucos são incorporadas a um sistema de vida totalmente diferente da comunidade tal como existia “antigamente” na vida rural.

O trabalho de Micênio Carlos Lopes dos Santos (1997) sobre a tecelagem artesanal na cidade de Resende Costa é um trabalho pioneiro porque apresenta a tecelagem doméstica não mais sob o ângulo do universo rural tradicional, onde a

tecelagem floresceu, mas no meio urbano, depois das mudanças sofridas nestas últimas décadas com o processo de modernização.

Resende Costa é uma cidade localizada no estado de Minas Gerais e situa-se na microrregião dos Campos Vertentes, próximo a São João Del-Rei e Tiradentes. Assim como todas as cidades de Minas Gerais e Goiás que tinham como base econômica o meio rural, a tecelagem manual era uma atividade doméstica e se prestava somente à subsistência. Hoje, 65% da população de Resende Costa encontram-se na zona urbana e num quadro de crescente migração para outros municípios e estados. O município carece de recursos no setor público e a distribuição de renda é extremamente desigual, revelando uma situação de pobreza da maioria da população local. Com a migração do campo para a cidade, as tecelãs levaram consigo os teares e seus equipamentos, mas diferentemente de outras cidades, onde a tecelagem ficou à margem do setor produtivo, no município de Resende Costa, segundo o recenseamento realizado em 1996, 38% da população estava envolvida diretamente com a atividade têxtil.

De acordo com o recenseamento na década de noventa, em quase todas as casas do município um tear podia ser encontrado, envolvendo na atividade não somente mulheres, mas homens, crianças e idosos. A atividade artesanal contribuiu para a geração de renda familiar, incrementando o comércio local e gerando receita para o município.

No entanto, apesar do crescimento e do interesse pela atividade, o fazer têxtil apresenta diferenças significativas daquela praticada no âmbito tradicional. Primeiramente, pela sua total dependência da atividade industrial. A principal matéria-prima utilizada é o refugo das malharias, ou seja, restos de retalhos das indústrias¹⁵, além de barbantes e fios industrializados. O uso do retalho industrial como matéria-prima fez com que aparecessem novas categorias e funções para a atividade artesanal. Uma das figuras importantes neste processo produtivo da tecelagem artesanal é a figura do picador. O picador é responsável pela produção de novelos de malhas utilizadas na tecelagem de Resende Costa:

[...] para o exercício da função de picador é necessário somente uma tesoura bem afiada para cortar o retalho em tiras e paciência para emendar e confeccionar novelos ou bolinhas de retalho. Essa atividade caracteriza-se como uma função simples e de baixo custo para a sua execução, não exigindo qualificação da mão-de-obra. É uma função que no mercado de trabalho local possui uma demanda proporcional à necessidade da matéria-prima para o tear

¹⁵O retalho vem das indústrias de malhas mais próximas, localizadas nos pólos de Juiz de Fora, Divinópolis de Minas, Petrópolis no Rio de Janeiro e em São Paulo.

rústico de madeira e possibilita uma inserção de trabalhadores na função. [...] O picador adquire matéria-prima no mercado local. Ele próprio busca seu retalho na loja, ou o fornecedor o entrega em seu domicílio ou mesmo o empregador de sua mão-de-obra o entrega pessoalmente. A armazenagem dos novelos é feita em sacos plásticos, caixas de papelão, balaios que são estocados sobre o chão do quarto de tecer. (1997, p.25)

A tecelagem artesanal cria uma cadeia produtiva que começa do refugo de retalhos de malha das indústrias, o comércio de malhas, a figura do picador, as tecelãs e os vendedores. Embora em Resende Costa a tecelagem seja uma atividade doméstica, pois os teares estão nas residências das tecelãs (aos), observa-se nitidamente uma cadeia produtiva e interligada, com a finalidade de comercialização do produto têxtil. As peças mais produzidas são: a colcha lisa, o caminho de mesa e o tapetinho liso que é a peça de maior destaque da produção e que tem um volume e uma dimensão manufatureira. A produção é vendida em sua maioria para os lojistas de Resende Costa, para as cidades mineiras mais próximas e para os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Brasília e Goiás.

Outra mudança, também, associada à cadeia produtiva da tecelagem artesanal é que devido à divisão na produção muitas tecelãs (aos) não dominam mais todas as fases do tecer, elas não sabem urdir e não criam os tecidos, elas apenas tecem. Para Santos *et al* (1998):

O número de artesãos não aumentou na mesma proporção que a produção. Já o número de tecelões cresceu consideravelmente, devido à procura crescente de produtos artesanais em Resende Costa. O tecelão é o responsável simplesmente pela produção, ou seja, apenas bate o tear, nem sempre possui a técnica e arte na montagem do tear, que é comum aos antigos artesãos dessa região. A preparação do tear para tecer é uma tarefa considerada complicada e difícil para muitos. Atualmente existem muitos tecelões, mas nem todos são artesãos. (p. 38-39)

O tecelão é entendido, portanto, como mero fabricante de produtos, limitando-se apenas ao ato da produção. Embora a atividade têxtil ainda seja artesanal, ele não domina mais todas as etapas do fazer e não sabe mais criar um padrão têxtil ou mesmo interpretar um repasso, ele apenas executa o fazer.

A questão que se coloca neste caso de Resende Costa e em outros pólos similares de produção têxtil, como Unai e Carmo do Rio Claro, é se realmente a tecelagem artesanal se caracterizaria ainda como artesanato de tradição ou se estaria próximo a um modelo manufatureiro, na forma de um “industriano”, visto que a

produção é destinada ao mercado de massa e as tecelãs não dominam mais todas as etapas do fazer e nem o compartilhamento do saber, fato este que está em consonância com o diagnóstico do CNRC sobre o futuro da tecelagem artesanal e o papel do tecelão no contexto do mercado consumidor , “ele continua a dominar o fazer, porém não mais o criar.” (1979 *apud* FONSECA *et al*, 1984, p.103).

A entrada dos homens na atividade têxtil é também outra mudança significativa nestas últimas décadas. Os homens que estão numa situação de vulnerabilidade como “força de trabalho de reserva”¹⁶ são aproveitados na tecelagem artesanal após o seu direcionamento para o mercado por ser uma mão de obra que executa com rapidez e maior produtividade a atividade.

Na cidade de Unai e no noroeste de Minas os homens tecem e parecem estar inseridos nesse universo desde cedo. Tanto meninos quanto meninas ajudam a limpar e descarregar o algodão e depois aprendem a tecer. Os tecelões mais novos afirmam não sofrerem nenhum tipo de preconceito pelo fato de tecerem. Existem relatos de famílias locais antigas em que homens e mulheres teciam. Seu Abel Caixeta, 54 anos, tecelão de Unai conta que antigamente os homens falavam que tecer não era serviço de homem, “só eu que tecia por aqui, que eu saiba, o primeiro foi o marido de dona Cândida.” (RODRIGUES, 2004, p. 27)

Em Olhos D’água, Goiás, verifica-se a partir da década de 80, um lento processo de absorção progressiva do gênero masculino na atividade têxtil. Na microempresa criada por Fatinha e Beto, tecelões locais, os rapazes eram aproveitados na atividade têxtil, principalmente para tecerem nos teares de grandes dimensões, onde eram feitas as colchas de casal e os tecidos maiores. Segundo Fatinha:

A gente colocou meninos homens trabalhando. No início eles acharam um absurdo. Olhavam e riam. Hoje não tem esse preconceito. Já tem vários rapazes que vêm aqui pedir emprego porque vê que o outro está bem. Não está puxando o cabo da enxada e está ganhando mais. Enquanto um está ganhando um salário para capinar, o outro está ganhando muito mais pra tecer. Um serviço mais leve, dentro de casa. No início foi difícil, primeiro porque as mulheres não queriam pegar tear largo, segundo porque os homens achavam que tecer era trabalho de mulher. Já tem um menino aprendendo a tinturar com Beto, tem o Milton que tece. [...] (LIMA, 1995, p.30)

¹⁶Este conceito é discutido por Donna Haraway (2000), onde o trabalho feminilizado é caracterizado como um trabalho vulnerável, desqualificado, como força de trabalho de reserva dentro da lógica do capital.

No Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, segundo Aguiar (2000), a iniciação dos homens no universo da tecelagem também é recente, tem cerca de três décadas. Em Berilo, mais de 90% da produção têxtil ainda está nas mãos das mulheres:

Quando os primeiros homens começaram a trabalhar na tecelagem, o senso comum afirmava que se transformariam em mulheres, suas pernas ficariam finas, enfraqueceriam e seus testículos cairiam. Mesmo não se ‘transformando em mulheres’, eles eram vistos como péssimos maridos, pois acreditava-se que sua família passaria fome, já que não se dedicavam como deveriam ao trabalho na roça. Diante dessas afirmações, foi preciso muito tempo e esforço para que esses símbolos se reorganizassem, acomodando a entrada dos homens no universo da tecelagem e construindo fronteiras mais tênues entre os domínios de trabalho feminino e masculino. [...] Hoje, os homens que tecem têm uma produção expressiva, retirando daí boa parte do seu sustento. São também os responsáveis pela comercialização de produtos, uma vez que, segundo a visão local, eles ‘pertencem ao mundo’, podendo percorrer os municípios vizinhos para vender os trabalhos de suas mulheres, filhas e irmãs. (p.12-13)

Na cidade de Resende Costa, Minas Gerais, a partir da década de oitenta, há uma inversão de papéis na atividade têxtil. Antes, as mulheres fiavam, tingiam e teciam. Os homens auxiliavam na fabricação e no conserto dos teares e na comercialização dos produtos. “Hoje, no processo de produção atual é fácil encontrar homens tecendo e mulheres com a responsabilidade de comercializar.” (SANTOS E SILVA, 1997 *apud* MICÊNIO *et al*, 1998, p.28)

Assim, o antigo tecer que era entendido como sendo uma das qualificações do universo feminino passou a ser visto como profissão pelos homens. Jovens e mesmo os artesãos mais velhos, tecem hoje visando, principalmente, a venda de seus produtos, garantindo desse modo um ganho financeiro.

No contexto urbano, onde existe, uma heterogeneidade de grupos e indivíduos e a impessoalidade nas relações sociais, a tecelagem manual que tradicionalmente estava vinculada à família e aos grupos de vizinhança passa a ser reproduzida por indivíduos isolados ou por instituições tais como associações de artesãos, agremiações de bairro e instituições especializadas tais como instituições educacionais, culturais, religiosas, beneficentes e assistenciais.

Interessa-nos, portanto, investigar a tecelagem artesanal no contexto urbano e as suas configurações atuais, especificamente na cidade de Brasília, onde a tradição doméstica, denominada aqui como tecelagem mineira ou goiana é ainda uma referência têxtil muito presente entre as tecelãs já que a cidade está numa região limítrofe com os estados de Minas Gerais e Goiás.

Embora a tecelagem doméstica não seja mais uma tradição isolada nos “sertões adentro” e exista um diagnóstico negativo sobre a manutenção e a reprodução desta atividade artesanal que sofreu mudanças muito significativas nestas últimas décadas referentes à eliminação de algumas etapas do processo tradicional como a crescente substituição da matéria-prima local pela industrializada, a atividade têxtil tem se mantido viva e algumas tecelãs ainda continuam criando e reproduzindo este saber tradicional tanto no mundo rural quanto no mundo urbano.

CAPÍTULO II

O Entorno de Brasília e a Tecelagem Manual

O entorno de Brasília corresponde aos municípios que estão ao redor do Distrito Federal e pertencem aos estados de Goiás e Minas Gerais. São eles os municípios de Unai e Buritis pertencentes ao estado de Minas Gerais e os municípios de Abadiânia, Água Fria de Goiás, Águas Lindas de Goiás, Alexânia, Cabeceiras, Cidade Ocidental, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Cristalina, Formosa, Luziânia, Mimoso de Goiás, Novo Gama, Padre Bernardo, Pirenópolis, Planaltina de Goiás, Santo Antônio do Descoberto, Valparaíso e Vila Boa que correspondem ao estado de Goiás.



Fonte: Internet/2010

Dentre as várias localidades que pertencem à região do entorno, três me interessam em particular, pelo fato de ainda desenvolverem uma tecelagem artesanal muito expressiva e que é referencial para as tecelãs de Brasília. São elas Unai em Minas Gerais e Olhos D'água e Pirenópolis em Goiás.

A localidade de Olhos D'água está situada próximo à cidade de Alexânia na BR-060, a oitenta quilômetros de Brasília. Pela sua importância cultural, no ano de 1995, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) realizou uma pesquisa

etnográfica e uma documentação fotográfica sobre a sua tecelagem artesanal que resultou na exposição na Sala do Artista Popular e a publicação do catálogo “Fios de Olhos D’água”.

Segundo Lima (1995), o povoado de Olhos D’água originou-se de uma doação de terras feita à Igreja por fazendeiros locais para a construção de uma capela em homenagem a Santo Antônio no ano de 1940. Em 1954, o povoado foi elevado à categoria de distrito do município de Corumbá e em 1958, após um período de prosperidade tornou-se sede do município. No entanto, o município no ano de 1960 regrediu à condição de vila com a transferência da sede do município para a cidade de Alexânia, criada próxima à estrada que ligaria Brasília à Goiânia. Após este episódio, Olhos D’água entrou em decadência e os seus habitantes se mudaram para Alexânia e os jovens partiram para a nova capital.

Constituída por famílias camponesas que criaram um sistema de vida praticamente auto-suficiente e independente da sociedade nacional, Olhos D’água tinha no artesanato de tradição, especialmente nos utensílios de barro, nos trançados de fibras naturais e nos tecidos de tecelagem sua expressão cultural mais genuína. O fazer têxtil consistia num longo processo que se iniciava desde o plantio do algodão, a colheita, a limpeza, a cardação, a fiação, o tingimento natural e o tecer. O algodão era o recurso de maior importância para o grupo local e com ele se faziam fios para todos os tipos de tecidos que eram produzidos em teares horizontais, tipo mineiro, e teares verticais, de grade.

Com a construção de Brasília, a produção têxtil que antes era destinada a suprir as necessidades do grupo doméstico se expandiu e passou a atender a demanda externa. No entanto, este fazer sofreu algumas modificações. O cultivo do algodão ficou limitado devido ao avanço da monocultura e da pecuária na região e a matéria-prima passou a ser importada de São Paulo e Minas Gerais, vindo parcialmente beneficiado ou totalmente industrializado, eliminando o processo de fiação. O tingimento que antes era obtido com pigmentos naturais foi substituído por pigmentos industriais.

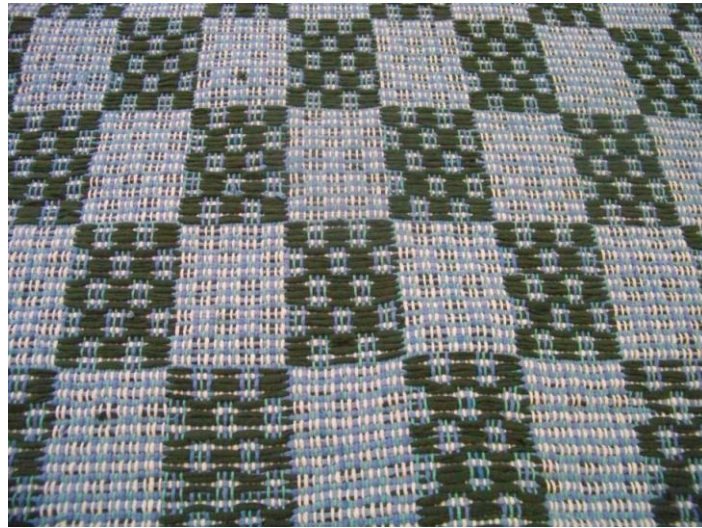
A criação da Feira de Trocas na década de 70, também, contribuiu para a divulgação e comercialização do artesanato local, principalmente para o público de Brasília:

A primeira Feira de Trocas aconteceu em dezembro de 1974, como parte de um projeto de arte-educação implantado pela professora Laís Aderne. Foi idealizada como um canal de escoamento para a produção artesanal, que vinha sendo resgatada

com a identificação dos mestres artesãos e a retomada dos fazeres tradicionais daquela população. Reeditada a cada ano, a Feira de Trocas acontece sempre no primeiro domingo dos meses de junho e dezembro, tendo como seu maior atrativo o resgate de um importante traço cultural da região: a gambira ou catiragem. Durante muitos anos, essa foi a forma que a população encontrou para adquirir gêneros de primeira necessidade, que trocava por produtos artesanais. Se, em um primeiro momento a Feira incentivou a produção artesanal de Olhos D'água, nota-se atualmente que, a cada ano, esse evento vem perdendo sua característica de possuir apenas produtos locais, passando a abrigar um grande universo de mercadorias. (AGUIAR, Luciana; CONSUELO, Dulce, s.d. p. 14)

Na década de 80, Maria de Fátima, tecelã da região conhecida como Fatinha, e seu marido Beto, também tecelão, criaram uma microempresa que aglutinou as teceadeiras em torno da produção têxtil com o objetivo de expandir a comercialização. Neste contexto, verificou-se um processo de absorção progressiva do gênero masculino na atividade têxtil. Os jovens passaram a encarar a atividade como profissão. Até mesmo as tecelãs mais velhas que estavam vinculadas ao universo tradicional da tecelagem doméstica, passaram a tecer visando, essencialmente, a comercialização de seus produtos. A dona Angelina, mestra tecelã muito conhecida na região é um exemplo dessa nova realidade. Já trabalhou como tecelã para a microempresa de Fatinha, participou de várias oficinas comunitárias e de capacitação e hoje comercializa os seus produtos na loja da Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D'água ou diretamente na Feira de Trocas, onde vende e troca os seus tapetes, toalhas de mesa, cortinas, jogos americanos e colchas de repasso.

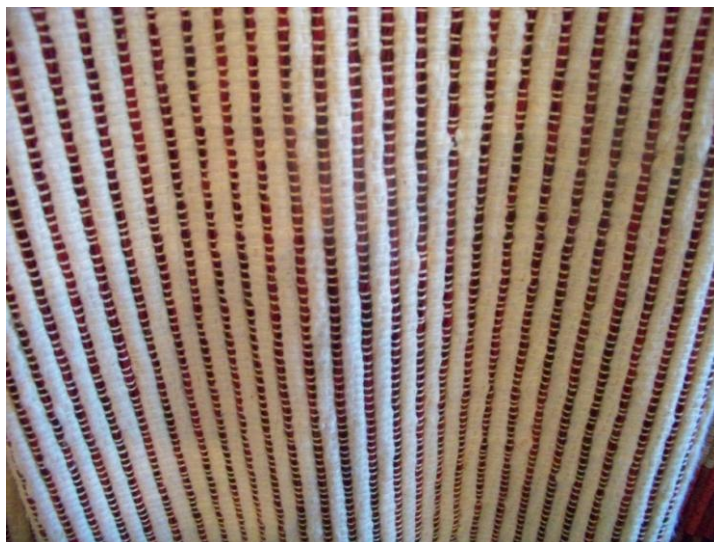
A Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D'água, a ACORDE, preocupada na manutenção da tradição local desenvolveu no ano de 2000, um projeto com o intuito de resgatar os padrões têxteis tradicionais e revitalizar a fiação manual. O projeto culminou com a publicação do livro “Olhos D'água: a tradição artesanal da tecelagem”, de autoria de Luciana Aguiar e Eber Ferreira. Segundo os autores, os padrões têxteis mais usados pelas tecelãs atualmente são os geométricos. Os repassos mais comuns são o rosinha, tamborete, laranja partida, pé-de-gato, bagageiro. Para os cortes de tecidos destacam-se o siriguia, o olhinho, esterinha, corrente, além dos listrados, xadrezes e a técnica do fio puxado, conhecido como cochonilho. Nestes últimos anos foi introduzida a fibra de bananeira, onde é utilizada para a confecção de tapetes e jogos americanos.



Olhos D' água – Remissa, dona Angelina



Olhos D' água – Remissa, dona Angelina



Olhos D' água – Tapete de Pavio, Beto



Olhos D' água – Tapete de Pavio e Técnica Anexa, Beto



Olhos D' água – Tapetes de Repassos, ACORDE



Olhos D' água - Tapetes de Fibra de Bananeira, ACORDE



Olhos D' água – Colcha de Repasso, ACORDE

A cidade de Unaí está localizada a 180 Km de Brasília. Limita-se ao norte com os municípios de Cabeceira Grande, Buritis e Arinos, ao sul com Paracatu, João Pinheiro e Brasilândia de Minas, a leste com Dom Bosco, Natalândia, Bonfinópolis de Minas e Uruana de Minas e a oeste com Cristalina, Goiás. O Distrito de Unaí foi criado em 1873 e o município em 1943. Depois do ciclo da mineração, a agropecuária foi seguramente a primeira atividade econômica da região. O município tem hoje uma posição de destaque no setor agropecuário e uma agricultura intensiva, mecanizada e de alta tecnologia para a produção de grãos.

A tecelagem manual em Unaí se desenvolveu com os movimentos migratórios iniciados com a descoberta do ouro no século XVII que atraiu para a região muitos

colonizadores de origem portuguesa e que tinham conhecimento do ofício têxtil. No âmbito doméstico a tecelagem se desenvolveu em fazendas e pequenas vilas, guardando semelhanças com a tecelagem praticada em toda região do noroeste de Minas. A matéria-prima mais utilizada para tecer era o algodão que antes era plantado na roça e nos quintais. Com a mudança de uma agricultura de subsistência para uma agricultura intensiva, o plantio de algodão perdeu sua conotação de produção familiar e atualmente o algodão é adquirido nas grandes lavouras da região.

No processo de deslocamento da população rural para Unaí muitas tecelãs carregaram consigo os seus equipamentos e continuaram a tecer na cidade. Dentre as várias tecelãs da região, dona Delmira Maciel é uma das tecelãs mais conhecidas e tem um valor referencial para as outras tecelãs pelo fato dela nunca ter parado de tecer. Nascida na Chapada no ano de 1957, Delmira vem de uma família ligada ao mundo rural e aprendeu a fiar e a tecer aos oito anos de idade com sua mãe. Aos 14 anos mudou-se para Unaí e começou a trabalhar com a tecelã Cândida Sardinha com quem ficou por vinte e dois anos. Conta que, também, teceu por muitos anos para a tecelã Minnie Sardinha, filha de dona Cândida.¹⁷ Quando Cândida parou de tecer, Delmira herdou seus teares que estão em sua oficina de tecelagem até hoje. Depois Delmira foi trabalhar com Luciana Vale, paulista da cidade de Bauru que chegou à Unaí com a família em 1985, onde, então, aprendeu o ofício que antes não conhecia. Juntas trabalharam por quinze anos fazendo mantas, colchas e almofadas para a venda.

No ano de 2004, quando estive em Unaí para a realização de uma pesquisa com as fiandeiras e tecelãs da Associação de Fiação e Tecelagem Artesanal de Unaí, entrevistei Luciana Vale que relatou que no início da estruturação e funcionamento da Associação, dona Delmira coordenou a produção e ensinou as outras tecelãs o “repasso”, pois a maioria só conhecia o padrão “liso”. Ensinou o acabamento e todo o processo de criação das “colchas de pávio”, símbolo da tecelagem tradicional unaiense. Ensinou, também, o ofício para o marido e para os filhos que teceram por muitos anos para a Associação de Unaí. Para Luciana Vale, “Delmira nasceu tecendo e tece até hoje. Teceu com Cândida, comigo, agora com o marido e os filhos. Ela é uma referência, uma história viva do processo todinho daqui, representa o antes, o durante e o depois na história de vida ligada à atividade.” (RODRIGUES, 2004, p.26).

¹⁷Dona Cândida e Minnie Sardinha são tecelãs referenciais não só para a região de Unaí, mas para as tecelãs de Brasília, também. Minnie Sardinha ministrou vários cursos em Brasília e foi responsável pela iniciação de várias tecelãs da cidade.

Dona Delmira até pouco tempo tecia todos os dias, dividindo as horas com o trabalho da casa. Por problemas de saúde decorrentes da Doença de Chagas, atualmente mora com a família em Brasília, na cidade satélite do Riacho Fundo.

Luciana Vale acabou tendo um papel fundamental na expansão da tecelagem artesanal na região, porque além de ser uma das idealizadoras da Associação de Fiação e Tecelagem Artesanal de Unaí fundada em 1999, é consultora do Programa Artesanato Solidário¹⁸, onde coordena vários grupos de produção de fiação, tingimento natural e tecelagem artesanal no noroeste de Minas Gerais. O Projeto Veredas coordenado pela tecelã tem como objetivo revitalizar as técnicas de fiação e tingimento com corantes naturais a partir da flora do cerrado que nas últimas décadas tem sido ameaçada com a intensificação da monocultura e da pecuária na região. Busca resgatar as técnicas e os pontos e desenhos de tecelagem já esquecidos, melhorar a qualidade da matéria-prima, além de desenvolver a geração de renda para os grupos locais. No que tange à comercialização, o Artesanato Solidário propõe um comércio ético e justo¹⁹ baseado nos princípios da economia solidária que estimula o desenvolvimento local e a inclusão social.

¹⁸O Programa Artesanato Solidário é um agente importante na construção de uma política de desenvolvimento do artesanato nesta última década. É uma organização civil que tem como objetivo a revitalização do artesanato de tradição. O programa surgiu em 1998 no Conselho da Comunidade Solidária que incorporou vários projetos de capacitação das frentes produtivas formadas no âmbito do Programa Federal de Combate aos Efeitos da Seca. Diante do contato direto com a realidade brasileira, o Conselho se deparou com o profundo conhecimento das técnicas artesanais das diferentes vertentes do patrimônio cultural brasileiro e firmou o compromisso de preservar esses saberes com o objetivo de gerar renda para as comunidades tradicionais. Assim, foi lançado o Projeto de Apoio ao Artesanato para Geração de Renda, em parceria com o SEBRAE e a SUDENE. O Programa prioriza em suas ações de fomento grupos de artesãos que tem um IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) baixo, com poucas oportunidades de trabalho na região onde residem e que tenha no grupo algum mestre-artesão que faça algum produto artesanal de raiz cultural e que aceite repassar para outras pessoas este saber. O objetivo do Artesanato Solidário é promover formas associativas ou cooperativistas entre os artesãos, propiciar a autogestão de cada grupo produtivo e criar condições de geração de renda e melhoria da qualidade de vida para a comunidade.

¹⁹Fair Trade Organization – Associação Internacional de Comércio Justo (IFAT) – A IFAT foi fundada como uma rede mundial em 1989 durante uma conferência das organizações de comércio justo na Holanda. Constituída por mais de 200 organizações em 59 países a nível mundial, o programa tem o foco no desenvolvimento sustentável, no comércio justo e na questão ambiental. Segundo Macao Góes, o Artesanato Solidário é a única ONG no Brasil que ganhou o selo do comércio justo: “foi um processo longo, durou mais de um ano, nós fizemos todas as práticas, não tem criança na associação, existe respeito pela matéria prima, pelo meio ambiente, cuidado com a higiene e com o preço justo.”



Luciana Vale - Encontro de fiandeiras em Riachinho, MG – 2008

Depois de cinco anos, mais precisamente em março de 2009, quando retornei à Associação de Unaí para entrevistar Marlúcia Izidoro, que desde o início da criação da Associação tem participado do processo de formação e consolidação da instituição, algumas mudanças significativas podiam ser observadas no funcionamento da oficina. A começar pelo nome, visto que a fiação foi extinta da cadeia produtiva da oficina de tecelagem. Segundo Marlúcia, a fiação foi extinta porque a tecelagem usava uma quantidade mínima de fio artesanal:

Só tem uma peça que a gente usa o algodão fiado que é o xale vazado. Aí nós fomos introduzindo outros fios. [...] A fiação nunca teve renda para a tecelagem [...] hoje só tem uma fiandeira que trabalha com a gente, ela faz os pavios. Até um diretor falou, ‘a gente perdeu o elo da fiação’, mas o que a gente visa não é só o resgate cultural. É dar oportunidade as pessoas de terem uma renda, então se a gente ficar batendo em cima de uma coisa que o comércio é difícil, o que as pessoas vão comprar mais? As pessoas gostam de artesanato, mas elas querem essa coisa mais prática e moderna também.

Outra mudança significativa foi à introdução do chenile, um fio sintético que a Associação compra de Carmo do Rio Claro para a produção de colchas, cortinas e almofadas. Marlúcia conta que eles estavam participando de uma Feira no Casa Park em Brasília e a Gremilda (a Gre), antiga coordenadora da oficina, viu alguém trabalhando com esse material, gostou muito e sugeriu que a Associação introduzisse o chenile. “As pessoas gostaram muito, é um fio sintético? É, mas as pessoas gostam, aí nós tecemos no algodão e no chenile, hoje tá meio a meio. Ele é muito mais caro. Estamos

comprando em Carmo do Rio Claro, ele já vem tingido. O algodão é o fio cru, 100% algodão, industrializado, ele vem de São Paulo e o tingimento a gente faz aqui.”



Colchas de chenile - Unai



Colchas de chenile - Unai

Marlúcia lembra que desde a criação da oficina de tecelagem ela tem contribuído para a elaboração e a execução do projeto, mas a sua história desde o início foi organizar a produção. Para tanto, teve que aprender a tecer, mas só teoricamente:

Eu aprendi quando eu vim pra tecelagem, eu vim muito nova justamente pelo convite do Centro, quando a gente foi formar a associação, a primeira reunião que fizemos foi junto com a Luciana e eu não trabalhava fora, eu tinha 2 filhas, as minhas

filhas já estavam de idade, uma já tinha 7 anos, aí ela falou: Marlúcia vamos trabalhar com tecelagem? Vamos, aí nós começamos, eu mais Luciana fomos montar o projeto, correr atrás das tecelãs, fiandeiras, mas quando fundou a tecelagem eu engravidei, aí quando a tecelagem estava funcionando elas me fizeram o convite de novo: você tem que vir pra tecelagem, eu peguei e vim. Cheguei aqui, não sabia o que era o tear, nunca tinha trabalhado fora, não tinha noção, não sabia. Aí eu cheguei, eu sempre fui uma pessoa que eu tenho facilidade de chegar em qualquer lugar e resolver o problema, foi por isso mesmo que me chamaram e na época eu vim, teve uma pessoa de Uberlândia, a Ivone, ela veio, eu não sei onde ela está hoje, ela trabalhava na tecelagem que era da prefeitura de Uberlândia, acho que hoje nem tá funcionando mais. Ela veio dar um curso pras mulheres, ensinava principalmente o repasso, tinham muitas pessoas que tinham dificuldades nisso, então a Ivone veio dar o curso e eu peguei tudo no curso de tecelagem, eu já sabia tecer sem nunca tecer, só teoricamente, aí eu comecei e depois a Delmira saiu da produção, então eu tinha que criar, tinha que decidir o que fazer, quanto vai gastar, mas isso eu aprendi com a Ivone, se eu quero um tecido, a largura, qual o pente que eu vou usar. Isso eu aprendi com ela, as medidas, tudo certinho. Aí nós começamos desta forma, nós modificamos muitas coisas, algumas coisas nós demos continuidade, outras não, e fomos criando à medida que você vai aprendendo, vai acostumando com aquilo, tem coisas que a gente repete há muitos anos, porque é só fazer e vender, [...] tem peças que a gente faz todos os meses, acabou, faz de novo que ela vai ser vendida.

Afirma que ainda hoje não se interessa em tecer, diz que não tem vontade e um problema de coluna a impede: “Eu não teço, mas eu sei todo o processo. Eu ensinei a tecer e não teço [...] eu sei ensinar, quando tem uma pessoa com dificuldade eu sento lá. Algum problema, algum pepino quem vai resolver? Eu. Ver defeito é comigo mesmo. Eu sei todo o processo, a habilidade pra fazer rápido, sabe?”

Com a produção direcionada para o mercado, a oficina de tecelagem tem como carro chefe artigos para decoração tais como almofadas, colchas, xales, cortinas, tapetes, jogos americanos e jogos de lavabo. O padrão mais usado é o “liso” porque é o mais rentável e vendável: “a gente tem o repasso, a quantidade é mínima, mas tem, o que a gente observa o que é vendável pra nós, é o que a gente tá fazendo. Não adianta fazer uma coisa, uma peça que vai custar tanto, que vai demorar tantos dias pro artesão fazer se eu não sei quanto tempo eu vou demorar pra vender.”



Guardanapos – Padrão Liso



Guardanapos – Padrão Liso



Tapetes e Toalhas de Lavabo – Padrão Repasso

Marlúcia acredita que o que motiva as tecelãs a tecerem atualmente é a possibilidade de ganhar dinheiro com esta atividade, muito mais do que o valor cultural por si só. “Eu vou fazer tecelagem por que eu acho bonito? A minha avó fazia. A não ser que a pessoa tenha muito dinheiro e não esteja fazendo aquilo pra sobreviver, ela poderia até fazer, mas pra sobreviver é difícil.” Inclusive, ela revela que muitas tecelãs só trabalham na produção e geralmente não se interessam em participar do processo criativo. “Na verdade, elas são tecelãs, elas não criam as peças. Eu crio as peças, eu é que faço tudo e passo pra elas.”

A preocupação com a geração de renda fez com que a Associação priorizasse um produto que tivesse um retorno comercial e num volume de produção que pudesse concorrer no mercado. A produção mensal da oficina de tecelagem está por volta de quinhentos metros por mês: “Um tecido que tem 1,60 de largura, quando tem 2 fios no pente, a tecelã faz 3 metros no máximo por dia, até 4 metros, só que daí também a gente tem uma exigência da auréola, de ficar perfeito, já é uma peça que já vai ficar com auréola.”

Atualmente a Associação tem quinze tecelãs trabalhando na produção, sete trabalham em casa e cada uma faz o seu horário. No total são 24 (vinte e quatro) funcionários trabalhando para o funcionamento da Associação. A maioria das tecelãs tem carteira assinada com salário mínimo e uma comissão caso supere as metas estabelecidas de produção, o rendimento pode chegar até 800 (oitocentos) reais por mês. Segundo Marlúcia o objetivo da Associação é que todas as tecelãs tenham carteira assinada, porque a instituição conseguiu todas as isenções fiscais no ano de 2009.

O público consumidor dos produtos da Associação de Tecelagem de Unai são jovens moradores de Brasília e com um poder aquisitivo elevado. Os produtos são expostos em feiras de artesanato, em espaços diversificados como, por exemplo, a Academia de Tênis, o shopping ID e a Universidade Católica. Segundo Marlúcia, muitas pessoas conhecem a tecelagem de Unai por meio das exposições e acabam fazendo o “boca a boca” e divulgando a tecelagem.

Em Unai, os clientes, também, são jovens e com alto poder aquisitivo. Segundo Marlúcia: “O povo antigo acha caro, a não ser as senhoras mais idosas que a família já tecia e que tem condições financeiras. Tem pessoas em Unai que são clientes nossas há seis, sete anos e que não deixam de ser clientes, ela não compra outra colcha pra cama dela a não ser de tecelagem, ela sempre compra, ela comprou ano passado, esse ano ela compra, ela sempre tá comprando.”

A Associação também tem venda permanente na loja do Museu do Folclore no Rio de Janeiro desde a exposição na Sala do Artista Popular em 2004: “desde essa época do catálogo até hoje, elas são muito organizadas nas vendas, todo dia primeiro elas depositam a venda do mês, não passa de dois mil reais. Nós vendemos jogos americanos para o Pão de Açúcar, mas a última venda que nós fizemos foi uma venda muito grande, ela durou um ano, até agora a gente não recebeu pedido novamente.”

No ano de 2009, a Associação de Tecelagem de Unai virou “Ponto de Cultura”, mediante projeto encaminhado ao Ministério da Cultura. Desse modo, a oficina irá oferecer periodicamente cursos de tecelagem aos interessados, já que a oficina desde sua criação tem se preocupado exclusivamente com a produção têxtil. Outra expectativa é criar uma parceria com a Secretaria de Turismo no sentido de fomentar visitas às oficinas de tecelagem.



Ana Paula e Marlúcia Izidoro

Pirenópolis, localizada no leste goiano, ao pé da Serra dos Pireneus, está situada a 150 km de Brasília. Fundada em 07 de outubro de 1722 pelos portugueses na época do ciclo do ouro, a cidade passou por vários ciclos econômicos. Após a decadência do ouro, no século XIX, o principal produto foi o algodão que era diretamente exportado para a Inglaterra. Segundo cronistas da época²⁰, no começo do século XIX, o algodão produzido na região era de excelente qualidade e era exportado para a Bahia e para o Rio de Janeiro. Na metade do século XX, a economia se desenvolveu com a exploração

²⁰Saint-Hilaire, August de , 1779-1853. Viagem a Província de Goiás. São Paulo:USP, 1975.

da conhecida “pedra de Pirenópolis”. Com a construção de Brasília, a cidade começou a receber visitantes de várias localidades, compradores de pedras e, principalmente, *hippies*, que fundaram diversas comunidades alternativas ao redor da cidade. Em 1989, Pirenópolis foi tombada pelo IPHAN²¹ como conjunto paisagístico. Nesta década, a cidade tem tido um forte desenvolvimento voltado para o setor turístico.

A tecelagem artesanal sempre esteve presente na história de Pirenópolis. A tradição doméstica se expandiu com a chegada de famílias mineiras que migraram para a região no século XVIII.

Das tecelãs locais, podemos citar a família da dona Ana José Alvarenga. Dona Ana conta que aprendeu a fiar aos 11 anos com a sua mãe. Como a sua família não tinha tear, foi aprender a tecer aos 20 anos, quando se casou e aprendeu com a sogra: “das cinco noras, só eu que aprendi.”



Ana José

Toda a sua família se dedica à tecelagem manual. O seu marido e o seu filho constroem os teares mineiros e as suas três filhas tecem. Lembra que na roça elas teciam para casa, “fazia colcha, roupa”. Nesta época, começaram a tecer para Mercedes Montero, tecelã que chegou de São Paulo e que fixou residência na cidade:

[...] se eu falar pra você à distância que eu andava com tecido nas costas para pegar ônibus para vir pra cá entregar prá Mercedes. Eu levava lá porque precisava ganhar e o que a gente sabia fazer era tecer, o que a gente sabe é isso. A gente conheceu a Mercedes porque foi passando informação. Quando a Mercedes chegou ela

²¹IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

foi procurar as tecedeiras. Eu colocava umas coisas na prefeitura e lá ela encontrou umas coisas que eu fazia e ela me procurou, eu vendia pouco, não tinha tanta saída. Melhorou depois que ela começou, foi dela a primeira loja de tecelagem. A gente fez muita coisa pra ela, ela pagava direitinho pra nós.

Depois a família de dona Ana José se mudou para a cidade, porque as filhas precisavam estudar. Celina, a filha mais velha, lembra que eles pegaram uma encomenda para tecer 220 toalhas de mesa para um restaurante em Anápolis. Com o dinheiro compraram um terreno em Pirenópolis, o seu pai vendeu as coisas que tinha na roça e começaram a construir a casa que vivem hoje e onde montaram a oficina de tecelagem da família.

Celina José de Alvarenga nasceu numa fazenda perto de Pirenópolis em 1978. Começou a tecer pequena, vendo a avó paterna e a mãe tecer: “Esse tear quando eu ganhei eu tinha 12 anos de idade, não tinha nem tamanho direito pra tecer, foi meu pai quem fez. Quando a gente morava na fazenda, meu pai trabalhava na roça, então o sustento da casa saía da tecelagem, a gente começou a trabalhar muito pequena.”



Celina José



Celina José

Celina acredita que hoje a tecelagem é mais valorizada e é mais fácil vender do que no tempo da sua avó, quando ninguém valorizava e as encomendas partiam somente da vizinhança. Atualmente a família Alvarenga tece para pousadas e restaurantes da cidade que acabam divulgando para os clientes e turistas. Os produtos mais usados são as colchas, tapetes, forro de mesa, almofadas e cortinas. Os padrões mais usados são o liso e o repasso:

O xadrez não usa muito, o pessoal diz que é mais do Nordeste. O listrado também usa, mas nem tanto, fica mais difícil de combinar. O pessoal pede muito o cru, até uma cor mais extravagante, mas liso. Os repassos mais usados são o retrato do céu, bem antigo, o tigelinha que tem dupla face ou então o rosinha que é o mais usado, esse é caracolzinho, os repassos catalogados tem mais de cem. Aquele livro do Triângulo Mineiro, eu tenho a xerox dele, a minha avó tem o original. A gente tira a receita do livro e coloca no papel, porque no livro não dá pra seguir, porque é muito pequena a marcação, o que a gente queria a gente passava para o papel com a letra maior.

Segundo dona Ana, as receitas dos repassos eram enroladas em rolinhos de papel. “A minha sogra tirava no papelzinho e dava para as meninas, estão amarelinhas de tão velhas”. Para Celina, a colcha de repasso é o símbolo da tecelagem de Pirenópolis, mas dá muito trabalho para fazer porque tem que sair perfeito: “A colcha de casal não pode ter uma linha errada, porque na hora de emendar não encontra o desenho.”



Receitas de Repassos



Padrão Repasso



Padrão Repasso

Padrão Repasso



Padrão Repasso



Padrão Repasso



Padrão Repasso – Tear da Celina

Celina deixa claro que o que a motiva a tecer é a possibilidade de vender o seu produto, mas acredita que, em primeiro lugar, a pessoa tem que gostar do que faz prá depois pensar no lucro: “Tecer é um dom e não é qualquer um que consegue desenvolver, principalmente quando vem de geração a geração, é um dom que a gente herda e tem que valorizar esse dom, assim como tem pessoa que tem dom para cantar ou outra coisa. É a minha paixão.”

Engajada em divulgar a tecelagem tradicional goiana, Celina está fazendo um curso profissionalizante na área do Turismo, já que a cidade nestas últimas décadas se abriu para o setor turístico. Ela conta que a prefeitura de Pirenópolis está com um projeto de criação de um selo para os produtos artesanais produzidos na região, já que existem muitas lojas de artesanato na cidade que vendem produtos de outros estados. Segundo Celina, existe um projeto do Ministério do Turismo que pretende estimular o artesanato local: “No projeto ‘Pousadas Brasil’ o comércio da cidade tem que usar os produtos locais, se der certo, nós vamos ter muito trabalho, o selo municipal também vai ajudar muito, vai valorizar e o cliente vai saber o que é daqui e o que é de Minas ou do Nordeste.”

Além da família Alvarenga, uma das tecelãs mais conhecidas de Pirenópolis e figura referencial para as tecelãs tanto do entorno quanto de Brasília é Mercedes Montero, que chegou à cidade em 1991. Nasceu em 04 de junho de 1954 no Rio de Janeiro, de mãe argentina e pai uruguaio, não tinha nenhuma referência que a remetesse ao universo da tecelagem até se tornar tecelã: “eu não tenho nada, nenhuma célula conhecida e, também, desconhecida que me remeta à tecelagem, veio diretamente do cosmos, do divino. Eu tive uma ideia uma vez, eu tinha que aprender a tecer, foi uma coisa das profundezas da minha alma, porque eu tinha uma personalidade extremamente desorganizada e eu acho que foi o imperativo da alma pra eu começar a me organizar.”

Mercedes fez Ciências Sociais na USP²², mas não chegou a se formar porque percebeu que não ia ser intelectual e que achava a sociologia uma coisa totalmente absurda, um exercício de retórica inútil: “É um tecer palavras sem sentido e sem necessidade, é assim, a cada dia eu fico mais espantada como é que alguém pode perder tanto tempo, um negócio sem sentido, é um absurdo, eu tava muito perdida e ai eu enxerguei essa coisa de tecer, porque eu acho que é essa coisa da mão mesmo, quem segura à cabeça é a mão mesmo e daí eu fui pra mão e realmente me salvou sabia?”

²²USP – Universidade de São Paulo



Mercedes Montero

Com 25 anos dedicados à tecelagem, lembra que começou a tecer sozinha. Nesta época, logo no início, estava morando em São Paulo e no SESC²³ Pompéia tinha uma professora de tecelagem que tinha uma origem na escola Waldorf, uma escola antroposófica alemã:

Então a tecelagem que primeiro eu entrei em contato foi dessa linhagem, que a tecelagem em São Paulo é assim, uma linhagem forte, porque quem iniciou a tecelagem em São Paulo era uma alemã, uma finlandesa, era uma tecelagem européia. Nessa época, eu acabei me deparando com esse grupo bastante forte de tecelãs em São Paulo, tecelãs que eram pessoas ricas, era européia e tinha também o CPT, Centro Paulista de Tapeçaria, que aí já era a tradição daquele Nicolas Duchand, era um casal de senhores que tinham entrado na Bienal com a tapeçaria, eles conseguiram romper com um preconceito, década de 80, por aí, então eu acabei com essas pessoas, porque foi nessa época também que aconteceu, foi que existia um órgão ligado ao Ministério de Promoção Social, eu não lembro direito e eles promoveram um encontro em São Paulo entre estilistas e tecelões, era até uma tal de Iolanda que parece que hoje tá na Secretaria do Trabalho do Distrito Federal, ela fez história no Peru, é uma pessoa da política, aí eles promoveram esse encontro e nesse encontro eu fiquei sabendo através da SUTACO de São Paulo, Superintendência do Trabalho Artesanal do Estado de São Paulo, foi feito uma divulgação, encontraram várias pessoas que trabalhavam com tecelagem, tapeçaria, tapetes, tecidos, que tinham ateliês, então eu encontrei com essas pessoas e nessa época eu fazia sozinha, eu praticamente aprendi montar esse tear com essa minha amiga que

²³SESC – Serviço Social do Comércio

dava aula no SESC Pompéia e mais nada, eu não sei nada prá dizer a verdade, era aquele tear pente-liço, eu não tinha espaço, não tinha nada, mas acontece que o que eu tinha e eu não sabia que eu tinha, eu era uma artista sem saber que eu era, então hoje eu entendo que o artista é um buscador, é o buscador do novo, então eu de cara comecei a procurar materiais têxteis e fui cair numa fábrica que existia na época, Santista, entrei nos resíduos dessa loja e fui pesquisar, já entrei pesquisando e procurando fazer coisas diferentes que eu via, procurando a minha maneira, de ver um jeito de encontrar uma independência que eu não tinha, eu tava precisando, mas assim tecnicamente muito simples, porque eu fiquei com o pente-liço, e o que distingue meu trabalho? É o jeito que eu trabalho com a cor, desenvolvendo uma sensibilidade de percepção de cores, de mistura de materiais e de texturas, aí eu fiquei sete anos em São Paulo fazendo os meus tecidinhos.

Depois de sete anos tecendo em São Paulo, mudou-se para Pirenópolis. “Eu vim cair aqui por obra e graça do divino. Eu conheci uma pessoa que morava aqui e aí eu vim, aqui é que realmente começou a minha vida de novo, aqui eu pude ter tempo, espaço e chance de desenvolver um trabalho que sozinha eu teria ido bem pouco.”

Em Pirenópolis, Mercedes conta que tinha que sobreviver e não tinha como viver de outra coisa a não ser daquilo que ela fazia, ou seja, tecer:

Então o que aconteceu? Era uma terapia que tinha que me sustentar e a diferença é que eu não conseguia pensar uma coisa prática, entendeu? Fazia parte da minha patologia, eu tinha que fazer uma coisa que fosse muito bonita e que eu achasse muito linda, mas não era exatamente coisas fáceis ou práticas ou baratas, porque eu investia em pesquisa. Então prá mim era mais angustiante porque eu não tinha uma retaguarda. Eu tinha que vender aquilo e ao mesmo tempo conseguir chegar num produto, eu tinha muita dificuldade de desenvolver um produto, mas eu tinha que desenvolver o produto porque eu tinha que viver daquilo. Eu tinha que ser auto-sustentável. Acontece que em Pirenópolis foi muito legal, porque em Pirenópolis o custo de vida era baixo e eu tive muita sorte, porque esta casa aconteceu na minha vida, o pai da minha filha comprou esta casa, eu tinha um acesso aos meus compradores, eu ia prá São Paulo vender, eu tinha ainda um pé em São Paulo. Eu vendia um pouco aqui, mas vendia em São Paulo. Mas as pessoas vinham aqui e então começou abrir um pouco. Brasília e aqui é uma porta aberta para o mundo, todo mundo passa por aqui algum momento, isso me facilitou demais a vida porque eu não teria acesso a certas pessoas lá, tive acesso a muitas pessoas daqui, eles chegam aqui e você tá aqui. Ontem à noite eu estava de pijama, eu estava fechando a loja, apareceu uma pessoa impressionante, uma pessoa comprou dois mil reais, ela é de São Paulo, prima de outra fulana, essas

frescuras de São Paulo e ela chegou em mim aqui, muda tudo, porque aqui não sou eu com a minha sacola de coisas, tem aquele contexto todo, a pessoa consegue ter uma visão do todo e isso é super bacana, então eu tive essa situação favorável de estar aqui, de poder estar desenvolvendo, mas isso aqui não começou do jeito que está hoje, porque do jeito que tá hoje, são 16 anos depois, eu morava nessa casa, começou dentro de um quartinho, não tinha aquele balcão lá atrás, foi depois, perdendo medo das relações das pessoas de investir, de arriscar, porque é um empreendimento e eu não tinha uma cabeça exatamente voltada, não era um negócio, minha cabeça não era de empresária.

Lembra que quando chegou à Pirenópolis comprou um tear mineiro e começou a ter aulas com uma senhorinha que é a tecelã mais antiga da cidade: “ela é mineira, é a dona Zica, eu acho que ela está viva, faz um tempão que não a vejo, deve tá com 90 anos, a última vez que a vi ela continuava tecendo, ela é uma figura linda.”

Porém ao conhecer o tear mineiro, Mercedes percebeu rapidamente que não ia dar conta de ficar tecendo nele porque demandava muito tempo e uma paz de espírito que absolutamente ela não tinha:

[...] eu era uma pessoa e francamente e ainda sou muito atormentada de espírito, eu não ia ter essa paz toda pra ficar lá enfiando 300 fios e repassando e tecendo, então o recurso que eu tive e que também foi importante pra mim foi começar a trabalhar com as pessoas, porque eu tinha uma relação super subjetiva com o tecido e com minha arte que eu tinha que fazer as pessoas que quisessem trabalhar comigo, entender o que eu queria e isso, o que eu queria era uma coisa que eu sentia, que eu intuía, não era uma coisa objetiva, então é uma coisa que eu fico abismada como que a gente conseguiu, eu consegui que as pessoas que trabalham comigo que elas intuíssem o que eu quero e elas conseguiram fazer, é um trabalho de anos isso, porque é uma coisa de alma, hoje assim, a gente tem isso, eu fico muito admirada, agradecida, maravilhada com a equipe que se formou, que são as pessoas iguais a Reginalda, que você viu que é uma pessoa que tem uma sintonia espiritual de trabalho comigo, é uma coisa muito profunda, porque eu não sou aquela pessoa que fala faz isso, faz aquilo. Olha, vamos fazer aqui, a gente tá procurando, elas se abriram pra isso, algumas não se abrem, por exemplo, a Celestina e a Celina, às vezes eu peço para elas fazerem algumas coisas pra mim, elas beberam em mim também, porque o trabalho delas também se transformou a partir do meu trabalho, mas quando eu peço alguma coisa, elas não se dispõem a certas complicações do que, por exemplo, a Reginalda se dispõe, a Reginalda faz qualquer coisa comigo, tem que ter disposição, é complicado, por exemplo, a Reginalda mistura algodão fiado à mão com fios industriais, uma pessoa que você sabe o que é isso né, você tem que manter isso na urdidura, porque o algodão retorce todo e vira

aquela maravilha e a pessoa tem que ter uma paciência de Jó, a tensão é diferente, ela retorce e engole os outros e a pessoa tem que ter uma prática e uma disponibilidade prá fazer isso, são poucas as pessoas que tem, tanto que eu só consigo isso com a Reginalda, mas eu acho que é só com ela, é muito complicado, foi essa história que aconteceu, de eu ir descobrindo texturas e resultados.

Na tentativa de trabalhar com as pessoas e desenvolver a sua linguagem têxtil, Mercedes criou a Tissume, uma empresa onde emprega várias tecelãs de Pirenópolis: “Eu tenho a Mara, a Mônica, a Jane, a Gleice, a Andréia, a Marcilene. Seis são registradas, salário, carteira assinada, tudo isso, imposto, essa história toda. A Reginalda não é registrada, trabalha em casa, tem outras que de vez em quando eu peço tecido, mas olha, são umas dez, doze pessoas.”

A tecelã Reginalda Luísa Rabelo da Costa nasceu em Pirenópolis no ano de 1972, aprendeu a tecer com a mãe que veio de Minas, mas atualmente encara a tecelagem como uma profissão: “Eu comecei menina, já estava no tear, não dava nem conta de abrir o trem direito. Na minha casa eram seis filhos, dois homens e quatro mulheres, mas só eu que aprendi a tecer.” Adriana Rabelo da Costa, sua filha, nasceu no ano de 1990 e aprendeu a tecer com a sua mãe aos nove anos de idade: “Eu via a minha mãe tecer, gostei e comecei.” Adriana conta que foi incentivada a tecer pela Mercedes e hoje tece para ela sob encomenda: “Eu faço coisa pra loja, eu faço jogo americano, caminho de mesa, luminária, mandala. Eu fiz um casaco pra mim, cachecol, eu tenho bolsa.” No entanto, ressalta que não pretende continuar tecendo porque faz faculdade de Farmácia em Anápolis e depois de formada não pretende continuar morando na cidade.

Mercedes lembra que o nome Tissume surgiu porque no livro as Tecedeiras de Goiás de Norma Simão Adad Mirandola (1993) tem a citação de um filósofo sobre os tecidos de algodão que ela encontrou em Goiás: “Antes de eu ler essa citação, as mulheres falavam, você mexe com tissume, olha você mexe o tissume, eu falava, olha que bacana essa palavra, uma palavra que ficou, eu perguntava, mas é uma variante de textura, de tecidos, de tecelagem. Um dia eu encontrei escrito Tissume, do jeito que elas falavam, era Tessume. Aí eu fui procurar no dicionário, no Aurélio não tem, tem no Houaiss, tessume: trama que recobre o urdume, legal, né, ai eu fiquei muito feliz.”



Tissime – Pirenópolis

Mercedes conta que nestes 17 anos de produção na Tissime o seu processo de gerenciamento é completamente intuitivo e que é muito difícil fechar as contas no início de cada mês:

Não sobra nada. Se você calcular, a gente circula 20 mil reais por mês, tem que ter de 20 a 25 mil por mês pra pagar tudo, é uma loucura, não sobra um tostão, não tem dinheiro. Essa semana, primeira semana do mês, tem que pagar um monte de coisa, funcionários e a gente tá contando com o dinheiro da venda dessa semana, você viu como é engraçada a vida, todo mundo em crise e eu nunca vendi tanto nessa loja como eu vendi nos últimos dois meses. Eu dependia dessa venda daqui, dava mais ou menos a metade do dinheiro e a outra metade de fora, encomendas, São Paulo, de repente eu consigo vender muito mais aqui na loja, porque é complexo, você tem compra de material, você tá lá o tempo todo investindo em material, você tem toda a logística da produção, o que vai produzir, na loja é muito variado, eu tenho tudo intuitivo, sabe é tudo absolutamente intuitivo, é muito louco, é uma coisa que foi se desenvolvendo, eu to aprimorando, funciona assim, tem que alinhar isso, um malabarismo maluco, é engraçado, eu dou risada, funciona porque é uma estratégia de sobrevivência desenvolvida, mas se eu sair de cena não sei o que acontece.

Quanto ao seu processo criativo, revela que mergulhou profundamente neste universo da Tissime e buscou no seu interior uma linguagem particular que revelasse o tecido que ela idealizava ao contrário da forma tradicional mineira e goiana:

Porque eu fiquei tão fechada com esse mundo e aconteceu toda essa criação muito particular. Desde sempre, dentro de mim que eu busquei a textura, o maleável, o gostoso, o sensível e o leve,

isso era uma coisa interna minha, até quando eu cheguei aqui foi muito interessante, eu trouxe meus panos, quando eu mostrei os meus panos para as pessoas daqui elas ficaram boquiabertas, elas nunca imaginavam que pudessem tecer desse jeito, porque as referências delas era o duro, o que durava, o compacto, então elas falavam: olha eu nunca pensei que desse pra tecer desse jeito, então foi isso. A batida, então, pára aí, não bate demais, controla a tensão, controla, porque a tensão, até isso incorporar e virar isso, eu to com uma menina que já trabalhou comigo e que tá voltando a trabalhar, eu até dei risada, eu olhei e falei, poxa, tá até parecendo 10 anos atrás, porque a tensão, aqui ficou dura demais, aqui ficou mole demais, até você incorporar e ficar mecânico, você tem que ter atenção, cada vez que você traz o fio, do urdume, como é que ele tá, isso é uma coisa que eu tenho que obrigar a pessoa a fazer, porque senão ela vai fazer qualquer coisa, então eu tenho que está lá, péra aí, vamos lá, aqui não deu, isso aqui passou, isso aqui dá problema e assim eu continuo. [...] A questão da incorporação dos tecidos nas tramas foi porque em um determinado momento eu comecei a ganhar tecidos de restos de confecções de Goiânia, eu fiz amigos lá e os amigos trouxeram. Quando eles começaram a trazer aqueles restos, eu comecei a incorporar e a pesquisar a textura, essa textura que é tão original, que é uma criação dentro do Tissime. Uma vez eu estava brincando, sabe quando você vai cortar o tecido eles fazem uns piques nas auréolas, nas laterais? Eles me mandaram um monte de tecidos que tinham esses piques, daí eu comecei a colocar essas tiras na trama e comecei a ver os efeitos de texturas que dava aqueles piques, daí foi começar a fazer os piques, aí entrou na moda internacional, de texturas, aí a gente embarcou com tudo e começou a pesquisar textura, textura e virou uma coisa. Eu juntei muito resto de tecidos de confecções, mas aí a coisa começou a ficar complicada porque eu não tinha mais aonde guardar, eu tinha que lavar tudo, separar por cores e tipos de tecidos, depois aquilo também tinha um limite porque aquilo desfiava e depois eu comecei a fazer outras coisas e comecei a descobrir outros tecidos, aí eu falei: quer saber, chega dessa história de ecologia, de ficar reciclando, porque isso é só prá quem pode e comecei a comprar tecidos prá botar [...] Eu adoro pesquisar materiais, poder inventar realmente, é demais, eu acho que tem essa coisa muito legal que tem a ver com isso tudo, essa coisa das cores, das texturas, o cerrado que eu acho que isso tudo acaba saindo, os tecidos, é uma coisa muito maravilhosa esse processo de criação, de você está expressando tudo isso, de estar entrando dentro dos seus sentidos.

Diferentemente das tecelãs da região, onde os padrões têxteis obedeciam a uma textura mais rígida e mais encorpada, onde a trama era mais fechada pela questão de privilegiar a durabilidade do tecido, a tecelagem da Tissime inaugura uma nova

linguagem ao criar um tecido mais leve, solto e com menos tensão na trama. Para Mercedes, ela começou uma nova tradição têxtil em Pirenópolis e passou a ser uma referência para as tecelãs locais:

Essas mulheres que você entrevistou têm uma tradição têxtil e aí eu comecei outra tradição têxtil, que o meu trabalho virou uma referência na tecelagem em Pirenópolis ou é essa tradicional mineira ou do Tissume, você vai encontrar na feira, nas lojinhas. A tecelagem de Pirenópolis é a tecelagem da Tissume, não é só naquela lojinha, mas em todas as lojas que você entrar: ou você tem a Maria Celina que é aquela coisa mais tradicional ou você tem a Tissume, tudo bem normal, caiu no domínio público, isso é um processo da globalização e tudo é normal, é o que acontece.



Padrão Liso – Tear de Pente-liço



Padrão Liso – Tear de Pente-liço



Panel de Tecelagem – Padrão Liso



Mandalas



Bolsas – Padrão Liso



Bolsas – Padrão Liso



Bolsas – Padrão Liso

Embora reconheça que virou uma referência e que a sua tecelagem caiu no domínio público e que isso é normal porque faz parte do processo, lamenta, no entanto, que a banalização e a reprodução desenfreada da sua tecelagem resultem na “vampirização” da sua criação:

Hoje em dia só o que tiver diferencial, quer dizer, eu tenho diferencial, mas daqui a pouco eu vou deixar de ter, porque as pessoas chegam e o meu diferencial vira coletivo, então, agora eu vou ter que criar outras coisas, porque a banalização, você viu o filme a História Sem Fim? Ele sonha que vai engolindo, que vai engolindo o reino da fantasia, é o nada, é uma coisa negra, escura, que está avançando, é uma coisa assim, um negócio muito maluco, é que eu sou uma referência, assim como seria diferente?

Seria diferente se a gente tivesse fôlego pra ter muitas referências e as pessoas, o processo criativo coletivo fosse acionado e não uma vampirização de um processo criativo, entendeu? Um centro realmente de artes e ofícios, onde as pessoas pudessem experimentar, onde as pessoas pudessem ser estimuladas a buscarem o processo criativo delas.

Mercedes, também, lamenta que a tecelagem artesanal tenha se tornado um objeto barato e massificado. Conta que estava em Anápolis, Goiás, e que foi a um supermercado comum, o Rio Vermelho, e estavam vendendo jogos americanos a preços muito baixos: “Eu fiquei pasma, eu não sei se é bom ou ruim, a China chegou aqui, tudo bem, eu não sei, é uma reflexão, tem um monte de gente que precisa ganhar dinheiro, não sei o que eles estão fazendo, eu pago prá filha da Reginalda seis reais por jogo americano, talvez não seja o caso nem de pensar a respeito sobre assunto, a minha filha comprou umas mantas de Carmo do Rio Claro por 35 reais, são legais, muito boas, mas é barato demais.”

Ainda sobre esse processo de banalização da tecelagem, cita o caso de Carmo do Rio Claro em Minas Gerais que se tornou um fenômeno no processo de massificação do produto têxtil:

Quem começou a história lá foi a Vani, aquela que morreu, ela deixou uma história que agora a cidade inteira tece, a cidade inteira, porque aquilo virou um pólo, aí o que aconteceu? Porque é tão barato? Por que os fios estão lá, a mão de obra tá lá treinada, é mais fácil, eles montaram um sistema de vendas e tem coisa do Carmo do Rio Claro no Brasil inteiro, quando eu fui pra São Paulo, nessa Paralela, tinha uma pessoa que queria comprar minhas mantas, eu não posso vender por menos de 280 reais, ele falou: a gente tá sem opção de mantas, porque o Brasil inteiro tem mantas. Banalizaram, tem coisas que se encontra na rua, tem um cara vendendo na rua a 10 reais. Eu penso que é inevitável, a Tissume já tem na praça lá em Pirenópolis, só vai aumentar, porque é assim mesmo. As pessoas dizem: Pirenópolis é lindo, mas começa a chegar um monte de gente e acaba com aquela beleza que tinha antes, que era um lugar sossegado, porque tinha pouca gente, não tem mais, o que é isso, é um ponto de saturação, água com açúcar é gostoso, mas quando você começa a comer muito açúcar, fica um melado, você tem o ponto, se passou daquele ponto, ele se perde, isso é com tudo.

Na sua relação com o mercado, afirma que sempre está no “fio da navalha”. Para se sustentar além de ter que criar um produto, tem também que repetir alguns padrões, porque tem coisas, que segundo ela não se esgotam. Por outro lado, pondera que tem

que estar sempre buscando o novo, “porque tanto você quer o novo, porque não agüenta mais aquela repetição horrorosa e também o mercado numa hora vai querer o novo, então é uma coisa que é uma barra, é a vida, né? Você estar pensando como essas duas forças, que na realidade é a vida, é o corpo e a alma, a manutenção e a inovação, essas forças opostas que você tem que passar ali no meio delas.”

Sobre os repassos, conta que já fez algumas experiências com este padrão tradicional, mas procurando sempre transformar e ressaltar os repassos:

Eu trabalhei repasso, a gente faz algumas coisas muito bacanas, pegando os repassos que elas sabem fazer, as enfições ou outros que a gente pegou naquele livro do Triângulo Mineiro e eu entrando com a história dos materiais, com o que eu chamava e chamo de você fazer a coisa crescer, de você sair daquele lugar comum do banal, você pegar o repasso e exaltar o repasso, talvez a Cândida tenha feito isso, a Minnie, você pegar aquela coisa e transformar, fazer com que ela exploda, a beleza dela realmente, tanto o tecido que eu queria te mostrar de 5 metros de comprimento por 1,60 de largura, que ele é todo tecido com fios meio cinza, azul, misturados e no meio, 30 cm, 40 cm, eu acho, um repasso tecido com outra coisa, é uma louvação ao repasso e não aquela coisa banalizada, porque o repasso é uma coisa feia, porque do jeito que ele é usado no tradicional é pobre demais, a maneira de usar o repasso, então eu fiz algumas experiências com a Reginalda buscando isso, buscando ressaltar o repasso, destacar, eu não fiz mais por causa dessa pressão dia a dia, chega na hora também não tem preço, mas de vez em quando a gente faz, é uma busca, é uma pesquisa que eu quero ainda trabalhar mais, você tem que experimentar, as pessoas que faziam encomenda eu falava, olha no terceiro ou quarto eu acerto, urde então oito metros porque no último eu sei que vou chegar realmente onde eu tenho que chegar, porque você vai experimentando, você sabe como é que é misturar os fios, é mais complicado que misturar tinta, muito mais complicado porque você faz aquilo e daí desfaz, daí você faz o urdume e ficou tão legal, mas chegou naquele lugar que você quer chegar, eu acho que o meu trabalho é chegar naquele lugar, no máximo, eu sei quando a gente não chega, é muito legal isso, eu acho bacana e as meninas que trabalham comigo estão percebendo isso e isso é muito legal também, a pessoa se sensibilizar e você vê a diferença de uma coisa mais ou menos é uma coisa muito boa, isso é a minha busca e isso define toda a minha trajetória, a minha história, o meu trabalho.

Com relação às tendências da moda, Mercedes diz que procura olhar o que está acontecendo, mas que busca na medida do possível uma autonomia no seu processo criativo, “mas ainda eu não tenho essa liberdade toda porque eu não posso, quem sabe um dia eu possa ter a liberdade de criação que eu gostaria que ter.”

Quanto à participação dos *designers* no universo da tecelagem artesanal, acha que de fato eles interferiram demais no processo criativo das tecelãs, mas acredita que agora está se revendo esta relação. “Eu acho que extrapolaram com essa história do *designer*, acho que já deu a volta, eu acho que já voltou, porque os *designers* de verdade voltaram para os seus *ateliers* e estão produzindo, porque eles deliraram, ficaram inventando coisas, que é aquela necessidade de ficar inventando, mas inventando só porque tem que inventar, não porque é o processo de verdade, sabe?”

A respeito das feiras de artesanato, também se coloca muito crítica ao se lembrar da experiência que teve em 2008, na Feira Internacional de Artesanato, no Centro de Convenções em Brasília:

Eu estava nesta feira. Uma banca de três mil reais. Aquilo foi um erro, eu não vendo nesse tipo de feira, eu não posso participar daquilo ali, eu fui na dúvida, mas porque era dado, dado a gente não recusa, espaço dado eu vou recusar? Aí valeu, porque apareceu um que queria um tapete e ele encomendou. Como as coisas são caras, eu acho que não tinha nada a ver participar, ficou descaracterizada. Coisas da Índia, umas coisas da Índia que eu fiquei maluca, maravilhosa, 480 reais. Sabe, eu acho tudo errado, tem que se pensar num modelo certo, aquele pequenino, você tem uma comunidade que planta feijão, arroz, você não tem que sair de lá, você não tem que ir pra feira nenhuma, você tem que ficar lá, viver a vida lá, é uma crueldade, é uma perversão você colocar uma mulher lá numa situação péssima, não tem aonde comer, aonde dormir, fica amontoado em qualquer lugar, um produto que não tem nada a ver com aqueles produtos, são pobres, eles se sentem humilhados porque estão lá, eu que sou eu fico me sentindo humilhada com uma situação dessas, é humilhante, feirante sabe? ‘Olha tá caro’, é muito humilhante essa situação, não tem justificativa [...]

Sobre os projetos para o futuro, pensa em encontrar uma parceria com uma pessoa que tenha uma mentalidade administrativa e que possa fazer com que a Tissime se transforme em uma empresa lucrativa:

Exatamente essa mente gerencial, eu queria isso, mas não apareceu, tem que ser um casamento. Agora mesmo, eu encontrei uma figura, uma moça que tá chegando e faz muito tempo que eu quero uma confecção de roupas de panos, bacana, algodão, coisas gostosas, é muito quente aqui, eu tenho um estilo, mas eu sei o que eu gosto, uma coisa mais casual, uma coisa com mais detalhe, mais sofisticado, faz tempo que eu queria isso. Aí pintou essa pessoa e eu falei, propus isso: você cuida dessa história, começa a vender na loja e se der certo a loja ganha uma outra linha, porque aí eu vejo se eu faço uma coisa paralela, prá tecer menos e eu não

fico dependendo da tecelagem, porque tecelagem é cara, então eu to procurando outros caminhos.

À procura de novos caminhos, Mercedes acredita que outra opção para a sua vida seria “virar artista” e com isso poder vislumbrar um novo ritmo de vida, com mais estabilidade, diferente do seu ritmo atual, no qual ela considera surpreendente:

[...] eu não acredito do jeito que eu vivo, o projeto é demorado, mas daria resultados com um pouco de sorte, o meu ritmo de vida é surpreendente, eu sei que a minha única escapatória era realmente virar uma artista, dessas que vende muito caro, eu to com umas tapeçarias na minha cabeça, mas também depende muito de um pouco de sorte, teria que trabalhar pra isso, daí vou ter que falar sobre isso com alguém pra poder entrar numa história de poder fazer panos por dois mil reais e ai conseguir com isso fazer uma poupança.

A partir dos relatos apresentados acima, podemos concluir neste capítulo, que nas cidades do entorno de Brasília, Olhos D'água, Unai e Pirenópolis, existe claramente um marco divisor que separa um “antes”, um período em que a tecelagem doméstica estava circunscrita a uma realidade cultural específica, ou seja, a esfera rural e o mundo doméstico, onde a produção era destinada a atender as necessidades do grupo local. E um “depois”, quando a tecelagem sai do contexto tradicional e a produção passa a operar na lógica do mercado e ser direcionada para um público consumidor muito maior.

Com o rápido processo de urbanização e industrialização, desencadeados, principalmente, pela construção de Brasília, as tecelãs da região do entorno reconheceram na tecelagem um ofício capaz de gerar um ganho financeiro. O antigo tecer, entendido como uma das qualificações do gênero feminino e do universo doméstico passou a ser encarado como uma possibilidade de geração de renda ou mesmo como uma profissão. As tecelãs começaram a operar na lógica do mercado e modificaram o seu repertório tradicional ao procurar atender aos modismos e às expectativas dos consumidores e passaram a tecer numa proporção muito diferente do que ocorria anteriormente. As tecelãs passaram a se organizar em associações e cooperativas, a cumprir horários e metas de produção e a se relacionar com diversos agentes, sejam eles intermediários, comerciantes, empresários e agentes de fomento.

Neste novo panorama, vários atores sociais contribuíram para a criação de novos instrumentos capazes de otimizar a produção têxtil, tornando os produtos mais competitivos e adequados às exigências no mercado de consumo. Fatinha e Beto, tecelões de Olhos D'água, criaram uma microempresa que aglutinou as tecedeiras em torno da produção têxtil direcionada principalmente para os consumidores de Brasília. Em Unai, a tecelã Luciana Vale teve um papel fundamental não só no processo de revitalização e desenvolvimento da tecelagem local, como também contribuiu para a criação da Associação da Tecelagem de Unai, que além do resgate da tecelagem doméstica, tem como objetivo principal a geração de renda para as tecelãs locais. A tecelã Mercedes Montero em Pirenópolis ao criar a Tissume, passou a empregar várias tecelãs da região e tem a sua produção direcionada, principalmente, para os turistas que visitam a cidade de Pirenópolis.

Os padrões têxteis criados por Mercedes inauguram uma nova linguagem têxtil em Pirenópolis, onde os tecidos deixam de ser encorpados e passam a ser maleáveis e soltos. Esta nova tendência dos padrões têxteis, onde a trama passa a ser aberta,

diferente dos padrões tradicionais da tecelagem mineira e goiana, é observada em Unai como também em Brasília. Podemos dizer, portanto, que nesta relação entre o tradicional e o moderno, uma nova variante têxtil vem se constituindo dentro da tradição têxtil doméstica.

CAPÍTULO III

Brasília e a Tecelagem Manual

O Distrito Federal está dividido, atualmente, em 29 (vinte e nove) regiões administrativas: Brasília, Samambaia, Lago Sul, Lago Norte, Varjão, Cruzeiro, Candangolândia, Núcleo Bandeirante, Park Way, Guará, Riacho Fundo I, Riacho Fundo II, Recanto das Emas, Gama, Santa Maria, Ceilândia, Taguatinga, Brazlândia, Águas Claras, SAI (Setor de Indústria e Abastecimento), SCIA (Setor Complementar de Indústria e Abastecimento), Sudoeste/Octogonal, Sobradinho, Sobradinho II, Jardim Botânico, Itapuã, Planaltina, São Sebastião e Paranoá.



Fonte: Internet/2010

Neste trabalho, adotarei o termo Brasília não só para me referir ao Plano Piloto, mas para me referir, também, às cidades satélites. No meu entendimento, Brasília corresponde a todo o Distrito Federal e não somente a região tombada pela UNESCO em 07 de dezembro de 1987 como Patrimônio Cultural da Humanidade²⁴ que corresponde a uma das regiões administrativas do Distrito Federal, a RA-I, que abarca a Asa Sul, a Asa Norte e a área central do Plano Piloto.²⁵

²⁴A área de tombamento de Brasília como Patrimônio Mundial fundamenta-se nas quatro escalas que estruturam o Plano Piloto: a Monumental (circunscribe o Eixo Monumental desde a Praça dos Três Poderes até a Rodoferroviária); a Gregária (corresponde aos setores de convergência da população, tais como os setores comercial, de diversões e cultura, bancário, hoteleiro, médico-hospitalar, de rádio e televisão, além da Plataforma Rodoviária); a Residencial (corresponde as superquadras da Asa Sul e da Asa Norte, comércio local e unidades de vizinhança) e a Bucólica (que permeia as outras três, são os gramados, os jardins, as áreas de lazer, praças e a orla do Lago Paranoá).

²⁵Na Lei Orgânica do Distrito Federal (1993) não existe nenhuma referência às delimitações espaciais de Brasília como sendo somente a região do Plano Piloto. Para o Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de

Historicamente, Brasília atraiu pessoas de diversas localidades do país, desencadeando na região do Distrito Federal e entorno contínuos fluxos migratórios, não somente nas décadas de construção e inauguração, como nas décadas posteriores, de consolidação e expansão metropolitana.

Os imigrantes que chegaram durante a construção foram divididos em duas categorias: os candangos, a camada mais pobre, marcada pela cultura rural e tradicional, vindos em sua maioria do nordeste brasileiro com uma extensa rede de parentesco e vizinhança que foi estratégica para a inserção na cidade e para a obtenção de emprego e moradia. E os pioneiros, os planejadores, administradores e técnicos, representando a vertente urbana e moderna da população, oriundos das grandes capitais, especialmente, do Rio de Janeiro e Belo Horizonte que chegavam acompanhados apenas pela família nuclear. Segundo Roque Laraia (1996, p. 3):

[...] a palavra candango foi utilizada para designar quem trabalhava na construção da cidade. [...] ser candango passou a ser sinônimo de pioneiro. Mas a tendência estratificadora da nossa sociedade levou a elite que participou da empreitada histórica a abjurar essa denominação e a preferir o rótulo de pioneiro. Com isto, os membros dessa elite passaram a se auto-representar como desbravadores, os que abrem os caminhos, mas que não devem ser confundidos com a massa humilde dos que trabalharam a madeira, o cimento e o ferro [...]

O Plano Piloto foi destinado à classe média e ao alto escalão do funcionalismo público, enquanto as cidades satélites, em sua maioria, foram sendo criadas para atender aos moradores das invasões erradicadas: “Os candangos que tiveram acessos a espaços mais nobres foram pouco a pouco colocados em seus devidos lugares.” (LARAIA, 1996, p.3). A cidade modernista que simbolizava um novo patamar de desenvolvimento para o país e que representava uma utopia de transformação social capaz de garantir condições adequadas de vida para todos os brasileiros acabou reproduzindo uma realidade desigual presente na estrutura da sociedade brasileira.

A tecelagem manual, em especial, a tradição doméstica, já era uma prática cultural muito valorizada entre os habitantes da região antes mesmo da construção da nova capital e continuou sendo reproduzida pelas mulheres após a inauguração de Brasília. Na década de 80, o MOBRAL publicou um documento denominado Mapa

Brasília da Fundação Athos Bulcão (1997) e o Guia Arquitetura Brasília (2000), a cidade de Brasília é composta pelo Plano Piloto e pelas cidades satélites.

Cultural do Brasil, MEC (1980), onde registrou no Mapa do Artesanato do Distrito Federal a prática tradicional da tecelagem manual em Planaltina²⁶.

Nas décadas de 70 e 80, Brazlândia²⁷, também, ocupou um lugar importante na reprodução cultural da tradição doméstica. Naquela época, tecelãs, pesquisadoras e agentes de fomento visitavam a cidade em busca deste saber tradicional e senhoras como dona Guiomar e dona Teodora ficaram muito conhecidas na região pelas suas colchas de repasso. Luciana Ricardo, tecelã da cidade, relata que na década de 90 o Museu Vivo da Memória Candanga fez um levantamento sobre os artistas populares do Distrito Federal e este trabalho acabou contribuindo para o registro das tecelãs de Brazlândia.²⁸

A gente conversou com três tecelãs, uma era a dona Guiomar que não tecia mais, mas tinha as colchas e os teares no quintal. Uma não lembro o nome, tecia ainda um pouco, tinha o tear montado, mas o marido reclamava porque ela tinha dor nas costas, ele não gostava que ela tecesse. Tinha uma outra que tecia ainda, era a mais novinha, tinha cinquenta e poucos anos, ela morava naquela parte da expansão nova, a gente foi na casa dela, tinha um tear, um tear de madeira, era só o tear, não cabia mais nada ali e ela ainda tecia, fazia uns tapetinhos de retalhos e vendia, então tem ela que eu sei que está trabalhando.

O contato com a região do entorno foi um fator determinante para a difusão da tecelagem doméstica em Brasília, em particular, a proximidade com a localidade de Olhos D'água. A Universidade de Brasília teve um papel fundamental no processo de divulgação do artesanato da região com ações que contribuíram para uma maior aproximação com este universo cultural. Podemos destacar a atuação da educadora Laís Aderne que criou a "Feira de Trocas" com o objetivo de divulgar e comercializar o artesanato local e a produção do documentário do cineasta Wladimir de Carvalho que registrou na década de 70 um mutirão de fiandeiras em Olhos D'água.

²⁶Planaltina já existia como povoado no final do século XVIII. Denominado de Mestre D'Armas, o povoado pertencia à Vila de Santa Luzia, hoje Luziânia, e depois foi elevado a distrito de Formosa. Em 1910, teve o seu nome mudado de Mestre D'Armas para Vila Altamir e em 1917 recebeu, então, o nome definitivo de Planaltina. Com a inauguração de Brasília, a cidade passou de município goiano a cidade satélite (ArPDF, 1999).

²⁷Brazlândia surgiu como vilarejo fundado pela família Braz, proprietária da antiga fazenda Chapadinha, hoje ocupada pela cidade que foi fundada em 1933. Com a inauguração de Brasília, Brazlândia foi anexada como cidade satélite e, hoje, é um pólo agrícola muito importante para o Distrito Federal.

²⁸Este levantamento destinava-se a realização de uma exposição que acabou não acontecendo devido à mudança de direção da instituição. O material que contém fotos e fichas com as entrevistas ainda não está organizado e não foi disponibilizado para pesquisa.

O Centro Nacional de Referência Cultural, CNRC, criado em 1975, foi uma iniciativa muito importante para a divulgação da tecelagem manual em Brasília porque contribuiu para um mapeamento sócio cultural e um diagnóstico aprofundado da cultura brasileira, principalmente, na área da cultura popular. O Centro coletou e sistematizou um grande número de informações formando um banco de dados sobre determinados assuntos relativos ao processo dinâmico da cultura nacional, principalmente no campo do artesanato tradicional. O trabalho “Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica” (1984) é, sem dúvida alguma, o principal referencial teórico sobre a tecelagem doméstica que se desenvolveu no interior de Minas Gerais. Este estudo contribuiu para um inventário minucioso da tecnologia patrimonial e dos padrões têxteis tradicionais, além de realizar um diagnóstico sobre as transformações que a tecelagem tradicional vinha sofrendo com o processo de modernização.

Entre as tecelãs de Brasília e do entorno, o livro “Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro” é reconhecidamente a principal referência de pesquisa sobre a tecnologia e o inventário de padrões têxteis da tecelagem doméstica. As tecelãs se dirigem a este trabalho, chamando-o simplesmente de “o livro”. Ele se tornou a principal fonte de acesso às receitas, principalmente dos repassos que foram catalogados por meio de um avançado sistema de computação da época.

As tecelãs Cândida Sardinha e Minnie Sardinha que chegaram ao Brasil em 1954, vindas de Portugal, tiveram, também, um papel decisivo na difusão da tradição doméstica em Brasília. Mãe e filha ficaram muito conhecidas no meio artístico da cidade nas décadas de 70 e 80 pela qualidade e criatividade que imprimiram à tecelagem mineira e goiana. Seus trabalhos resultaram de uma pesquisa que fizeram pelo interior mineiro e goiano sobre os repassos. Dona Cândida era natural da Ilha da Madeira, era uma artista plástica interessada pela arte popular, fez pintura, escultura em Lisboa e no universo da tecelagem tradicional realizou estudos sobre tingimento natural e começou a recriar os repassos e a inventar novos padrões em colchas, cobertas e toalhas, obedecendo quase sempre a construções geométricas com contraposições cromáticas. Minnie iniciou-se na arte têxtil ainda na infância com a sua mãe, mas buscou outra dimensão para a sua tecelagem, tirando-a da condição de arte utilitária para ocupar um lugar de destaque em salões e bienais de arte. Inventou novas técnicas e explorou com muita criatividade os desenhos abstratos e os padrões geométricos. As suas criações tornaram-se presenças marcantes no meio artístico, colocando o seu trabalho em outra dimensão que vai além do utilitário.

Dona Cândida e Minnie Sardinha tiveram um papel fundamental na iniciação de muitas tecelãs da cidade. Minnie ministrou vários cursos de formação e aperfeiçoamento, sendo assim, uma referência para muitas tecelãs de Brasília. Hoje, Minnie não tece mais e se mantém distante e isolada do universo têxtil há mais de duas décadas. Inclusive, existe um mistério muito grande envolvendo a sua figura e o seu rompimento com a tecelagem. As tecelãs da cidade, ainda hoje, conversam e especulam sobre o seu isolamento, mas não conseguiram chegar a nenhuma conclusão sobre o que levou a talentosa tecelã a parar de tecer.

Segundo Malba Aguiar, agente de fomento importante no cenário local, nas décadas de 70 e 80 havia na cidade uma efervescência cultural muito grande e as ações de diversos agentes públicos e privados contribuíram para o fomento do artesanato em Brasília, em especial, no desenvolvimento da tecelagem manual:

Quando eu coordenei as oficinas de artesanato do SESI do Gama tinha tecelagem, lá era no tear vertical, o forte da tecelagem mineira era no SESI de Taguatinga. [...] Fazia muita capacitação, tinha as mostras, uma loja na Galeria dos Estados, tinha a loja do SESI e a Maria do Barro dava as oficinas. O SESI extrapolava o Gama, eu trabalhava com comunidades de Brazlândia no CDS, aquelas tecelãs antigas, Teodora, a Vó. Planaltina, dona Antônia e sempre mantendo a tradição, ao mesmo tempo, que eu trabalhava com os associados, também abria vagas para a comunidade, prá preencher as vagas. Eu dava apoio a essa produção artesanal na cidade satélite. Em Brazlândia a Vó e a Teodora repassavam as técnicas para as mais jovens, era uma forma de ganhar dinheiro e ao mesmo tempo manter uma técnica. A Minni Sardinha trabalhava em Brazlândia para a Secretaria de Cultura e fazia um trabalho maravilhoso com as tecelãs, um trabalho muito bonito. Elas contribuíram muito para a preservação desta produção e técnica na cidade, isto tudo morreu, hoje Teodora não faz mais. Quando você olha para o Distrito Federal em termos de Arte Popular, tradição, tinha Brazlândia com a tecelagem e os trabalhos de fibra de buriti, os totens do Quincas, a cestaria de dona Esmerlinda. Planaltina era dona Antônia com a tecelagem e tinha uma cerâmica utilitária, figurativa, nada disso você vê mais. Na época tinha uma preocupação de você resgatar tudo isso, essa cultura popular.

Com o processo de urbanização crescente em todo o Distrito Federal, pouco a pouco a atividade têxtil que era reproduzida pelo grupo local, deixou de fazer parte do ciclo diário das tarefas domésticas e as mulheres pararam de tecer os tecidos da casa e do vestuário, visto que passaram a ter mais acesso aos produtos industrializados. As

jovens, por sua vez, foram perdendo o interesse pelo ofício que ficou desprestigiado e passou a ser visto como sinal de pobreza.

As instituições governamentais e da iniciativa privada foram fundamentais para a reprodução da tradição doméstica na cidade que passou a ser pensada como um bem cultural a ser resgatado e como uma possibilidade de geração de renda para as tecelãs locais. Muitas tecelãs da região se reuniam nestes espaços para tecerem e trocarem conhecimentos. Os Centros de Desenvolvimento Social, a Secretaria de Trabalho, o SESI de Taguatinga,²⁹ o Museu Vivo da Memória Candanga, a Cidade da Paz, o Espaço da 508 Sul, antigo Centro de Criatividade, instituições assistenciais, educacionais, recreativas, culturais e associações de artesanato passaram a promover e oferecer cursos voltados para a revitalização da tradição doméstica com o objetivo de criar um espaço de aprendizado e de convivência que se dava anteriormente no contexto rural.

Podemos dizer que a reprodução da tradição doméstica em Brasília passa a ter como principal característica, a partir da década de 80, uma iniciação institucionalizada, quando a tecelagem artesanal deixa o universo tradicional e começa a fazer parte do universo das camadas médias urbanas que se apropriaram de um saber vinculado ao contexto rural e acabou por transformá-lo, criando novas práticas e significados culturais.

Se no início da implantação dos cursos de tecelagem as instrutoras e alunas eram, em sua maioria, as tecelãs locais e moradoras da região, aos poucos os cursos de tecelagem passaram a ser frequentados por mulheres que não faziam parte deste contexto tradicional e os cursos passaram a ser ministrados por tecelãs com formação superior na área da Educação, Artes Plásticas e *Design*.

Portanto, é possível identificar, num primeiro momento, duas categorias de tecelãs em Brasília: as tecelãs “tradicionais”, que aprenderam a tecer ainda na infância ou mesmo na fase adulta, dentro de um contexto rural e doméstico. E tecelãs de “formação institucional”, mulheres urbanas de classe média, que não conheciam a

²⁹ A oficina de tecelagem do SESI de Taguatinga foi um espaço muito importante e referencial para as tecelãs de Brasília. Durante duas décadas a oficina de tecelagem funcionou como um lugar de aprendizado e reprodução de diversas técnicas e tradições têxteis. Varias tecelãs fizeram cursos no SESI. Uma delas e a tecelã Maria da Conceição, a Ceixa, que nasceu em 1960, na cidade de São Luís, Maranhão. Chegou à Brasília em 1978 e atualmente mora em Samambaia Norte. Aprendeu a tecer no SESI de Taguatinga enquanto esperava os filhos que estavam na escola. Por lá, Ceixa permaneceu por dez anos tecendo para o grupo de produção. Hoje, tece em sua casa nos teares mineiros de quatro pedais, onde produz colchas e tapetes de repassos que comercializa numa banca na Feira da Torre de TV. (NOBRE, Malena, 2006.)

tecelagem manual e que, por motivações diversas, acabaram se aproximando deste universo cultural e se iniciando no ofício têxtil.

Entretanto, esta divisão entre tecelãs tradicionais e de formação institucionalizada não é suficiente para definir as tecelãs de Brasília, porque tecelãs que aprenderam a tecer dentro de um contexto familiar fizeram, também, cursos oferecidos pelo SEBRAE, pela Secretaria de Trabalho e pelo SESI de Taguatinga. A formação institucional não é um atributo somente das tecelãs que se iniciaram tardiamente no universo têxtil.

A inserção de novos atores sociais no universo da tecelagem manual possibilitou a interação entre grupos e segmentos diferenciados e a incorporação de novas práticas sociais no processo de circulação e deslocamento de um “saber” que originalmente estava ligado a outras categorias sociais e que transpôs de modo horizontal e vertical o mundo social.

Esta diversidade cultural permitiu o contato com diferentes saberes que por muitas vezes se misturaram, dando origem a uma tecelagem que mescla o rural e o urbano, o tradicional e o contemporâneo. A tecelagem manual em Brasília é o resultado de uma multiplicidade de referências culturais oriundas de diversas localidades do país, inclusive da própria região do entorno do Distrito Federal.

Apresentaremos, a seguir, a história de vida das tecelãs de Brasília com o objetivo de investigar por meio de seus relatos um entendimento sobre o universo da tecelagem manual em Brasília e quais os significados que envolvem o tecer para estas mulheres hoje em dia.

3.1. As tecelãs de Brasília

1. Maria Xanduzinha da Silva, dona Xandú, nasceu em 04 de maio de 1934, em Itaporanga, Paraíba. Aprendeu a tecer aos 12 anos, com a vizinha:

Uma mulher que vinha de longe, lá em Itaporanga, ela me viu e as meninas dela eram pequenas e ela pediu a mãe prá deixar eu ir lá prá tecer porque eu tinha uma vontade de aprender, só não sabia como é que era. Ela disse que me ensinava de graça, quase todo dia eu ia, eu tinha 12 anos, passei seis meses trabalhando de graça prá ela, só até meio dia porque à tarde eu tinha escola. Ela me ensinava de tudo, a fazer trança, mamucabo, ensinava a torcer aqueles cordãozinhos, era com duas linhas que a gente tapava. Eu já tinha aprendido e com mais de 15 anos meu pai vendeu o garrote e mandou fazer um tear prá mim e aí ela veio botar uma teia de pano prá mim, só uma vez, pois eu já sabia. Eu não trabalhei em fábrica de rede porque lá não tinha. Eu já tinha encomenda naquela época. O povo trazia linha e a gente botava o preço no trabalho. Era por dinheiro, não pagavam com comida. O povo fiava 2 a 4 quilos que dava uma rede. Aí eu tecia a rede. Eu sei que eu ganhava muito dinheiro lá. E costurava também na máquina para os outros, porque só eu tinha máquina lá. Continuei tecendo quando casei. Levei o tear, tecia rede, colcha, dez metros de pano. Vinte metros prá fazer calça, aquele listradinho. Só que eu não fazia a roupa. Tinha também o xadrez, não fazia repasso, o repasso aprendi aqui.

Em 1971 chegou à Brasília, motivada pelo desejo de ver as filhas continuarem os estudos, porque em Itaporanga a escola era longe do sítio e só tinha o primário.

Eu tinha um irmão que morava aqui em Brasília, só tinha ele de irmão. Ele tinha dois barracos. Aí ele disse: Xandú se você quiser vir prá cá e comprar um barraco eu tenho dois. Tenho um prá vender. Aí eu quis. Eu mandei Luís vir antes prá ver se agrada. Aí ele veio, agradou. Quando chegou falou: nós vamos. No outro ano nós trabalhamos prá vender os burros, a vaca prá pagar o barraco. Vendi o tear, mas nunca ninguém me pagou. Cheguei sem tear, sem máquina, mas logo comprei uma máquina de novo. Fui morar no Núcleo Bandeirante, na Quarta Avenida.

Naquela época, desempregada e grávida de sua filha mais nova, Xandú foi ao CDS (Centro de Desenvolvimento Social) no Núcleo Bandeirante procurar emprego. Lá encontrou um funcionário chamado Aroldo que disse ter uns teares quebrados que estavam por lá e que precisavam de conserto. “O seu Francisco já estava lá, pelejando prá consertar. Faz uns 30 anos. Fomos consertar os teares, eu, seu Francisco e a nossa diretora dona Alice. Aí começamos a trabalhar. Tecia colcha, toalha, tapete, corte da calça e entregava prá dona Alice vender.”

Logo depois dona Xandú fez o curso de desenho com Minnie Sardinha no Espaço Cultural da 508 Sul, antigo Centro de Criatividade, onde pode, então, tirar a carteirinha de artesã e ensinar no CDS: “Dona Alice disse que prá trabalhar prá ganhar eu tinha que tirar curso de desenho. Eu não sabia desenho. Aí eu fui tirar na W3 com Minnie Sardinha.”

Depois do curso de repasso concluído, Xandú deu aula de tecelagem no CDS do Gama, promovido pelo SEBRAE, na Cidade da Paz e durante muitos anos freqüentou e utilizou a oficina da Fibra do Museu Vivo da Memória Candanga. Como membro da Associação dos Artesãos do Núcleo Bandeirante começou a comercializar os seus produtos em feiras de artesanato. Fez exposições pelo SEBRAE e pela Secretaria do Trabalho. Hoje, entretanto, não quer mais expor em feiras, e reclama que as instituições não ajudam:

Só dona Alice do CDS ajudava, que caçava lugar prá gente vender, levava prá São Paulo. Tinha feira que vendia bem. Tinha feira que a gente ia prá lá e não vendia. Tinha feira que eu pagava. Eu também dava pro povo vender prá mim. A Rogéria, do SEBRAE, ela é bacana. Eu ensinei umas três vezes com ela. Ainda hoje ela me arruma lugar prá tecer e expor.

Atualmente, dona Xandú tece em sua casa na Candangolândia, onde também comercializa a sua produção. Sabe tecer de tudo: repasso, remissa, xadrez, listrado. Gosta preferencialmente de trabalhar com a linha industrial Cléa. “é a melhor que tem, não desbota. Linha de seda é prá listrinha.” No tear mineiro produz tecidos coloridos com fios sintéticos, de seda, lã industrial, barbante e sobras de malha. As suas tramas revelam uma tradição nordestina que se expressa no colorido e no listrado, mas que se mesclou com a tradição dos repassos mineiros:

Eu gosto de fazer de tudo, listradinho já enjoei. Eu gosto de fazer de tudo. É tudo igual. Todo xadrez que tiver no mundo eu sei fazer, basta eu ver. O padrão listrado mais o repasso eu inventei. Foi inventado. A gente tem que inventar, não tem que tecer só o que aprende não. O seu Francisco em qualquer repasso fazia outro repasso e colocava o nome. Em qualquer repasso você pode enfiar e tramar diferente. Às vezes fica mais bonito ainda.

Xandú aprendeu a fiar no fuso e na roda, “fazia as meadas na roda e tingia prá fazer a rede.” Para ela uma boa tecelã tem que saber fiar, tecer, tingir, montar o tear, costurar, fazer os liços, mamucabo, cordão, franja, inventar padrões:

É a que sabe de tudo. Tudo o que você perguntar na tecelagem ela sabe. Desde o urdume até o repasso. Que tece tudo o que mandar.

Tece tapete, tece pano prá fazer calça, colcha. Tece muitas coisas que você pedir. Tem que saber urdir de todo jeito. Tecer de todo jeito. Tece de dois liços e de quatro liços. A boa tecelã tem que inventar, tem que saber varanda prá ser boa tecelã. Eu sei fazer liço de tecelagem, a boa tecedeira tem que saber fazer liço.

Existe na sua fala uma visão muito crítica e uma autoridade em relação ao seu ofício. Na sua ótica, a boa tecelã, tem que ter uma visão ampla e um domínio completo da tecelagem que se inicia na fiação e vai até o acabamento e a costura do produto. “A Nalvinha, minha filha, tece bem. Ela é uma boa tecelã, mas não sabe costurar. Ela é nova e eu to velha, mas ela não trabalha melhor que eu não! Do jeito que ela faz eu faço também. Não tem uma lista que ela bota que eu não boto também e que eu não já sei.”

Embora defenda a criatividade e a inventividade como uma das características essenciais de uma boa tecelã, quando questionada sobre a possibilidade de experimentar e tecer em outros tipos teares além do tear mineiro ela se mostra bastante resistente: “Tirei o curso de pente liço³⁰, mas prá mim não foi nada. Você fica o dia todo com um metro de pano. É no tear mineiro que eu mais gosto. O que mais presta é esse. Não adianta, eu não quero aprender. Adianta aprender outros teares é quem vai ensinar. Ela vai ensinar e passar a vida toda ensinando.”

Na sua concepção, o tear mineiro ocupa o grau mais elevado em termos de prestígio e produtividade comparado aos outros tipos de teares. Na sua visão, os outros teares não têm valor porque são lentos e não tem uma boa produtividade. Além do mais, o tear mineiro é uma referência cultural, ele é carregado de significados, porque faz parte do seu repertório e da sua memória técnica.

Com relação aos padrões têxteis, o tecer “liso” para Xandú favorece uma *performance* mais rápida e mais ritmada. Tecer “repasso” requer mais atenção, o movimento é quebrado, é mais demorado e as pessoas não valorizam este desempenho mais complexo. “[...] Dá mais dinheiro de dois liços. O repasso gasta muita linha e custa tecer. Não ganha dinheiro. A pessoa não quer pagar.”

Sobre as tendências da moda, diz não se preocupar com esse direcionamento do mercado: “Eu não ligo prá moda. Eu não faço só porque tá vendendo. A gente inventa.” Demonstra, também, uma resistência com as consultorias oferecidas por *designers*.

³⁰Tear de pente-liço: Foi desenvolvido na Europa na década de 60 com o intuito de ser utilizado no aprendizado, terapias e uso doméstico em geral. Neste tear, o pente serve de divisor de caladas e ao mesmo tempo de batedor.

Reclama da dificuldade de aplicar as novas ideias ao seu repertório e não acredita que os novos produtos sejam vendidos:

Trazia o pessoal prá lá ensinar nós. Ganhava muito dinheiro prá ensinar nós. E ele botava prá aprender coisa que a gente sabia desde pequeno. A gente já sabia. Eu não fiz mais cursos de reciclagem. Eu ainda fiz com um professor que veio. Ele tecia com palha, mas isso não vale nada. Só prá dizer que está ensinando diferente. Nunca vai vender.

Para Xandú, vender o que se tece é uma das características da boa tecelã. Lembra que já ganhou muito dinheiro com a tecelagem. “Eu vendia muita colcha, no Museu mesmo. Eu não dava conta das encomendas. E uma colcha é bem 100 reais.” Hoje Xandú ganha menos dinheiro com a tecelagem, mas acredita que seja porque Brasília foi invadida pelo industriário andino: “a tecelagem do Peru é mais barata, a mochila peruana vende muito barato.”

Sobre a sua filha Nalvinha que também é tecelã, Xandú confessa que não queria que ela tecesse:

Quando ela tava doida prá aprender eu ensinei. Ensinei com raiva, mesmo assim eu ensinei. Porque eu trouxe elas prá cá? Prá elas se formarem e trabalharem no emprego, fichada, porque quando tá doente ganha a semana. Tem aumento de salário. A gente não fica só daquele jeito. A gente sofre, sofre demais [...] Trabalho não é valorizado, só gente de longe que valoriza, daqui por perto não dão valor. A Marleide, minha outra filha sabe fazer todo pano, mas eu não quero que ela vá tecer, porque é muito ruim ser artesã. Não é fichada. A gente adoce e não pode trabalhar [...] A gente traz os filhos prá se empregar, se formar, mas não em tecelagem, em outras coisas, fichada, fazer concurso, ficar na Fundação.

Xandú explica que o projeto de mudança para Brasília tinha por objetivo oferecer melhores condições de vida à família, escola, um bom emprego, segurança. Na sua visão, a tecelagem não poderia oferecer esta estabilidade para as filhas porque não é uma atividade valorizada pelas pessoas, que não reconhecem o trabalho e não querem pagar o preço justo, além de não ter a proteção das leis trabalhistas. Para ela, a tecelagem ocupa um lugar de pouco prestígio na sociedade, tecer é para quem não tem um emprego ou qualquer outra qualificação, assim como ela: “A gente traz os filhos prá se empregar, se formar, mas não em tecelagem, em outras coisas, fichada, fazer concurso, ficar na Fundação.”

No seu discurso existe, também, uma mágoa, um ressentimento pelo fato de acreditar que o seu trabalho não é valorizado pelas instituições de fomento tais como o SEBRAE, o Museu Vivo da Memória Candanga e a Secretaria do Trabalho:

No Museu eles nem me convidavam. Eu não sabia das exposições por elas. Eu sabia pelos outros. Eu não recebia pelo Museu, eu não ganhava. Nunca ganhei, nunca dei aula lá. Eu saí do Museu por causa de que a Marleide foi trabalhar bem cedo e eu não tinha quem ficasse com o Naldinho. Eu também já estava enjoada de trabalhar lá. Quando eu saí de lá os teares estavam todos prontos, trabalhando, não ficou nenhum com defeito. Hoje dizem que estão todos no chão, não sei, não fui mais prá lá. Eu trabalhava com quatro teares lá. Aí eu trouxe um tear prá cá e continuo tecendo. Eu gostaria de dar curso, se é prá pagar bem. Ainda hoje se eu tivesse um lugar bom prá ensinar eu ainda ia.

Mesmo diante das dificuldades de lidar com o mercado e com as instituições ligadas ao artesanato, Xandú não desiste do seu ofício. Seja pra fazer ginástica, pra distrair, pra complementar sua renda, o que ela gosta mesmo é de tecer e de inventar padrões, imprimindo, sempre, uma identidade cultural ao seu trabalho.





Xandú tecendo no seu tear mineiro – Candangolândia



Xandú em demonstração no Centro de Convenções – Exposição de Artesanato -
2010

2. Marinalva Salviano de Souza, Nalvinha, é filha de Dona Xandú. Nasceu em Itaporanga na Paraíba em 30/01/1963. Aprendeu a tecer com a mãe, já na fase adulta, aos 26 anos de idade:

Aprendi a tecer com a minha mãe. Eu via ela tecer desde pequena. Quando eu era pequena eu não tecia, nem tinha interesse, a gente via a mãe tecer. Por volta dos 13, 14 anos foi que eu tive contato com o tear, porque ela tecia no CDS do Núcleo Bandeirante e a gente acompanhava ela de vez em quando e via ela tecendo. Eu não tinha o mesmo interesse em tecer, em aprender, nem simpatizava, na verdade eu só em despertei para tecer quando eu tinha quase 30 anos. Eram 26 anos. Quando eu fiquei aprendendo com a mãe eu tinha 26 anos, quando eu fui aprender a urdidura. Porque eu não gostava, mas acontece que foi por causa do Ricardo, meu marido, quando eu comecei a namorar com o Ricardo ele adorava o trabalho da mãe. Quando o Ricardo viu, achou que era lindo, aí eu comecei a falar que fazia também: ‘Eu também faço’ prá conquistar, mas aí começou a amadurecer mais a ideia, foi na mesma época que eu fiquei desempregada, eu trabalhava no Banco Nacional, aí eu saí do Banco, prá ir prá outro emprego, fui prá uns três empregos, mas não consegui ficar em nenhum, aí ele começou a me incentivar a tecer, prá eu comprar um tear. Ele me deu todo apoio. Aí eu fiquei com minha mãe aprendendo, naquela época eu fiquei quatro meses, depois no Museu fiquei mais quatro meses. Fiz também um curso com Fátima no SESI de Taguatinga, fui aprender repasso e remissa no curso, nesse meio tempo já tinha encomendado um tear, já sabia todo básico.

Lembra que logo nesse início, sua mãe não queria que ela tecesse e foi um pouco difícil contornar a situação: “Quando eu fui aprender a tecer, ela não deixou de jeito nenhum. Ela queria outro emprego prá mim, foi uma briga prá eu ficar aprendendo com ela.” Mas incentivada pelo marido e em busca de uma alternativa de trabalho, já que na época estava desempregada, Nalvinha começou a tecer e logo depois conseguiu uma banca na Feira de Artesanato na Torre de TV, onde trabalhou por mais de uma década:

Quando comecei a tecer foi muito rápido. Demorei tanto prá querer tecer e depois que comecei com o incentivo do Ricardo, não fazia outra coisa, só tecia, desenvolvendo padrões e texturas, nem vendia, só tecia. Tinha amiga que dizia que eu tava ficando maluca, eu fiquei um ano sem sair de casa, fazendo pilhas de tecidos. Foi curioso que eu ficava fazendo e o Ricardo ficava mostrando para os amigos dele, então por ficar mostrando eu ia me motivando a querer fazer mais e cada vez mais coisa diferente, alguma coisa nova. Eu tava com um estoque enorme de tecidos, mas eu não sabia o que fazer. Minha mãe tinha contato com a

Malba, que conhecia a mãe, ela era coordenadora do SEBRAE a mãe mostrou lá no Museu o meu trabalho prá ela, ela ficou enlouquecida, eram umas bolsinhas de remissa, uma canga eram umas coisas simples. Eu sei que no mesmo dia ela pediu que alguém do Museu a levasse lá em casa. Eu morava no Setor de Oficinas do Núcleo Bandeirante, ela queria conhecer mais coisas. Ela ficou maravilhada, ficou louca, sentou no chão e desenrolava os tecidos no chão, pegava as cangas e fazia assim, olha que lindo! Onde você está vendendo isso aqui? Eu sei que ela perguntou o que eu ia fazer com tudo isto? Eu disse que estava só aprendendo. Eu não sabia como eu ia vender, eu to ainda descobrindo. Aí ela me orientou como eu podia conseguir o espaço na Torre. Tinha que fazer a carteira de artesã e depois ir na Administração da Torre e me inscrever prá esperar uma vaga. Foi rapidinho. Já ia ter uma seleção logo em seguida nos próximos três meses. Eu me inscrevi e tinham muitas pessoas inscritas e eu saí em primeiro lugar na seleção, porque eu estava com uma coisa nova e não tinha ninguém com tecelagem, eu ia ser a única, porque minha mãe já tecia prá Torre, mas na barraca da Associação do Núcleo Bandeirante. Como tecelã eu seria a primeira, com um trabalho diferente. De primeiro eu tinha tapetes de repasse, passadeiras, fazia mochila e canga, só. Lá mesmo eu ia tendo a ideia do que fazer, porque não faz assim? Eu fazia roupas prá mim, aí eu fazia mini-saia e umas calças folgadas de elástico, foram as primeiras peças que eu comecei a fazer prá vender. Depois destas peças as pessoas foram me dando dicas, encomendando, eu fiquei de 1991 a 2002 na Torre, 11 anos.

Nalvinha enfatiza que mesmo dona Xandú não concordando logo no início com a sua decisão de se tornar tecelã, aos poucos foi aceitando e vendo o resultado positivo do seu trabalho e constatando que não era nada daquilo que ela dizia:

Ela sabia que dava muito trabalho e ela mesma desvalorizava. Eu mostrei prá ela que a verdade não era o que ela dizia, eu fiz coisas legais. Aí rapidinho, sem querer eu fui muito esperta, porque eu fui na roupa. Como todo mundo fazia sempre colcha, tapete, no máximo uma bolsinha, eu comecei com roupa por causa das minhas mini-saias. E a roupa começou a vender e aí já virou uma loucura. Eu vendi no início ali naquela Torre, tinha dias que eu vinha embora uma hora da tarde porque eu não tinha mais nada prá vender, de verdade, numa época que se vendia.

Depois desse longo período na Torre, montou uma loja, a Tearte, numa quadra na Asa Norte que manteve durante dois anos.

A loja foi assim. Foi pensar de ter um lugar prá atender durante a semana e a gente acreditando que também seria melhor. Um espaço melhor para vender porque não ia vender só no sábado e no domingo, pensando quem sabe ficar só com a loja, na Torre eu já estava com ideias de fazer roupas que saíam mais caras, mais

trabalhadas e se eu colocasse na Torre não venderia, porque eu já fazia coisas de bastante qualidade mesmo, mas tinha coisas com mais trabalho e fios diferentes. A gente abriu a loja pensando nisso, em ter uma marca da gente, registrada, lá na Torre não tinha marca. Fiz todo o processo da loja de registro de nome, de marca patente. A loja era na 111 Norte.

Segundo Nalvinha, o público que frequentava a sua loja era um público que tinha um poder aquisitivo alto, valorizava a tecelagem artesanal e buscava peças exclusivas, muitas vezes sob medida. Vendia calça, casaco, saia de vários tipos, blaser, vestido de festa. “Era um público que você ia conquistando, que ia voltando com o tempo, levava uma peça e vinha de novo e levava para os filhos, levava para o amigo, quem me sustentou em Brasília foram os brasilienses e o povo da UnB muito, tinha uma moçadinha que adorava muito a loja.”

Nalvinha lamenta ter fechado a loja, mas justifica que nesse período a vida tomou outro rumo. Teve um problema fundiário, a sua chácara foi desapropriada e o seu marido ficou desgostoso. Decidiram se desfazer de tudo e ir embora de Brasília: “A Marleide, minha irmã trabalhava lá. Ela até falou: continua com a loja aberta, você fica tecendo lá e mandando prá cá. Só que eu não acreditei que eu conseguiria, porque estava grávida aos 38 anos, depois eu tava com o bebê de meses no colo, aos 38 anos, morando na Bahia, eu não ia conseguir, essa loja não ia vingar, fechamos a loja, dei baixa na firma e fomos prá Bahia, Arraial D’ajuda.”

Na Bahia, a intenção era viver da tecelagem e realizar o seu sonho que era morar perto da praia. Junto com a família e com uma costureira que levaram de Brasília, montaram a oficina e começaram a procurar parcerias com donos de lojas locais.

A gente pensou que a tecelagem sustentava a gente lá, a gente não ia pagar aluguel, a gente tinha a nossa casa, o que vender dá prá gente viver, pagar as contas, se alimentar e curtir uma praia. A gente foi com essa certeza, a gente estava indo com emprego. Quando a gente chegou já foi montando os teares e começamos a tecer. O meu marido também tecia, hoje ele só urde. Ele não gosta de tecer, acha muito lento. Ele fazia as urdiduras e eu tecia. Eu tinha uma costureira excelente, a gente preparou ela prá costurar os nossos tecidos. A costura tem que ser bem específica, para não dar problema na costura, para não esguiçar. E ela pegou todo jeito e gostava de trabalhar com a gente, ela trabalhava com toda responsabilidade, eu dizia como fazer, tem que ser assim, tem que fazer isso e ela honestamente fazia o que eu passei prá ela e ela foi com a gente prá Bahia.

Relata que logo no início foi difícil colocar o seu trabalho no mercado, vendia pouco e não encontrava uma sociedade que desse certo e que correspondesse às suas expectativas. Após várias tentativas, ela conheceu Maria do Céu com quem trabalhou durante os quatro anos que esteve em Arraial.

Depois de oito meses que eu estava lá, encontrei uma pessoa que deu um casamento perfeito. O nome dela é Maria do Céu. Eu dizia: ‘Ai Maria do Céu você caiu do céu!’. Foi perfeito. Era também professora de Ioga. Ela tinha uma loja, aberta com negócio de couro, imagina, couro na beira da praia, não dava, tinha um pouco de tricô. Eu mostrei as roupas prá ela, ela se interessou, uma pessoa maravilhosa, bem calma, ela gostou. Eu dizia que podia ajudar na loja, dá uns toques. Eu sei que em um mês a gente mexeu na loja e a tecelagem era o carro chefe. Ela deixou de vender os couros, deixou o tricô e ficou só na tecelagem e uns acessórios que ela vendia de outras pessoas. Lá era muito turista do Brasil e do estrangeiro, muitos portugueses e holandeses. Lá só vendia prá turista.

Além dos turistas estrangeiros, também vendia para os turistas de Brasília que conheciam o seu trabalho e que tinham perdido o seu contato depois que ela se mudou para a Bahia. Lembra que quando os turistas de Brasília chegavam em Arraial, logo identificavam as suas calças coloridas: “Essa roupa aqui é da Nalvinha, da Marinalva da Torre. Aí compravam e queriam saber aonde eu estava, queriam aproveitar o passeio prá me ver e manter o contato. Ficou de muita gente me encontrar lá, comprar na loja e eu ficar mandando roupa prá pessoa.”

Em 2006, com saudades da família e já cansada da cidade de Arraial, Nalvinha resolveu retornar a Brasília. Atualmente, mora no Riacho Fundo com a família, onde montou sua oficina de tecelagem:

A tecelagem sustentou a gente por lá direitinho, nada além do normal. Cheguei à Brasília em 2006. Aqui eu fiquei sem saber como mexer na parte comercial. Preciso sempre tá ganhando um pouco de dinheiro prá tecelagem. Como eu não tenho o local, não tenho mais a banca da Torre e nem mais a loja e eu não quero me inscrever mais prá ganhar uma banca na Torre. Já passou, foi a época, e eu passei a gostar muito do sábado e domingo, não abro mão deles por nada. E abrir loja, eu não quero encarar essa luta, eu fico querendo achar outros lugares que eu possa trabalhar com parceria de colocar as peças prá vender. Eu to deixando numa loja lá no Conic, estou vendendo lá, to colocando as peças, não coloco tudo não, coloco devagar. A relação com o lojista é bem direito. O difícil é encontrar uma pessoa que dá abertura prá colocar um produto diferente. Toda vez que eu ia na loja mostrar, toda vez o dono da loja gosta, acha lindo, é legal, mas acaba não aceitando,

porque tem medo de colocar um produto diferente na loja. Com loja eu coloco em consignação.

Questionada sobre as tendências da moda, a sua relação com o mercado e com os *designers*, é enfática ao dizer que não segue as tendências de mercado, não se preocupa com a moda e com as dicas de *designers*, “até porque eu trabalhei muito por encomenda e as pessoas diziam o que queriam, eu já tinha amostra e a pessoa pedia prá tirar, mudar alguma coisa, era mais coisa sob medida, sob encomenda mesmo.”

Sobre os *designers*, Nalvinha afirma que até trabalharia com eles, mas como nunca pensou em ganhar muito dinheiro com a tecelagem, nunca buscou esta alternativa de ser orientada por *designers* ou estilistas, mesmo porque, segundo ela, estes profissionais pensam em grandes proporções, de coleção, com prazos curtos: “um trabalho com estilista e *designer* eu tenho uma preocupação. Se por acaso acontece de entrar na estação da moda, aí vende, vende e queima o produto, desgasta e cai na banalização e vai embora o trabalho do tecelão, vende, vende naquela época e depois as pessoas esquecem, isso não é legal.”

Sobre as exposições promovidas pelos agentes de fomento tais como o SEBRAE e a Secretaria do Trabalho, relata que já participou de algumas exposições, mas que há muito tempo não participa. “Não é porque eu não me interesso, eu cheguei até a participar de poucas, duas, três exposições pela Secretaria do Trabalho, mas vendia menos se eu tivesse na Torre. Aí eu desisti das exposições.”

Ainda com relação aos agentes de fomento, mostra-se bastante desconfiada e crítica em relação às ações das instituições:

Eles tentam fazer mais o nome deles do que o próprio artesão com certeza. O nome deles. O artesão, falam, falam do artesão. Aquele tipo de trabalho daquela categoria e tal, mas a projeção é em cima da Secretaria do Trabalho, do SEBRAE, aí no final é sempre aquela coisa, pega o artesão, mostra o trabalho do artesão e tal e depois ele entra no esquecimento e o artesão não sai do lado. O meu caminho é independente. E é legal porque você não deve a ninguém e faz do jeito que você quer, da sua maneira, você busca o caminho que é melhor prá você e a gente acaba achando melhor do que o próprio SEBRAE, por exemplo. Às vezes o SEBRAE se encaminha prá uma coisa e você não tem condições de seguir aquilo ali e de repente que é uma coisa boa e não tem segmento, não tem continuação.

Buscando um caminho independente, mesmo tendo a mãe como sua primeira referência, Nalvinha afirma que queria aprender, mas não queria fazer o que ela fazia.

Embora o seu trabalho expresse uma forte influência da tradição nordestina mesclada com a tradição mineira, a sua tecelagem se destaca pela inovação e experimentação de novos padrões, “o que eu via, eu não gostava de fazer. Por ali é que tudo se aprende, pelo tradicional. Mas porque não colocar o pensamento, aquela ideia da pessoa no tecido e ir desenvolvendo coisas?”

Lembra que quando aprendeu a tecer, “tecia apenas uns paninhos”. Depois do curso de repasso no SESI de Taguatinga começou a fazer tapetes de repassos bem coloridos. Depois começou a fazer roupas, primeiramente para ela. Tecia mini-saias, shorts, mochilas. Depois as amigas foram encomendando. Nesta sua experiência de fazer tecidos para roupas começou a perceber que os tecidos teriam que ter uma textura mais fina, teria que trabalhar com fios mais finos e o repasso ficava com uma textura muito grossa. Os padrões têxteis tradicionais da tecelagem mineira e goiana são grossos, “encorpados”, a trama é bem fechada, ao contrário do que Nalvinha idealizava. Daí começou a tecer só o “liso” e a experimentar novas possibilidades dentro de um mesmo padrão: “Aí eu comecei a trabalhar só com o liso que é uma maneira simples de tecer, mas sempre criando, além das cores que a gente pode criar, a gente pode complementar com fitinhas e tirinhas, vai enfeitando o tecido e ele vai ficar tão bonito como o desenho ou mais.”

No tear mineiro, Nalvinha diz que a possibilidade de criação é infinita e afirma que não se interessa em aprender ou utilizar outros teares, porque além de render mais, ser mais rápido e produtivo, nunca deixa de sair uma coisa nova:

Lá em Arraial era tanta ideia que me vinha na cabeça, era uma loucura. Eu fui daqui com uma coisa que muita gente achava novo, diferente da tecelagem convencional. Quando eu cheguei lá, eu juntei com o que eu já fazia aqui, esses tecidos fininhos, ralos, um tecido fino com várias tonalidades, para todos os tipos de roupa. Eu comecei a criar novos tecidos em cima do meu próprio tecido. Teve uma época lá, logo no início, eu tinha muitos retalhos, eu tinha levado daqui. Logo no início da tecelagem eu jogava todo retalho fora, mais de 70 centímetros jogados fora, eram quilos para o lixo. Aí depois eu pensei, eu não vou jogar mais fora não, eu comecei a guardar os retalhos. Esses retalhos ficaram guardados por vários anos, uns seis anos mais ou menos e esses retalhos foram comigo lá prá Arraial. Como eu tava com novas inspirações, começou a vir os retalhos na cabeça. Eu comecei a usar os retalhos completamente nos tecidos, prá fazer outro tipo de trabalho. Do mesmo retalho eu ia fazendo tirinhas. Eu comecei a fazer tapetes, aí eu fui afinando as tirinhas, aí foi afinando os tecidos. Aí eu pensei, eu não vou guardar os retalhos fazendo tapete, vou fazer saia e bolsa. Foi o que começou a

vender. Aquela bolsa tipo envelope foi o que mais vendeu. Eu vendi mais de 1000 bolsas em Arraial. Do tecido de tecelagem retecido, eu não perdia mais nada. Depois de eu fazer os tecidos com as próprias tirinhas dos tecidos do tear, eu passei a colocar outros materiais para embelezar, aquelas coisas penduradinhas, tirinhas, fitinhas, enfeites, eu fui desenvolvendo um tecido em cima do outro. O que você vai jogando ali, daquilo ali vai dando a ideia prá você. Basta que as pessoas se deixem levar pelas ideias.

Atualmente Nalvinha está concentrada em seu ofício e se mantém isolada, sem interesse em conhecer outras tecelãs ou outras referências têxteis: “De outras tecelagens eu não conheço ninguém, porque eu aprendi com a mãe e só vi o tear dela na minha vida [...] se eu viver mil anos eu não conseguiria fazer o que tem na minha cabeça, aí se eu ver outras coisas, aí vai me confundir mais ainda sabe?”

Depois do retorno a Brasília, tem amadurecido a ideia de preparar um espaço para dar cursos de tecelagem. Acredita que sua experiência como tecelã possa servir de exemplo a muitas pessoas que estão desempregadas e estão procurando um trabalho alternativo e com várias possibilidades de ganho:

Como trabalhei esse tempo todo sempre fazendo e vendendo, então eu nunca pensava em ensinar porque nunca dava os teares estavam sempre já preparados, já prá fazer o tecido e repor o estoque, mas na minha cabeça eu sempre pensava assim: um dia eu quero ensinar, aí agora eu estou com 46 anos, eu já tenho minha casa, carro, prá que eu preciso mais, ficar naquela loucura, a semana toda. Foram muitos anos tecendo, tecendo, trabalhando muito. E fazendo e vendendo, mas eu tinha o pensamento de ensinar prá passar essa arte da tecelagem e quando chegar a hora que eu possa ensinar, eu quero ensinar de verdade, não fingir que eu to ensinando, igual a mãe que sabe tudo e lá no Museu vem um cara lá da Itália ensinar uma coisa que a mãe já sabe. É ridículo um negócio desses. Aí assim, eu quero ensinar mesmo, eu gostaria de achar uma maneira de ensinar, mas que tivessem pessoas interessadas em aprender aquilo como profissão.

E como profissão que exerce há quase 20 anos, Nalvinha reconhece que tece priorizando a venda do seu trabalho, mas enfatiza que continuaria tecendo sem ser por dinheiro. “A tecelagem prá mim é a minha cabeça. Eu já tive depressão, quando eu comecei a tecer eu tava com depressão e foi a tecelagem que curou a minha depressão. Eu acho que passei a ver até a vida diferente depois da tecelagem, muito lindo a tecelagem, eu não pararia de tecer nunca, de jeito nenhum.”



Xandú e Nalvinha



Xandú e Nalvinha

3. Malena de Macedo Nobre nasceu em Macapá, Amapá, em 26/02/1967. Chegou a Brasília com nove anos de idade. Conta que um tio que estava morando em Brasília na década de 60 convidou sua mãe e uma tia para se mudarem para a cidade porque o panorama era muito promissor e tinha bastante emprego na época. Sua mãe veio na frente, ficou morando por dois anos até conseguir alugar um apartamento e buscar as filhas que ficaram com os avós em Macapá:

Com esses dois anos e meio nós conseguimos vir prá Brasília. Nós alugamos um apartamento e ficamos morando nesse apartamento que era na 413 Sul. A condição de ficar morando naquele local era muito complexa, porque ela trabalhava o dia inteiro e a gente era pequena e ficava em casa. Aí um amigo do Amapá, um senhor, até hoje ele e a família é muito amiga nossa, morava no Guará. Ele era taxista, aí ele falou: você vai comprar uma casa vizinha lá na minha rua no Guará. Minha mãe se empolgou com a história e movimentou a família, minha avó e meu avô prá mudarem prá cá, fez todo o movimento prá todas as irmãs, aí a gente conseguiu sair da 413 Sul, prá essa casa no Guará, comprada pela minha mãe junto com meus avós. Nessa casa nós moramos 9 anos. Fiz meu primeiro, segundo grau, tudo por lá. E já no terceiro ano do segundo grau eu engravidei. Com essa questão de engravidar, minha mãe comprou essa chácara que a gente tá aqui até hoje em Sobradinho.

Grávida e surpresa com os novos rumos que a vida estaria tomando, Malena ficou bastante preocupada porque tinha acabado de terminar o ensino médio, passado no vestibular para a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e não sabia o que fazer. Lembra que já tinha tido um primeiro contato com a tecelagem através de um amigo que fez um curso com a tecelã Minnie Sardinha:

Eu já tinha bastante vontade de conhecer a tecelagem. Não tinha ninguém de tecelagem na família, foi uma pessoa amiga, o Moacir, que tinha toda aquela história com a tecelagem, tinha acabado de fazer um curso com Minnie Sardinha e aí ele me mostrou o álbum dele, eu fiquei toda empolgada. Aí isso já no mês de agosto em 1985. Tive o maior empenho. Eu vou fazer esse curso, grávida, com o maior barrigão e aí fiz o curso com Alcina Ramalho. Aí eu aprendi a tecer lá no espaço da 508 Sul que antigamente se chamava Centro de Criatividade, inclusive com os teares que hoje estão no Museu. Foram naqueles teares que eu aprendi, naqueles pequenos. Então, é o meu começo com a tecelagem.

O seu começo com a tecelagem chegou de forma independente porque, segundo ela, as mulheres da sua família bordavam, faziam crochê, tinham uma tradição de serem

excelentes costureiras, mas ninguém tecia. O seu marido, entretanto, era de Uberaba, Minas Gerais, e tinha uma avó que tecia. Quando ela entrou prá família, o seu sogro sempre falava dos repassos da mãe. “Eu entrei com o pé dentro da oficina de tecelagem que foi no Centro de Criatividade e o meu sogro falava sempre nisso, das tecelagens da mãe dele, dos repassos, dos desenhos, foi uma motivação, não deixou de ser.”

Neste seu contato inicial com a tecelagem ressalta que, também, foi muito importante ter sido aluna da Alcina Ramalho, porque ela abriu uma infinidade de possibilidades de experimentações têxteis. Ela tinha acabado de chegar da Dinamarca, e tinha uma bagagem imensa de conhecimento e uma forma de tecer bastante diferente da tradicional:

Logo de primeira ela ensinou tearzinho de papelão, tinha um parecendo um tear de pente-liço, só que com um triângulo que se movimentava, mudando as caladas. Depois a gente teve tear de cartelas, ela mostrou triangular, diagonal, uma porção de furos. Depois, nós partimos para o tear de pregos. No tear de pedal ela deixou o espaço de criação, não chegou no tear e foi fechado, fazendo o que ela queria, foi experimentando material, malha, fios, fibras. Tanto que a gente não confeccionou nem as amostras, nem os álbuns iguais aos de Minnie. O nosso álbum foi bem diferente. E a tecelagem mineira assim, xadrez e um pouquinho de remissa e repasso, porque a carga horária foi só de 60 horas. Eu acho que foi um milagre ensinar a urdir, tecer e enfiar num tempo tão curto. Aí depois no semestre seguinte eu tranquei a faculdade e fui morar na fazenda em abril, 9 de abril de 1986, em Flores de Goiás. Eu fiquei morando lá 10 anos.

Em 1986, Malena foi morar com o marido e o filho numa fazenda em Flores de Goiás e nesta ocasião o seu amigo Moacir a presenteou com um tear mineiro, o que possibilitou durante os anos que esteve por lá montar sua oficina e começar a fazer seus tecidos. Para ela este tear foi um marco importante na sua história, porque sem ele ela não teria o que fazer por lá, além dos serviços domésticos e da roça.

Perto da sua fazenda conheceu a tecelã mais tradicional da região que é a dona Celivéria, que tem hoje por volta de 83 anos de idade, e que teve uma importância muito grande na sua iniciação como tecelã:

Ela é a mãe das tecelãs, as filhas dela tecem e ela normalmente fazia cochonilhos, aquela coisa de cobrir os cavalos, outra hora ela trabalhava fazendo rede. Muito incrível as redes que ela produzia. Fiava. Então ela tinha o domínio bem completo. E a minha influência maior dela foi, assim, de ver mesmo, de visitar, de vê-la tecendo debaixo de uma árvore. O tear dela é daquele enfiado mesmo no chão, com as pedaleiras meio que soltas assim,

os liços, aquela coisa assim meio índio, meio goiano, aquela mistura, sem assim, nenhuma cultura, ela não tem formação acadêmica, nada disso, e tá viva até hoje, graças a Deus. Dona Celivéria não ia me emprestar o tear dela pra eu tecer. Eu cheguei lá com um tear totalmente diferente do dela, aí ela foi até lá prá conhecer, e de repente eu to com a parte de traz do órgão toda travada, com as réguas e tudo e o tear não se abria de jeito nenhum, nem por ordem. Aí eu falei: Dona Celivéria vai lá me visitar. Aí ela foi e tirou as 2 réguas e o negócio abriu e funcionou.

Durante esse período de 10 anos que morou em Flores de Goiás, vinha a Brasília periodicamente e trazia algumas coisas produzidas na fazenda como arroz, feijão, rapadura, às vezes tecidos, comercializava e voltava. Nesse vai e vem, entre a cidade e o campo, em 1989, Malena voltou a Brasília para terminar o seu curso de licenciatura curta em Artes pela Faculdade Dulcina de Moraes e foi estagiar no SESC da 504 Sul com uma ceramista chamada Eugênia que na época desenvolvia um projeto na oficina de cerâmica do Museu Vivo da Memória Candanga:

E aí quando a Eugênia viu o meu álbum de tecelagem e a minha proposta lá no estágio, ela ficou empolgada, então eu consegui estagiar com ela durante todo o ano de 1989 e quando foi em 90, eu me formei. Nesse período, uma vez por semana nós nos deslocávamos do SESC na 504 pro Museu prá dar um apoio. Ela dava um apoio de cerâmica e aí comecei a me relacionar com as pessoas que estavam lá na tecelagem, que na ocasião, você vai se lembrar melhor do que eu, era dona Paulina, seu Francisco, Alcina, Xandú, Luciana, o seu Magalhães, dona Benedita. Então essas pessoas no meu jeito de entender me ensinaram muito, porque o convívio com elas, você vendo a questão do amor, da dedicação que elas tinham em relação à tecelagem, com o fazer, com as pessoas, então isso são pontos que a gente tem sempre na mente e fica marcado mesmo.

Esse contato com a oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga foi outro fator muito importante na sua trajetória como tecelã porque a colocou em contato com várias tecelãs da região e ela pode compartilhar os significados do tecer para estas pessoas, uma prática que vai muito além da técnica propriamente dita.

Ao mesmo tempo, que se dedicava à produção e a comercialização de seus tecidos que eram produzidos na fazenda, também buscava uma formação eclética em Brasília ao buscar conhecer várias outras expressões têxteis. Nesta época, comprou o seu primeiro tear de pente-liço. Lembra que como era fácil de desmontar, quando estava na cidade trazia o tear e tecia aqui, quando estava na fazenda, levava pra lá. “E o tear de

pedal que é o meu primeirão, ficava lá na fazenda direto [...] E foi importante, porque de qualquer maneira eu pude manter meu espaço de produzir e onde eu estivesse naquele momento, eu ficava lá trabalhando, fazendo alguma atividade dentro da tecelagem, sem perder essa coisa do vínculo mesmo.”

Além do tear mineiro e do tear de pente liço, também, aprendeu a tecer em tear de cartelas, de papelão e de alto liço e direcionou este aprendizado à pesquisa e a transmissão desse conhecimento. “Se tem um equipamento que dá um recurso diferente, vamos nele. Eu quero aprender todos os tipos, eu to aberta prá todo tipo de experiência, eu me dou esse espaço.”

Na sua experiência como instrutora, Malena ministrou vários cursos no Museu e também na chácara da sua família localizada em Sobradinho.

Eu dei cursos no Museu de tear de cartelas, tive várias oficinas de 91 até 93, eu fiquei depois com atividades meio que sistemáticas lá na chácara também. Em 95 eu voltei prá Brasília. A gente ainda tem a fazenda, o pedaço de terra no Goiás, mas parei mesmo aqui em Sobradinho e consegui montar minha oficina atrás da minha casa, consegui me estruturar, fazer meu espaço de produção e tudo.

Outro aspecto importante na sua formação como educadora foi a sua experiência em trabalhar com alunos que tinham algum tipo de transtorno mental. Durante os anos de 1998 e 1999 deu aulas na oficina de tecelagem da ASSIM, Associação dos Amigos da Saúde Mental, ligados ao Instituto de Saúde Mental que funciona no Riacho Fundo. Depois desta experiência, foi convidada a trabalhar na APAE, Associação de Pais de Alunos Especiais, na coordenação da oficina de tecelagem por onde ficou por sete anos, no período de 1999 a 2006:

Na APAE foi um capítulo inteiro. Eu entrei trabalhando com os teares de pente-liço nos primeiros dois anos. Primeiro eu recebi alunos que na época não tinham condições de desenvolver atividades nas oficinas que estavam instaladas. Era uma oficina nova prá dar uma movimentação, uma forma nova de criação prá turma lá. Depois disso, a coisa foi a um nível tal que nós recebemos na oficina um voluntário finlandês que trabalhou com a gente dois anos, e ele ficou muito empolgado, ficou sabendo que eu queria montar outras oficinas, que eu queria melhorar os equipamentos e ele falou que tinha uma forma, era através das verbas da Embaixada da Finlândia, que ele ia mostrar como seria isso em termos de projetos, como apresentar na embaixada para serem aceitos e ele fez isso pelo espaço da oficina. Aí a oficina ganhou, o projeto foi aceito e foram comprados 3 teares de grande porte, de pedal, mineiro, foram teares Catarina e profissional, 3

profissionais grandes e 2 Catarinas. Catarina é esse modelo onde os quadros são fechados, é um sistema de você pisar e o pedal subir, o modelo que a Arte Viva comercializa. É um modelo que não tem que mexer nos quadros. A grande questão da tecelagem é que tem que mexer nos quadros, alinhar, ajustar os quadros direitinhos para você trabalhar. Nesses teares você tem essa facilidade porque os quadros estão fechados e ajustados. Eu trabalhei lá esses sete anos e foram muito produtivos, foram maravilhosos, porque sempre que você ensina algo você está aprendendo, eu acho que aprendi muito. Passei a ter autoconfiança na montagem e olhar o tecido, os fios, e já pensar que tecido vai sair no final, foi muito bom. [...] No começo, ficou uma produção mais direcionada para jogos americanos, porque eram peças pequenas e qualquer aluno poderia recomeçar ali naquele tear na questão do domínio básico daquela técnica, ele conseguiria desenvolver. Só que eu sempre gostei de deixar alguns alunos que tinham um potencial maior, uma vontade maior de tá ali dentro da tecelagem produzissem o que eles queriam. Então, a gente sempre teve a questão que o jogo americano era a base da oficina. Mas uma abertura para a criação, pois sem a questão da criação eu também ficaria tolida, até eu me sentiria mal, porque eu não estaria fazendo nada novo, pensar texturas, fios, materiais diferentes.

Paralelamente ao seu trabalho nas instituições, sempre procurou manter a sua oficina em Sobradinho com os teares montados e produzindo algo. Inclusive, relata que alguns de seus alunos da ASSIM e da APAE trabalharam com ela por um tempo na produção de encomendas e foi muito positiva a experiência. Acredita que teve a oportunidade de formar uma parte das tecelãs que vivem na cidade e de ter pessoas sempre trabalhando e produzindo com ela, independente da questão específica da comercialização:

De alguma maneira eu acho que tenho essa mãozinha em algumas. A Nilde, eu dei aula prá ela no começo. A Dóris, eu já não dei aula, mas a gente tem toda uma troca de informação. Eu tenho muito contato com as tecelãs, eu tenho uma boa forma de me envolver e está aí no circuito mesmo com as tecelãs. E eu acho que essa coisa da educação, de você ter um pezinho na educação, você fica sempre querendo trocar mesmo, querendo saber. Uma pessoa tem uma dúvida X, a gente troca essa dúvida, aprendendo sempre.[...] Uma coisa que eu sempre tentei fazer foi ter outras pessoas produzindo comigo, produzindo algo que não tenha um direcionamento fechado na questão da comercialização, mas algo que eu achasse que fosse bonito, eu tinha o dinheiro prá investir, eu investia. A Adelaide lá em Formosa que foi minha vizinha lá na roça e aprendeu a tecer no tear de cartelas na ocasião que eu morava na roça, então sempre que eu preciso, eu falo: Adelaide eu preciso de 10 faixas, tais e tais cores, tais e tais

modelos, eu consigo com que ela produza isso prá mim. Fazendo essas parcerias, tentando ter as pessoas e pessoas que gostam de tecelagem e que tão a fim de ganhar algum dinheiro com aquilo, fazendo alguma coisa boa.

Incentivada por amigos e parentes que sempre compraram os seus trabalhos desde o início, Malena trabalhou por muito tempo atendendo encomendas e direcionando a sua produção de acordo com o que os clientes pediam. “Olha, eu quero assim, eu quero assado, vê se dá prá fazer desse jeito, vê se daquele outro jeito dá certo.” Atualmente, ainda trabalha sob encomenda, mas acha que limita a sua criatividade, porque o trabalho fica muito direcionado:

Eu ainda pego encomenda, mas hoje em dia eu fico pensando que eu quero que as pessoas venham e comprem com o que eu tenho pronto. Por exemplo, eu agora to produzindo uma encomenda, essa encomenda retoma a questão da padronagem, a questão dos repassos. Eu achei importante fazer essa encomenda por isso, porque é importante prá gente enquanto tecelã, também, não ficar somente na questão dos tecidos lisos, eles são muito criativos, dá prá desenvolver coisas belíssimas, mas de fato parece que foge o encanto, uma mística, por exemplo, hoje veio uma pessoa na oficina e perguntou: nossa, como esses fiozinhos ficam aqui por cima, como você constrói isso, surge toda a questão de um mistério que normalmente a padronagem lisa, aquela coisa chapadinha você não tem. Eu to querendo retomar essa padronagem um pouco, fazer esse caramujo aí. [...] Quando eu faço por encomenda eu quase sempre me decepciono, é rara a vez que eu não me decepciono, eu vejo que é melhor produzir dentro do meu senso criativo, do que eu quero, do que eu acho bom, porque quando eu direciono isto, o tecido fica mais bonito, mais leve, rapidamente ele encontra a pessoa que é a dona dele.

Sobre as padronagens, Malena gosta de tecer o liso, as remissas e os repassos da tradição mineira e goiana, onde produz roupas, xales e bolsas, mas também procura experimentar outras possibilidades têxteis, misturando materiais alternativos e diversificados como, por exemplo, bolsas tecidas com sacos plásticos de supermercado. “Com materiais alternativos de baixo custo eu consigo ter um produto que eu comercializo bem e que tem uma boa aceitação e eu to reciclando, to também fazendo uma coisa pelo meio ambiente.”

Com relação às tendências do mercado, pensa que é importante estar situada em relação ao que vai estar na moda na próxima estação, a cor que vai estar em alta, mas pondera que no caso da tecelagem, como a produção é lenta, não resolve pensar daqui a

seis meses, porque não vai conseguir uma produção em tempo hábil e concorrer com o mercado: “Eu tenho que pensar nas cores que eu gosto e que são boas de comercializar. Agora, as tendências dos próximos dois anos são importantes para ter esse direcionamento, se eu quero ganhar dinheiro com a tecelagem, eu tenho que ter.”

Malena acredita que é possível ganhar dinheiro com a tecelagem, mas prefere comercializar o seu trabalho diretamente ao invés de deixar em lojas sob consignação. Já participou em feiras e exposições em conjunto com outras tecelãs. No entanto, enfatiza que não vive só do que produz no tear. Ora, trabalha como instrutora de tecelagem, ora trabalha como professora temporária na Secretaria de Educação.

Eu só existo porque alguém compra aquilo que eu faço. Eu acho que tem que ter essa relação com a venda, eu sempre teci prá vender, não é só terapêutico, não é só ocupacional. Num dado momento da minha vida que eu tive um problema de saúde e adoeci, ela funcionou de forma dupla, ela me serviu com terapia e para comercializar meus produtos, porque eu tive grana a partir disso, eu teço com o intuito de comercializar, de viver disso. O meu consumidor tá num leque maior, está mais amplo. Hoje em dia eu comercializo, eu recebo encomendas de pessoas que eu não conheço, o meu leque aumentou bastante, porque no princípio eu comercializava mais para o meu ciclo de amizade, quem me encomendava eram pessoas conhecidas, amigas, às vezes mãe, tia, alguma vizinha.

Nesta sua relação com o mercado, tem procurado desenvolver um produto que seja comercialmente aceito e com um preço competitivo. Para ela, a tecelagem deveria ter um preço alto pela complexidade de elaboração e produção artesanal, mas enfatiza que o valor do produto deve ser compatível com a realidade econômica das pessoas.

A tecelagem na verdade deveria custar uma fortuna, porque é uma coisa muito difícil, muito complexa para você elaborar e no final sair um tecido X do jeito que foi programado. Agora, a realidade das pessoas, a realidade econômica do país que a gente vive, a realidade econômica com quem eu lido, porque com certeza tem pessoas com poder aquisitivo muito superior a essas pessoas que lido. Então, eu tento direcionar o meu produto, o meu material para eu não levar prejuízo, no sentido de que o fio custou X, o meu trabalho Y e o produto tem que ser X+Y no mínimo e mais um tantinho prá eu ganhar alguma coisa. Certo de que eu sou muito questionada pelo meu marido. Com é que você vai vender uma peça por esse preço, se você demorou tanto tempo? Eu digo prá ele: eu gostaria de vender 3, 4 vezes mais que o preço, mas se o meu freguês, que tá aqui e agora, me compra por esse valor, tá de bom tamanho, tá vendido. [...] Eu nunca gostei de materiais sintéticos, agora eu quebrei com isso completamente, tô produzindo saquinho plástico, trabalhando com fio sintético,

quebrei esses preconceitos todos, até mesmo pela questão do valor, da necessidade, num dado momento você fala assim, com que matéria-prima eu vou trabalhar pro meu produto ficar com o preço acessível? Eu tenho essa preocupação.

Em 2006, Malena concluiu o curso de licenciatura plena em Artes Plásticas na Faculdade Dulcina de Moraes, onde apresentou como trabalho final uma monografia sobre as mulheres tecelãs no Distrito Federal: A Arte e o Ofício de Seis Mulheres Tecelãs e a Linguagem das Artes Visuais na Oficina de Tecelagem da Escola Parque 303/304 Norte, no Distrito Federal.

Dedicada ao seu ofício, Malena nunca teve vontade de exercer outra atividade e lembra que teve momentos difíceis em que tinha que parar com a tecelagem provisoriamente para trabalhar. Admite ainda existir um conflito em relação à sua necessidade de ter uma estabilidade e segurança financeira ou seguir investindo na tecelagem: “To nesse conflito, se eu passo no concurso, mas eu não vou abandonar, tecer menos, mas ficar longe da tecelagem não, eu garanto que não.” Para superar esta dificuldade a sua meta é produzir uma quantidade maior e aumentar o valor dos tecidos. Afirma que para ela a tecelagem nunca foi uma coisa ruim, “eu acho que é porque eu busquei, é o que eu gosto de fazer, me dá paz, tranquilidade, me sinto bem e me dá dinheiro.”



Malena em seu tear mineiro - Sobradinho

4. Dóris Maria Jacobina Rodrigues nasceu em 12/08/1945 em Dianópolis, Tocantins. Chegou a Brasília em 1966: “Vim para ser professora, já tinha feito o Normal, na época era Normal, aí vim prá cá. Comecei a trabalhar no mesmo ano na Fundação. Aí é que eu fui fazer curso superior, fiz Letras na UnB, aí fui ser professora de Português. Depois que me aposentei é que eu comecei a tecer.”

Na sua família ninguém tecia, mas sua mãe bordava na máquina: “Hoje não borda mais por que tem artrose no joelho e não consegue mais pedalar. Minha família era de gente assim, povo do interior, né? Minha avó bordava, minha mãe sempre bordou muito, botava eu menina, eu odiava, botava prá bordar ponto cheio, essas coisas.”

Dóris conta que a vida inteira trabalhou como professora e quando se aposentou se viu parada e começou a pensar o que ia fazer da sua vida. Começou a fazer ponto cruz, blusa de crochê, casaquinho, tinha aprendido macramê para passar o tempo. Um dia pensou em comprar uma máquina de tricô, quando uma pessoa ofereceu: “você não quer um tear, não? Tear? De pente liço. Você não quer não, eu te dou? É que minha cunhada que tecia, ela teve um problema de coluna, não pode mais tecer. Eu quero sim e peguei. Ficou embalado. Eu nunca tinha visto.”

Lembra que um dia foi a uma feira de artesanato no *shopping-center* Conjunto Nacional de Brasília e viu uma senhora que fazia umas bolsas de palha de macramê, a dona Antônia, e perguntou como ela fazia pra vender nas feiras e ela disse que o SEBRAE a financiava:

Aí eu pensei: quer saber, eu vou nesse SEBRAE, aí procurei o telefone, liguei prá lá e marquei prá conversar com a Rogéria, aí fui conversar com ela. Eu sabia que o SEBRAE tinha uma relação com o artesanato. Disse que fazia macramê, fazia isso, fazia aquilo. O tear estava aqui, mas eu não sabia o que ia fazer com ele. Aí ela falou: você não quer fazer um curso de tecelagem, vai ter o curso do Áquila? Eu quero. O Áquila é do Sul, o primeiro curso que ele deu foi no SESI de Taguatinga, eu fui lá com a Nilde, mais ou menos em 2004. Pois então vou me inscrever, aí eu fui prá lá, e conheci todo mundo, a Ana Cristina também fez. Foi aquele tearzinho pequeno de mesa, aí eu fui, achando bom, mas eu não queria o tear de pedal não, porque era muito complicado. Aí fomos. Aí a Rogéria chamou depois, aí montei o tear, liguei prá ele, o professor Áquila me ajudou a montar o tear, montei. Fiquei fazendo uma coisa ou outra.

O tear mineiro, Dóris descobriu na oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga junto com a sua amiga Nilde no curso com a tecelã Guaraciaba. Mas foram somente duas aulas: “A Guará fez a urdidura e botou no tear. [...] Ela sabe

muito, sabe tudo de tecelagem, mas ela foi fazendo e botando a gente prá fazer. [...] Faz isso aqui, faz isso ali, mas fiz sem saber o que tava fazendo, nada do que tava fazendo. Aí já foi no tear de pedal, aí eu já me interessei.”

Em 2005, participou de uma excursão patrocinada pelo SEBRAE a Carmo do Rio Claro, Minas Gerais:

Eu fiquei encantada. Gente, eu quero um tear mineiro, porque lá tem muita tecelagem, aquela tecelagem tradicional, mas eu achei lindo. Eu não conhecia nada de tecelagem. A minha região não tem a menor tradição disso, tem o capim dourado, mas ele é costurado, é diferente, eu sei fazer. Eu comecei a fazer também, mas aí eu tive um problema na mão, tive tendinite, muito doído, aí eu desisti.

Em 2006, Dóris fez o curso de tear mineiro com a tecelã Ana Cristina no mezanino da Torre de TV. O curso era promovido pelo SEBRAE: “Eu não sabia o que era urdidura, eu não sabia fazer nada, Cristina coitada, pegou uma turma! Eu não sabia e apanhei viu, nós aprendemos ali, olhando o que os outros faziam.” Depois, participou de mais duas consultorias com a Ana Cristina, a primeira num espaço de uma igreja na 905 Sul e a segunda no Setor de Indústrias, na sede do SEBRAE-DF: “Ali a gente já sabia fazer mais ou menos, já sabia mais um pouco, saber enfiar no tear, fazer uma urdidura, aí a gente já sabia.”

No seu processo criativo, mistura a tecelagem com o bordado e o crochê, trabalhos manuais que já faziam parte do seu repertório: “Eu faço essa mistura de bordado com tecelagem, esse bordado eu inventei, eu que risco, é ponto corrente, eu não mostrei ainda, mas espero que valorizem. Esse fio é de algodão eu compro em Unaí, eu gosto mais de algodão, eu teço assim porque eu sei que vou bordar.” Além do crochê e do bordado, utiliza o capim dourado originário da sua terra natal como matéria prima para criar as suas bolsas de tecelagem e imprimir uma identidade pessoal ao seu trabalho.

Sobre as feiras de artesanato, afirma que gosta de participar de feiras que são promovidas pelo SEBRAE ou pela Secretaria de Trabalho porque é uma forma das pessoas conhecerem o seu trabalho. Para ela, a tecelagem tem sido encarada como mais uma fonte de renda desde que se aposentou, mas lamenta não conseguir um retorno mais rápido: “É uma coisa muito demorada de fazer e prá vender também.” Por este motivo, confessa que no começo deste ano de 2009 ficou desestimulada em continuar a tecer pelas dificuldades de comercialização e da falta de valorização de seu trabalho:

Nossa, nesse começo de ano eu fiquei totalmente perdida. Eu gosto quando eu vou tecer, você aquele negócio que você tem, o prazer que você tem de ficar imaginando o que vai ser, o que você vai fazer, aquela coisa da criatividade. Aí quando foi no final do ano passado eu fui numa feira lá na Renata, aí eu tinha feito umas roupas, fiz pouco, 3 casacos e 3 vestidos e tudo eu bordei, algodão bordado e levei minhas bolsas, não vendi quase nada, então eu desestimulei tanto. Gente, o que eu vou fazer agora? Prá que eu vou ficar fazendo essas coisas? Fiquei uns 2 meses sem conseguir fazer nada. Mas aí, depois eu comecei devagar, aí voltei. Estou deixando as minhas coisas no Hélio Cabeleireiros, fica no Lago Sul. Ele tem um salão muito conceituado e embaixo tem um espaço, só que é muito caro, mas estamos pagando 250 reais por mês e tudo que vende 20% é dele. É muito. Eu vou ver esse mês, mês passado era fevereiro, nem fui lá prá acertar. A gente tem que ir no quinto dia útil do mês, então eu vou ver como vai ser. Eu até vendi bem as bolsas. Agora não sei se vou ter lucro. Lucro a gente nunca tem, porque se você for colocar na ponta do lápis é uma desilusão, porque o material é caro, você sabe o trabalho que dá, prá colocar no tear, fazer tudo e depois o povo falar: é artesanato, então não quer pagar, não dá valor, não valoriza, infelizmente. [...] Eu to me submetendo a isso, pagando caríssimo, mas não tenho outro lugar prá vender. E lá tem vendido e tem um público que pode pagar. A Torre virou um comércio de tudo, uma feirona e tudo ta misturado, tanta coisa feia. Uma vez eu fui numa reunião do SEBRAE e tava lá a presidente do artesanato. Ela falou que não tem fiscalização, chama a Secretaria de Trabalho, ela vai fiscalizar, um colocando a culpa no outro.

Mesmo diante das dificuldades, Dóris diz que desde que começou a tecer tem sido muito aplicada, estudiosa, compra muitos livros sobre o tema e futuramente pretende ir a Pirenópolis aprender a tecer no tear chileno, “porque a Nilde conheceu um tecelão que faz o chileno por lá.”

Na sua oficina de tecelagem que funciona na sua casa no Guará II, mostra o seu tear mineiro que comprou em Carmo do Rio Claro:

Ele é muito bom. No começo eu trabalhei com tear com liço de metal, no começo. Eu nem conhecia, eu pensei, eu não vou dar conta de trabalhar com isso não, eu achei muito ruim, porque eu conhecia aquele tear do SEBRAE, mas aquele era novo ainda. Eu conheci aquele lá de metal, estes aqui são perfeitos, de cordão encerado, só que eles são emendados, se você vai fazer um trabalho que você tem que colocar mais fios do que tem aí, você não pode botar, não dá, porque eles não soltam, são grudados, um grudado no outro. No começo até isso eu senti dificuldade, era não saber as coisas, eu queria fazer um tecido assim, por exemplo, isso aqui é algodão urdido e tramado, aí eu botava no pente 4 por 1, mas saía meio diferente, meu Deus como é que eu faço? Aí

mandei comprar um pente 6 por 1, aí você põe e faz isso, porque não juntam os liços, não se juntam, então não dava, mas aí eu não sabia, eu descobri isso na última consultoria que eu fiz com o Renato que você colocando 4, 3, 2, 1 e colocando 4, 3 numa pua só e 2, 1 numa pua só, aí ele fica assim. Então eu não preciso do pente 6 por 1, porque ele fica perfeito.

Dedicada a aprender cada vez mais a arte de tecer, Dóris declara que é apaixonada pelo ofício e que a tecelagem pra ela não é só um trabalho para ganhar dinheiro, é também entretenimento. Inclusive a sua irmã brinca dizendo que depois que ela começou a tecer, ninguém mais a vê: “tecelagem é tudo o que você pensar na vida dela, ela ama. Tirou até a família do meio agora.” E Dóris concorda: “a tecelagem preencheu a minha vida, disse tudo.”



Dóris expondo suas bolsas na Feira de Artesanato – Casa Park, 2008

5. Marinilde Campos Melo, conhecida como Nilde, nasceu no Rio de Janeiro em 06/02/1953. Chegou a Brasília em 1974 transferida pela Caixa Econômica Federal e logo depois foi cedida à Presidência da República: “Casei, tive filhos e estou aqui até hoje.” Conta que quando se aposentou precisou complementar a sua renda, então começou a procurar uma alternativa de trabalho no campo do artesanato:

Eu sempre fiz artesanato, tricô. Eu sou autodidata e aí estava nessa varanda, aí eu pensei, eu vou fazer artesanato e saí atirando por todos os lados. Um belo dia, eu estou deprimida, sentada aqui, e tinha umas revistas de decoração e a ‘Revista Bons Fluídos’ e folheando vejo a tecelagem. Eu nunca tinha ouvido falar, não tinha ninguém na família, nada. Eu li a matéria que inclusive eu tenho até hoje, é a minha memória, eram três mulheres falando de tecelagem. ‘Gente, que barato, vou querer aprender a fazer isso’, mas não sabia por onde começar.

Sem nenhuma referência sobre quem procurar em Brasília, Nilde ligou para o SEBRAE buscando informações sobre quem poderia iniciá-la no universo têxtil e deram o telefone da tecelã Luciana Vale em Unai:

Eu queria porque queria.[...] Aí eu liguei prá Luciana, me identifiquei e falei o que queria e ela disse: você mora em Brasília aonde? Sobradinho. Pois é, do seu lado tem uma tecelã, a Malena. Liguei prá Malena e fui lá. Eu estava financeiramente zerada de grana e tudo e falei prá Malena: eu quero aprender e eu comecei com a Malena com o tear de pregos, não tinha dinheiro prá pagar a aula, vamos fazer um escambo, eu te ajudo na produção e com isso eu vou aprendendo. Aí comecei no pente-liço, fiz uns três dias, mas ela falou que não podia me ensinar, porque ela estava com uma aluna de pedal e eu falei, não tem problema. Depois de uma semana ele me ligou dizendo que tinha um curso do Áquila que ela foi, mas não interessava a ela, pente-liço pequenininho, curso prá iniciantes e perguntou se eu queria ir. Eu quero. Então você vai no meu lugar. Aí pronto, começou, isso foi em 2004. Fiz com o Áquila o curso no SESI de Taguatinga e conheci a Dóris, tive uma noção de tear de pedal que eu não gostei, muito complicado isso, tem que apertar ali, segurar aqui, não quero. Menina, só sei que comecei, queria comprar um tear de pente-liço, queria fazer tapete, eu só queria fazer tapete e daí deslanchou.

Depois do pente liço fez um curso de iniciação no tear mineiro com a tecelã Guaraciaba na oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga, mas foram duas aulas apenas. Pela Internet, começou a pesquisar sobre o tema e encontrou como referência a cidade de Carmo do Rio Claro em Minas Gerais:

[...] Eu adoro pesquisar na Internet. Eu não gostava de tear de pedal, mas vi a tal da cidade Carmo do Rio Claro onde só tem tecelagem, eu pensei, eu quero viajar, eu quero pesquisar. Aí um amigo me falou: O Santana se aposentou e eu vou passar uns dias na casa dele. Aí eu perguntei, onde é? Nada é por acaso! Ele respondeu: ele tá indo prá Carmo do Rio Claro, tá indo morar lá. Você está indo visitar ele? Eu também vou. E ele nem era meu amigo, era colega. Ah não, você vai dizer que eu vou e eu quero fazer tecelagem, quero conhecer mais. Passei 10 dias em Carmo do Rio Claro, em março de 2005, conheci quase todas as tecelãs, porque tem tecelagem em cada esquina, em cada casa, em cada garagem, é só tecelagem e aí eu conheci o marceneiro que fez esse tear, vi o preço, voltei prá Brasília. Aí eu comecei, faço curso aqui, faço curso ali e como sou autodidata, aprendendo sozinha, pesquisando em revista, comecei com tear de pregos, fui pro pente-liço, o mineiro, faço todos.

Em 2006, fez o curso de tear mineiro promovido pelo SEBRAE com a tecelã Ana Cristina no mezanino da Torre de TV: “Aquela consultoria da Ana Cristina foi muito bom prá eu aprender, eu aprendi muito. Eu e a Dóris fomos prá lá e a gente não sabia urdir, sabe aonde eu aprendi a urdir? Lá no curso com a Ana Cristina você acredita? No curso, eu e a Dóris ficamos muito inseguras, a gente dizia que sabia, mas não sabia e até que a gente se saiu muito bem.” Logo depois, Nilde participou de mais duas consultorias com a Ana Cristina, a primeira num espaço de uma igreja na 905 Sul e a segunda no Setor de Indústrias, na sede do SEBRAE/DF.

No seu aprendizado, considera que o seu processo tem sido gradativo, mas reconhece que ainda não descobriu qual é o seu “barato”. Afirma que o que ela gosta mesmo é de pesquisar, de experimentar materiais alternativos como látex, plástico, canudo de jornal, ráfia, barbante e fibras das mais variadas. No seu tear mineiro, que encomendou de Carmo do Rio Claro, produz tapetes, bolsas, cortes de tecido e mantas. No tear de pente liço, ela, atualmente, ministra aulas particulares na sua casa, localizada num condomínio no Grande Colorado, Sobradinho.

Nilde conta que comercializa as suas peças, mas muito pouco, porque não gosta de expor o seu trabalho em qualquer lugar. Para ela, a tecelagem é uma arte muito cara que não é valorizada pelas pessoas:

O fio é muito caro, não se usa um, dois novelos somente. Tem que ter cones e mais cones prá se ter uma produção, é uma coisa que leva a outra, como se começa a produção se você não tem dinheiro prá comprar o fio prá ter a produção? Aí você faz uma peça, vende, compra o pão, o leite, e acabou o dinheiro, aí não vai ter prá comprar o fio, é uma arte muito cara e não é valorizada,

você chega numa feira e dizem: ‘nossa, tudo isso?’ Eu já deixei em loja, mas não adiantou, já deixei lá no Liberty Mall, eu e a Dóris deixamos lá, ela vendeu alguma coisa. Um xale desse aqui eu cobro 80 reais, ‘nossa é tão caro!’, eu desisti de feira por causa disso. Eu e a Malena fomos a uma feira no Iate Clube e as pessoas chegavam e diziam que era caro e eu que não tenho paciência falo logo: é realmente muito caro, não compra não, não dá, é prá gente que é rica, mas prá quem faz, o buraco é mais embaixo, então é todo o trabalho de fazer, de criar, de misturar os fios.

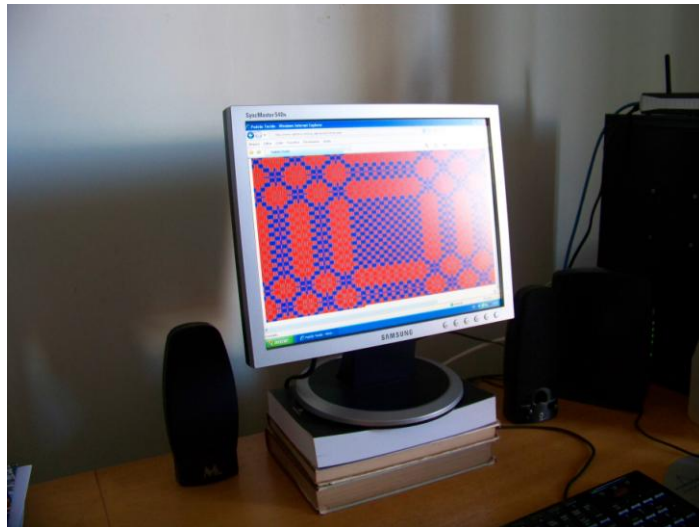
Atualmente, prefere complementar a sua renda com os cursos de tecelagem que ministra em sua oficina ou em alguma loja ou instituição:

Sempre aparece uma coisa, aparece uma aula, hoje dou aula numa loja na Asa Norte, eles chamam de tecelagem, mas eu não chamo não, é tear de pregos de tricô, é tear de tricô, eu não concordo não, mas hoje em dia prá ganhar dinheiro eu faço qualquer negócio, até dar aula num tearzinho daqueles. Mas aí eu entrei no Orkut, na comunidade de tecelagem e a Carol, minha aluna, me achou lá. A Beth de São Paulo entrou em contato comigo, me deu o telefone e aí pronto, ela trouxe a Lia. Eu só dou aula de pente-liço, de mineiro eu não posso, porque só tenho um. Eu fui chamada prá dar aula na Paranoarte para geração de renda, elas compraram os teares de pente-liço, agora vou fazer um trabalho pela Secretaria do Trabalho.

Nilde conta que quando começou a tecer os seus filhos acharam legal, mas ficaram surpreendidos, porque ela era uma burocrata, tinha um cargo alto e de repente virou artesã. Lembra que entrou na tecelagem para complementar a sua renda, mas que depois se apaixonou pelo ofício: “[...] é uma cachacinha né? E eu vejo que a gente cria, vou criar até 150 anos, nem o céu é o limite para a tecelagem, eu estudo, tenho muitos livros e publicações. Agora é isso a história, eu não tenho tradição, conheci, não sabia de nada. Eu não tenho essa identidade tradicional, goiana, mineira, eu tenho nos livros, tenho um em inglês e eu gosto dos repassos, eu quero agora fazer os repassos.”

Preocupada em resgatar os repassos, descobriu na Internet um gerenciador de padrões, um *software* que reproduz a técnica do repasso com a sequência da enfição e da pisada:

Tem um gerenciador de padrões que eu achei na Internet, você pode formar, mas eu vou mostrar um pronto. Tem o nome Ambrosia, a sequência de enfição e pisada, ele escolheu o urdume cinza e a trama preta, aí é gerar, ele faz o desenho com aquela enfição e as cores ele vai te dar isso. Tem o Maria Justina, eu fico brincando, colocando uma pisada diferente, a cor do urdume eu vou trocar, urdume vermelho com azul, existe isso!



Com relação ao futuro, Nilde tem como objetivo fazer um curso a distância pela Internet de Introdução à Arte Têxtil no CETIQT, na Faculdade SENAI no Rio de Janeiro e preparar uma publicação para tear mineiro, com receitas e explicações: “uma publicação semestral e já estou com essa ideia há algum tempo, não tem, não existe esse tipo de publicação, tem aquele do Triângulo Mineiro que não existe mais prá vender.”



Nilde em seu tear mineiro - Sobradinho

6. Ana Cristina Nogueira Rodrigues nasceu em 05/10/1961 em Bananal, São Paulo. Chegou à cidade de Brasília em 1999: “Eu vim porque eu me casei. Ele já era daqui. Eu tinha acabado de me formar em publicidade, ele era publicitário também. E aí a gente fez um trabalho junto em São Paulo e a gente se conheceu. Aí depois de dois anos é que eu vim morar aqui, só que quando eu vim, eu já vim com a tecelagem”.

De uma família de ascendência chinesa do lado materno, não havia no âmbito familiar nenhuma referência que a levasse à tecelagem manual. Conheceu este universo “por acaso”:

Eu ia muito a Arraial D’ajuda, Bahia, e a gente tinha uma amiga que era dona de uma pousada e eu fui passar férias nessa pousada no mês de julho e quando eu cheguei lá, ela estava com um *echarp* de tear. E eu falei: que bonito isso! Eu sempre gostei da Índia, da África, mas eu não sabia direito porque eu gostava e aí ela falou: a minha irmã está fazendo, ela fez um curso lá no Terra do Sol, no Rio de Janeiro, um espaço que tem lá que dá cursos de tear e vários tipos de cursos e a Ângela foi fazer um curso lá. Nossa que bonito, vou ligar pra saber. Ângela que curso é esse que você está fazendo? É de tear de mesa e ela estava fazendo *echarp*. [...] ela falou: Cristina, eu to fazendo aqui com tear de mesa, só que o bom mesmo é o tear de pedal, dizem que tem que ir lá em Betim pra aprender. Então vamos lá? E fomos. E aí pronto, quem conhece tecelagem é uma loucura, porque a tecelagem é um mundo.

Foi na cidade de Betim, em Minas Gerais, no Serviço Assistencial São Francisco de Assis no ano de 1988, que teve o seu primeiro contato com a tecelagem artesanal: “Fui eu e a minha amiga e a gente fez um curso só com o tear mineiro. Eu fiquei uma semana lá. Eles produziam cortinas, colchas, muito legal, porque lá além da tecelagem mineira, tem a tecelagem chilena. Eles mexem com madeira, então fazem móveis, as oficinas são integradas, existe até hoje, muito bonito, muito legal.”

Porém, este primeiro contato com a tecelagem não a deixou totalmente satisfeita e ela começa a buscar várias referências, entrar em contato com as pessoas e a pesquisar materiais, livros e lojas:

Eu fiquei lá uma semana e aprendi aquela tecelagem, foi um primeiro contato, mas eu saí de lá pensando: Isso é tecelagem? Não sei, não era bem isso que eu queria. Fiquei com aquilo na cabeça e eu também não tinha visto outra coisa, mas eu saí de lá que eu daqui tinha que passar por outro lugar. E aí por onde eu ia passar? Na época Renato Imbroisi estava fazendo o maior sucesso em São Paulo, estava com uma loja na Rua Pinheiros, ele era famoso, global, ele ia no campo e trazia aquelas coisas, aquelas

florzinhas, isso o que ele faz nos panos de prato, não sei o que, e sementes. Renato foi um inovador nessa área de sementes, na introdução de sementes porque ele ia e trazia, então eu ia e comecei a ver o trabalho dele, tinha tecelagem, ele vendia tudo, ele ia nas roças e falava pras mulheres faz assim, faz assado, tinge dessa cor, tingimento natural, ele fazia umas meadas e ficavam lindas, mas assim, produção pequena, nada em quantidade, tinha um pouquinho aqui, um pouquinho ali. Ai eu vi um tapete, então as minhas informações com o Renato foram muito boas. Eu não fiz cursos com ele, mas ali eu fiquei sabendo de uma professora suíça. E ai eu falei: Quem é ela? Ela mora aqui, ela dá aula em São Paulo. Aí eu saía daqui, eu já morava em Brasília e ia ter aula com ela em São Paulo, eu fuçava tudo, eu era uma fuçadeira, eu ia naquela loja de fios importados, ao mesmo tempo em que eu ia no Renato e achava o rústico lindo, eu gostava de tudo e não sabia como aplicar aquilo ainda. Quando eu comecei a ter aula com a Ryde a minha visão foi toda pro lado europeu, porque ela tinha uma tecelagem europeia. Ela tinha muitos livros, então eu olhava os livros dela, tirava xerox. A Ryde era uma professora que eu não chegava lá e tinha uma aula pronta, eu chegava lá, saía daqui e ela dizia: O que você quer aprender? Ai ficava mais difícil ainda, porque tinha que sair de dentro de mim o que eu queria aprender. Ai eu olhava no livro e falava: isso aqui como é que faz? Ai ela me ensinava, então eu fui muito pro lado da tecelagem européia, da Inglaterra. A Ryde tinha um tear de 8 pedais e 4 quadros. Ai o que eu fiz, eu comprei um tear igualzinho o dela porque eu fiquei muito enraizada com ela porque eu achei que ela estaria mais perto do que eu estava querendo, então ao invés de ir pro lado mineiro, eu fui prá outro lado e isso fez toda uma diferença, porque eu não entrei na tecelagem mineira, inclusive eu acho muito lindo aquele livro do Triângulo Mineiro, queria ter aquele livro, eu já fui atrás, mas não consegui, não que eu despreze, mas algo dentro de mim me puxou prá outro lado.

Logo após o curso em Betim, três meses depois, Cristina e sua amiga Ângela que também era *designer* e estilista ficaram sócias e abriram uma loja em Arraial D'ajuda, Bahia:

A gente fazia bolsas, biquínis de tear, eu tenho fotos, a gente fazia a tira de tear e fazia de lycra o biquíni, eu fugi totalmente do caminho da tecelagem tradicional. A loja que eu tive, eu já morava em Brasília, eu produzia aqui pra levar prá lá, na época quem montava os biquínis aqui pra mim era uma malharia, porque não tinha ninguém que fizesse aqui, era uma malharia que cortava, uma amiga que era estilista fazia os moldes, então eu trazia os moldes e ela montava aqui os biquínis. Aí quando eu pegava os biquínis eu chorava, pois elas erravam, tinha defeito, separava os que tinham que voltar para elas, uma loucura! Ai esse lado também do industrial que eu imitei muito, por ter essa Newmark que me fornecia esses fios lindos, eu embarquei nessa

também, só que essa foi a fase que menos pessoas compravam porque achavam bonito, mas não porque era tecelagem, porque elas não viam tecelagem naquilo entendeu? Então não sei, valeu? Valeu.[...] Como lá dá muito estrangeiro, eu fazia umas bolsas muito simples, por isso que eu te falo que algumas coisas podem ser conservadas. Essa tecelagem de Unai que, por exemplo, é 1234, só que eu pegava isso e colocava isso em listras, com algumas padronagens. Bolsa, mas bolsa normal que homem usa, eu vendia isso assim, era a bolsa mais simples e a que eu mais vendia porque homem usava e mulheres usavam. Outra coisa, as europeias, as americanas elas gostam de coisa simples e eu fazia nas cores que elas gostavam, cores sóbrias, elas gostam de cinza, verde, aquele vinho apagado, preto, elas gostam de cores europeias. Como eu trabalhei com uma, tive aula com a Ryde eu tive uma visão europeia e eu aprendi a trabalhar com as cores delas, que não são as nossas. Tinha uma loja em São Paulo que chamava Newmark, era a loja mais linda que eu vi na minha vida. Essa loja eu acho que fechou, eu acho que faliu. Você entrava, tinha todos os tons de rosa, todos os tons de verde, todos os tons de azul, cinza, amarelo e aí você trabalhava com as cores europeias coma a maior facilidade do mundo com o que você tinha ali, mas eram fininhos, você trabalhava com fios fininhos, é porque não dá pra mostrar hoje, mas eu tenho coisas que eu por exemplo, eu pegava e produzia os tecidos industriais. O que tava na moda era o preto e branco, quadriculado, não é bem xadrez, tem outro nome, eu reproduzia e sem estudar, eu conseguia, coisa minha, eu olhava aquele tecido e olhava e ia e fazia igualzinho. Eu lembro uma época que eu fiz uma coleção de mochilas escocesas, que eu reproduzi os tecidos escoceses, eu peguei os tecidos deles, não sei em qual revista eu peguei isso, eu sei que peguei umas padronagens escocesas, peguei aquilo com lupa, olhei e fiz igualzinho, os fios eram finíssimos, vê se eu ia ganhar dinheiro com isso? Finíssimos, eu reproduzi idêntico e fazia muitas mochilas com tecidos escoceses, as pessoas compravam e achavam que o tecido era comprado pronto, então eu falei: onde eu levei vantagem nisso? Se ela não imagina que fui eu que fiz.

Lembra que assim que chegou à Brasília entrou em contato com a tecelã Alcina Ramalho que naquele momento não estava tecendo porque tinha acabado de ter gêmeos:

Mas aí a gente conversou muito e ela me mostrou os livros e me falou de uma dona que era a ‘bam bam bam’ de Brasília, a dona Cândida, isso quando cheguei a Brasília. Ela me falou da dona Cândida, eu liguei prá ela, isso tem mais ou menos 20 e poucos anos. Eu liguei prá dona Cândida e ela ainda estava viva e o Ítalo, meu marido, tinha um amigo em comum que alugava a casa dela, uma das casas que ela tinha, e aí esse amigo marcou prá ter um encontro com ela, que passou uma tarde comigo, nós conversamos muito, eu já tecia, então eu mostrei as minhas coisas prá ela, porque eu queria saber mais, porque a gente que é tecelã,

a gente não tem um roteiro, vai descobrindo. Ela olhou e eu falei: isso aqui eu já faço e ela falou: você já é professora, eu falei: não, não sou. E aí, engraçadinho, ela me deu um rolinho, um negocinho assim, que eu tenho até hoje, com uma receita que você abre assim, comprida, eu nunca fiz, um dia eu vou ter que fazer prá saber o que ela me deu, porque ela falou: Olha o que eu trouxe prá você. Era um, não é um papel aquilo, é um negócio parecido, um papel com aqueles tracinhos, ai você abre e ta lá a receita enorme e depois eu não tive contato com ela.

Sobre a tecelã Minnie Sardinha, filha de dona Cândida, Cristina conta que teve um breve encontro com ela no Espaço Cultural da 508 Sul:

Eu fiquei conhecendo a Minnie, a filha, foi lá na 508 Sul, naquele espaço cultural, porque eu entrei num projeto do SEBRAE lá e ela dava um curso, mas não era tecelagem, era pintura. E um dia ela veio conversar comigo. Ela falou: É você que vai dar aula de tecelagem? Eu disse: sou. Conversamos, ela falou, mas ai alguém me disse: Cristina, ela não quer saber de tecelagem, ela não quer falar de tecelagem, aí eu não perguntei mais, eu não sei. Aconteceu alguma coisa com a família dela, com a tecelagem, alguém fez alguma coisa, alguma coisa aconteceu que ela ficou muito danada.

Lembra que quando chegou à cidade, queria se posicionar como tecelã e por isso mostrou as suas coisas para dona Cândida que falou que ela já era professora, mas ela queria ouvir alguma outra coisa, ter uma referência que ela não tinha, e isso a preocupava: “eu não sabia que tinha que ter. Na minha primeira exposição que eu fiz pelo SEBRAE com o Renato Imbroisi, no Casa Park eu perguntei pro Renato: to indo por um caminho de tecelagem que eu não sei se estou certa, eu to fugindo da tecelagem mineira, eu não entrei nela, ele falou: quem disse que a gente tem que entrar? Ele também era uma referência, porque ele tava envolvido com isso em São Paulo já há muito tempo e isso me preocupava um pouco, quando ele falou isso, aí eu me soltei.”

Relata que nesses vinte anos dedicados à tecelagem fez de tudo um pouco. Quando entrava na decoração se dedicava inteiramente à pesquisa. Tudo o que se pode imaginar no universo da tecelagem em termos de produto ela já fez: artigos prá mesa, jogos americanos, toalha de mesa, cortinas, colchas, almofadas, vestuário:

Eu fazia colchas de fio de seda rústica com um fio maravilhoso, então eu fazia colchas de seda maravilhosas e nada de vender, eu não encontrava preço, não encontrava quem comprasse, eu vendia uma aqui, passava dois anos vendia outra, eu só perdia dinheiro. Eu fiz pesquisa. Cortinas. Então vamos fazer cortinas. Eu tinha um atelier em Bananal e um aqui. Aí vamos fazer cortinas, a

gente ia para as cortinas, aí a gente via a dificuldade que era trabalhar com cortina, tem medida, tem tipo de janela, tem tipo de fio, o que acontece quando o sol bate, aí o que eu fazia? Era uma pesquisadora de cortina. Eu ia fazendo conforme as pessoas iam me encomendando, eu ia naquilo. Eu esqueci de ganhar dinheiro. Aí vamos prá tapetes, fazíamos tapetes, aí eu descobri que eu não tinha o fio apropriado para fazer o tapete e aquele tapete quando lavasse o que acontecia, não tinha o tear apropriado para aquele tapete, aí eu tinha que ir prá outra área, para tapetes porque eu tinha que investir em teares e assim foi indo com tudo. Fui prá decoração, eu tenho tudo em Bananal. [...]

Durante o período que manteve o seu um atelier e a loja em Bananal recebia turistas de São Paulo e do Rio de Janeiro e donos de fazendas da região:

Eu produzia a cada hora uma coisa, eu produzia xales porque eu queria ganhar dinheiro. Agora xales, eu fazia um monte de xales, fio importado. Uma das vezes, uma das minhas clientes foi a mãe da Marisa Monte, ela chegou lá, viu os xales, pegou dois xales meus e disse, vou levar esses dois, eu tinha feito em prata e branco. E aí ela não me falou nada. Pegou, comprou, levou e me encomendou um monte de almofadas, aí eu fiz e ela ia falando o que ela queria. Isso também me prejudicava muito, porque eu saía completamente do que eu estava fazendo, eu fazia o que as pessoas queriam. Eu só sei que passou o Ano Novo e no dia 2 ela me ligou e disse assim: Cristina, aqui quem tá falando é a fulana, eu nem lembro o nome dela, eu sei que fiquei felissíssima e vaidosa, quem não fica? A mãe de Marisa Monte foi lá, comprou e me liga de novo prá dizer: Olha, eu fiz um vestido com aqueles dois xales, fui no Ano Novo com ele e foi o maior sucesso. Então ela pegou o meu xale, enxergou um vestido nele e montou um vestido. Só que ela montou o vestido assim, ela costurou quase nada, não cortou nada, ela montou, colocou uma costura aqui, outra aqui e tudo caiu, a franja caiu, tudo caiu e ela falou, ainda coloquei com um tênis que eu comprei nos Estados Unidos prateado. [...] Os meus clientes eram fazendeiros. E eu me lembro que alguns falavam assim: Cristina, eu tenho aquelas cadeiras de varanda, aí eu dizia: só que o problema dessas cadeiras de varanda é que elas ficam à noite no sereno e o algodão mofa, tem que ficar sempre lavando, o que eu posso fazer é tentar encontrar um produto onde a gente possa tá fazendo essas almofadas, aí eu ia procurar, eu encomendava fios com o dono das cordas, tinha reunião com ele: o senhor pode produzir esse fio de nylon, nessa espessura, não sei o que, não sei o que, não pode ser muito torcido, tem que ser assim. Aí ele produzia rolos desse tamanho, porque não é nada pequenininho, e nessas lojas é tudo grande e eu tinha que comprar, eu comprava, porque eu dizia: bom, eu faço almofada prá todo mundo que quiser. Aí eu fazia as almofadas, eu tenho essas almofadas, eu fazia as almofadas com nylon, mas eu precisava de um tecido prá terminar essa almofada, de um zíper.

Ai eu descobri um tecido 100% acrílico em São Paulo, um tecido que molhava e não penetrava água, aí eu fazia as almofadas, dava certo. E até fazer a costureira se adaptar com aquele zíper e sair tudo perfeito coloca muitos dias e dinheiro nisso!

Conta que em Bananal ensinou a sua faxineira Lúcia a tecer. “Ela me olhava tecer. Eu falei: você quer aprender? Você faz a faxina e depois eu te ensino. Essa menina é maravilhosa, ela tece palha de seda melhor do que eu. Eu pegava encomenda da Daslu e ela me ajudava a fazer, porque nela eu confiava, era perfeccionista, você não acha isso em todo mundo.”

Nesta época, chegou a ter quatro funcionárias produzindo com ela em Bananal, mas aos poucos teve que dispensar todas, uma por uma, porque durante o período de dezembro a fevereiro a cidade recebia turistas do mundo inteiro, mas no resto do ano, não aparecia ninguém e com isso não conseguia manter a produção e a loja: “Dispensei todo mundo, até lá eu parei, eu tive que parar, se eu não parasse a coisa não parava de precisar de dinheiro, agora chega, parei, parei com tudo. Vendi os fios, porque não tem jeito, só não vendi as máquinas [...]”

Ana Cristina afirma que no momento atual parou de tecer. Fechou o atelier de Bananal e de Brasília e no seu balanço desses mais de vinte anos dedicados à tecelagem, constata que não ganhava dinheiro com a tecelagem e o que ela fez nestes anos todos foi pesquisa:

Teve uma época aqui em Brasília, que eu me dediquei só a *blasers* de inverno. Eu tenho atelier em Brasília, eu fechei há dois anos. E ai eu fazia *blasers*, coletes, tudo de lã, eu importava essas lãs. Eu pegava modelos, por isso eu fiz pesquisa. Comprava revistas importadas de Paris, fazia os casacos do mesmo jeito e levava prá costureira e falava: Eu quero que você faça o casaco igual a esse. Só que isso aqui em Brasília é caríssimo, porque aqui não tem mão de obra. Então eu pegava a melhor costureira de Brasília. Então eu não ganhava dinheiro, porque quando eu tinha que pagar tudo o que eu fiz, faltava, aí meu marido ajudava a cobrir. E assim foi indo, foram 20 anos desse jeito. Aí chega uma hora que o casamento não aguenta. O meu marido falava: não dá. E eu empolgadíssima, porque prá mim aquilo tudo era uma loucura, uma pesquisa imensa.

Lembra que no ano de 2007 quando conheceu o *designer* Luís Galvão em Brasília a sua tecelagem tomou um novo rumo. Deixou de trabalhar com os padrões europeus e passou a se dedicar à pesquisa na área indígena:

Quando eu conheci Luís Galvão ele quis ir ao meu atelier e marcou uma hora, ele é um *designer*. Ele foi ao meu atelier, ele olhou tudo o que tinha e o que eu fazia, mas não falou nada, olhava cada coisa, olhou tudo, pegava no meu material, fotos, aí no final ele falou: Cristina, você está pronta, só que esquece tudo o que você aprendeu. Olha que confusão que deu dentro da minha cabeça! Você está pronta, só que você esquece tudo, o seu lado europeu, o seu lado inglês e agora volta pro lado indígena e aí pronto, você segue. Aí foi onde eu parei, eu parei na minha ida prá esse lado indígena, eu dei a minha parada, por questões que eu tive que parar, econômicas. Na verdade, eu parei, eu cheguei num ponto que eu não tinha mais dinheiro prá me bancar, porque na verdade eu fiz 20 anos de pesquisa, então só hoje é que eu dou conta que eu fui uma pesquisadora e não uma tecelã, a minha pesquisa foi na prática.

Na área indígena, a sua maior dificuldade foi se adaptar aos novos materiais que antes não conhecia. Até então, tinha conhecimento somente dos fios importados e de uma hora pra outra passou a trabalhar com buriti, piaçava e tucum: “O Luís me mandava muita coisa: Cristina inventa isso, Cristina, inventa aquilo. Aí é que eu não ganhei dinheiro mais. Eu não ganhava dinheiro porque eu tinha que entrar na pesquisa indígena. Entendeu? E aí não dava, já estava com as minhas dívidas e aí eu tinha que falar: Ítalo me ajuda. Eu te ajudo, mas você pára. Ai eu parei.”

Sobre a comercialização das suas peças, conta que em São Paulo criou a sua primeira marca, a Handower. Em Brasília, criou uma segunda marca, a Ana Tece, onde participou de algumas feiras de artesanato no Casa Cor, no Casa Park e na Hípica de Brasília. Depois passou a comercializar numa loja de artesanato no *shopping-center* Liberty Mall:

Eu fiz algumas feiras, mas depois que surgiu essa loja eu não fiz mais, mas eu fiz muitas coisas pro SEBRAE em Brasília. Uma das que eu fiz e que o meu produto caiu muito bem e que vendeu muito foi no Casa Cor e na Hípica, um evento que teve na Hípica eu vendi muito bem e coisas mais caras.[...] Quando eu fiz a exposição na Hípica, algumas pessoas diziam: olha, é da Ana Tece, Ana Tece está aqui. Eles começaram a identificar isso, mas eu não consegui continuar, porque eu já estava dando consultoria pelo SEBRAE. [...] No Liberty eu vendia bem. A minha última produção foram essas bolsas. Elas foram vendidas no Liberty, isso aqui foi uma coleção de bolsas indígenas. Prá eu fazer isso aqui eu ficava um mês prá descobrir essa alça. E aí o Luís ficava: não Cristina, tem que ser uma alça, mas não deve ser de couro, você tem que inventar essa alça, aí eu ia, aí é que eu não ganhava dinheiro. E foi uma loucura! Essa aqui era uma carteira. [...] Eu tinha que fechar num produto por causa do SEBRAE. Essa aqui

tinha uma alça de madeira maravilhosa que um amigo meu fazia. Toda furadinha, a gente não podia sair do artesanal. Essa aqui é uma bolsa de mão, com um botão todo feito em madeira à mão, tem um botãozinho que gruda na bolsa. Tudo meu é muito além, eu vou atrás da madeira, atrás disso. Essas bolsas aqui eu vendi no Liberty, eram vendidas a 420 reais porque eles colocam 50% em cima. Quando eu terminava de fazer essa bolsa, o preço dela já era altíssimo. O que eu ganhava era muito pouco, eu ganhava a metade, era muito pouco prá pesquisa que eu fazia, no final o produto não pagava, tinha que ter alguém me pagando por trás prá eu continuar essa pesquisa. Teve um ano que dezembro e janeiro, a menina falou: Cristina, a gente vende 5 bolsas suas por dia. Isso é bom demais, mas isso só dezembro e janeiro, mas depois não vendia tanto. E também foi a novidade que eu lancei e coloquei na loja dela. Essa aqui já foi pro lado indígena, toda em algodão, uma bolsa de viagem, eu tinha que ter uma coisa também assim. [...] Essa bolsa era montada em Belo Horizonte. Isso aqui ia e voltava. Brasília não tem mão de obra, isso também me prejudicou demais, porque se tivesse mão de obra em Brasília, eu corri atrás, o que eu tive aqui de mão de obra, quer dizer. Essa menina, ela montou isso prá mim, a que eu montei aqui, olha, nós fizemos muitas bolsas e perdemos. Isso porque eu sabia que no final era um produto mais caro e se eu não tivesse acabamento, aí é que eu não ia vender nunca. Então como eu tinha acabamento, eu vendia.

A sua primeira consultoria foi em Bananal para a realização de um desfile de modas. “O desfile na verdade era para a igreja. O padre da cidade foi atrás de mim e levou a dona dessa loja prá esse desfile. Então foi a minha primeira instrutoria e consultoria que eu dei prá esse desfile e foi muito legal, ensinei e aí já sabia os produtos, boleei tudo e nós fizemos as coisas. Fiz muito ponche, muito xale, eu abusei porque era inverno e eu gostava de fazer isso.” Depois dessa experiência se cadastrou no SEBRAE e deu outras consultorias para as tecelãs da cidade de Bananal. Em Brasília, participou de várias consultorias: “Eu ganhei dinheiro com as consultorias do SEBRAE. Eu dei na Torre de TV a primeira vez, depois de novo na igreja, depois no SIA e no ano passado a Rogéria me chamou pra trabalhar, mas eu falei que não ia dar. Por enquanto eu não vou aceitar. A Antonieta me chamou ano passado, eu falei que tava meio parada.”

Afirma que a sua relação com o SEBRAE sempre foi muito boa, pois sempre valorizaram o seu trabalho. Desse modo, não tem nada a dizer contra a instituição, pois sempre a trataram muito bem e pelo seu trabalho pagavam um preço razoável:

Prá mim eles pagavam 50 reais pela hora, mas a consultoria de tecelagem é de 100 pra cima, porque é toda essa experiência. Eu pago prá Bia Cunha 100 reais a hora. Ano retrasado, antes de eu

parar, quando eu entrei nessa parte indígena, quando ele falou: pára com tudo seu e começa de novo, eu fui atrás da Bia, vou perguntar pra Bia onde eu começo, porque a Bia é que dá consultoria aqui em Unaí, a Bia é uma excelência em tecelagem, algumas pessoas podem achar que não, mas prá quem já entende um pouco de tecelagem e sabe tirar dela, ela é maravilhosa. Um pouco antes, quando eu entrei nessa área indígena eu tive 15 horas com ela, paguei 1500 reais por 2 dias de aula com ela, mas porque eu precisava disso, foi através disso que eu fiz essa coleção de bolsas. Coisas também que eu cheguei nela, o que eu posso fazer, ela botou um monte de livros na minha mão, a maioria era de 12 quadros, 16 quadros, 8 pedais, hoje você já tem no Brasil teares com 8 quadros, 8 pedais à venda, disponível, antes você não tinha.

Pondera, no entanto, que as consultorias do SEBRAE a absorviam completamente, parava com a sua produção, tinha que preparar vários relatórios e alcançar os resultados propostos. Acredita que só volta à tecelagem como consultora, em um projeto mais estruturado e com um tempo maior para desenvolver um produto: “Eu não acredito em consultoria de um mês, a minha consultoria me mostrou isso, eu acredito num projeto, mas com começo, meio e fim. Então se eu voltar prá tecelagem um dia, eu não tenho pressa, porque tá sendo um momento muito bom prá mim, se eu voltar, eu quero voltar dando consultoria. Eu vi que eu não sou uma pessoa para produzir, eu não consigo, eu não sei ganhar dinheiro dessa forma.”

Quando questionada se em suas consultorias ela havia percebido uma linguagem comum entre as tecelãs de Brasília ou se elas seguiam alguma tradição têxtil, Cristina afirma que quando chegou à cidade constatou que havia uma tradição muito forte e que no início as tecelãs não aceitavam muito as suas intervenções, porque ela foi além do tradicional e seguiu outro caminho:

Tanto que no início elas não aceitavam muito. A Malena me questionava: Cristina, mas isso aqui assim, assim. Até que eu perguntei pro Renato, porque eu era muito questionada. Mas ao mesmo tempo, as pessoas falavam: mas ela vende o que ela faz, então elas me respeitavam. Eu ia nas feiras do SEBRAE, vendia, ao mesmo tempo que era uma tradição, elas também diziam: então porque ela faz assim? E eu acho que isso pode acontecer, inclusive, nessa última consultoria eu disse: olha vamos fazer uma colcha de quadros, eu tenho uma revista que eu recebia, não recebo mais, que eu parei de assinar, a Handower, é uma revista do Colorado e nessa revista tem uma colcha que cada quadro é um desenho, tipo esses repassos, cada um mais lindo que outro, aí eu disse: a gente pode pegar cada uma dessas mulheres, cada um fazendo um quadro só. Então você vai fazer sempre esse quadro e

criar a colcha de Brasília, porque já que existe esta tradição e se existe, não querem deixar morrer, não vamos deixar morrer. Eu sou essa pessoa que busca isso na tecelagem, não sei por que entendeu? Mas como eu vi que isso era muito forte na última consultoria, eu coloquei isso pra elas, só que todo mundo quer segurar em algum lugar. Quem ia segurar isso? Pra comprar os fios, manter isso, quem vai vender essas coisas? E as colchas seriam caríssimas, eu falei que faria isso, eu teria que transformar esses repasses todos no mesmo tamanho, 40 por 40 cada quadrado. Hoje se vende colchas todas grandes, poderia fazer de todos os tamanhos. Então eu falei: pra não ser muito trabalhoso cada uma faz um quadro, fica fazendo aquele, alguém monta as colchas, quem monta? Tem que ter dinheiro pra montar essa colcha, tem que ter um forro, tem que ter dinheiro pra comprar esse tecido, então eu cheguei à conclusão que se não tiver gente por trás bancando no início não sai do lugar, então tem que ser político, tem que ser prefeitura, uma prefeitura que queira investir nessas comunidades, porque ai tem que ter políticas públicas. Nesse caso de Bananal deu certo porque a mulher comprou uma fazenda maravilhosa e quis ajudar Bananal, era mulher de banqueiro, porque mulher de banqueiro vira pra aquele empresário que tem conta no banco, olha quer bancar isso pra mim? Isso aqui também? Então pronto, o dinheiro aparece assim, milhões, ai as coisas acontecem.

Segundo Cristina, a sugestão de desenvolver uma colcha que seria vendida como a tradição têxtil de Brasília poderia dar certo. Essa colcha iria para todas as feiras do SEBRAE, da Secretaria do Trabalho: “Seria igual os bordados das bordadeiras de Taguatinga. Inclusive, a minha ideia vem das bordadeiras, que deu certo. [...] Se elas tivessem mais de um tear, deixava num tear essa colcha e no outro pra produzir outra coisa, porque estando vendendo colcha, fazia mais, não tá vendendo, vem pra esse tear, elas tem que ter essa disponibilidade porque eu sei que tecelagem é difícil pra ganhar dinheiro, é difícil.”

Por ser uma atividade muito trabalhosa, Cristina acredita que a tecelagem manual deveria ter um preço elevado. Porém, as pessoas, de modo geral, consideram a tecelagem um produto muito caro e não valorizam todo o processo de criação e produção têxtil. Haveria a necessidade de desenvolver um produto melhor e mais acessível ao mercado. No entanto, acredita que certos centros de tecelagem como Unai e Carmo do Rio Claro em Minas Gerais banalizaram a tecelagem quando passaram a ter uma produção muito grande e os produtos ficaram muito baratos:

[...] O problema da tecelagem de Unai sabe qual é? A tecelagem tipo de Unai é tipo a mineira, eles têm algodão que eu acho super legal [...] Elas vendiam jogo americano a três e pouco, quando

chegava o final do mês o que eles tinham que pagar, o que eles tinham que ter, mesmo elas fazendo aqui, fazendo ali, não dava, mas elas vendiam três e pouco um negócio que elas ficavam muito tempo. E o que é isso? Aí eu descobri que o mercado não valoriza esse trabalho porque é algodão, acho que tem relação com o algodão, eu vendia o meu de palha de seda por 20 reais e se eu vendesse por menos eu perdia dinheiro, porque ele ficava em 10 reais, mais pra costurar, eu vendia 20 e a menina colocava mais 50% em cima, eu vendia, era selecionado quem comprava aquilo, mas eu acho essa forma mineira, a cara que todos mostravam a tecelagem, fez com que isso ficasse barato. [...] Nós fomos pelo SEBRAE à Carmo do Rio Claro. A mesma coisa acontece lá, eles vendem uma manta a 15 reais, como? Gente, eles não podiam tá pagando aquilo, mas se fosse mais, não venderia como vende. Só que eu já participei de feiras em São Paulo, outros estados e percebi que as pessoas cada vez mais acham que só vai custar aquilo, se eles não mudarem a cara daquilo não vão ganhar dinheiro nunca, é barato demais.

Sobre o seu processo de criação, afirma que o seu trabalho é solitário e que não frequenta grupos de tecelãs. Acredita que ainda tem muito a aprender no universo da tecelagem. Planeja voltar à atividade, mas com calma, sem a pressa e os compromissos de antes. Sabe que tem um longo caminho pela frente, de estudo e de pesquisa e busca encontrar uma outra tecelagem, muito mais voltada para a arte do que meramente a produção para o mercado.

Eu acho que eu não aprendi nada, então quando eu voltar, antes de eu voltar eu quero estudar, porque eu aprendi, aprendi. Na prática eu aprendi muito, conheci muito material, porque eu fui em tudo, só que foram momentos efervescentes demais, porque eu tinha que ser tudo, tinha que ir ao banco e tinha que vender tudo muito rápido, então isso, eu quero fazer isso com mais calma, com mais tempo. Aí sim, então eu acho que eu tenho uma longa estrada pela frente, de estudo ainda, de pesquisa. Eu quero arrumar uma fonte de renda, pra me ajudar a fazer essa pesquisa. Eu sou encantada pela tecelagem, mesmo porque, isso o que a gente conheceu sobre a tecelagem é muito pouco. A Itália tem uma tecelagem industrial maravilhosa, uma coisa de outro mundo. A Finlândia, Canadá, Estados Unidos e a Índia? Eu não vi nada, eu consegui aprender aquilo que eu corri atrás e o que veio na minha mão, eu não fui atrás da Índia, nem da Noruega, porque primeiro, esses livros são difíceis da gente conseguir. Eu teria que ir lá, pesquisar, ver o que tem de melhor, ter dinheiro pra comprar. Eu não consegui fazer isso. [...] Eu não posso entrar de novo na tecelagem se não tiver gente por trás. Então por isso eu quero consultoria. E outra coisa, as pessoas que trabalhavam para mim ganhavam muitíssimo bem, essa menina que era minha faxineira, eu pagava muito bem pra ela, muito bem mesmo,

porque eu acho o seguinte, a tecelagem acaba sendo arte, não é? Tem que ir um por um, então aquilo é arte, se eu não pagar pela arte dela, daqui a pouco ela não quer tecer pra mim. E a tecelagem se não for encarada assim daqui pra frente, ela não pode ser encarada com Carmo do Rio Claro faz e que fala, tem gente que tece vinte metros por dia, que é isso? Você vai acabar com o corpo dela, tecem por produção, as pessoas nem comem direito, tece, tece, tece e não é isso, tecelagem não é isso, é essa outra tecelagem que eu queria.



Ana Cristina



Ana Cristina

7. Guaraciaba da Silva Monteiro nasceu em Patos de Minas, interior de Minas Gerais, em 15/05/1948. “Pro pessoal conhecido é Guará, Guaraci, mas no catálogo vem Guaraciaba, mesmo.” Chegou à cidade de Brasília em 1966 acompanhada de sua mãe que tinha ficado viúva e as coisas andavam muito difíceis naquela época: “Primeiro, fomos morar em Taguatinga. Moramos muitos anos lá. Quando casei morei fora muito tempo, nesse período eu não tecia não, minha mãe é que tecia quando morava lá no interior.”

Ainda criança, Guaraciaba teve um primeiro contato com a tecelagem artesanal porque ajudava muito a sua mãe: “A gente fiava, fazia os fios, ajudava muito, mas tecer mesmo pra produzir, era ela mesmo que tecia, ela é que fazia as cobertas, as roupas pra nós. [...] A família toda dela tecia, as irmãs, só duas que teciam, mas morreram muito cedo, a minha mãe ficou. Agora é que vai fazer dois anos que eu perdi a minha mãe, até um dia desses, ela ficava ali em volta de mim dando os palpitinhos dela.”

Em Brasília, o seu primeiro contato com a tecelagem artesanal foi em 1994 numa escola de tecelagem na Guariroba, Ceilândia, no Centro Educacional para o Trabalho:

Era uma escola da Educacional que tinha a finalidade de dar cursos profissionalizantes, aí eu fui pra lá, eu já tinha tido chance de ensinar, mas eu não tinha diploma, sempre eles pedem no currículo essa coisa toda, aí eu fui pra lá, era o Soares, não sei se você conhece? Então eu fui pra lá, fiquei quase um ano com ele, ele me emprestou um dos teares dele, aí trouxe pra cá, o velho ainda levou lá pro CAJE pra fazer os teares pra nós na época, então eu comecei e nunca mais parei. Em Taguatinga, no SESI, eu não fiz curso não, no Museu eu fiz vários cursos, eu fiz com José Edmar que é de Uberlândia, ele é artista plástico, fiz com Renato Imbroisi, fiz com a Clara de Florianópolis. Com a Minnie eu nunca fiz.

Há 19 anos morando na Ceilândia Norte com a sua família, montou em sua casa a sua oficina de tecelagem. Lembra que já teve teares na sala e até nos quartos, mas hoje os seus teares estão numa varanda localizada na frente da casa. “Isso aqui é uma bagunça, você não repara, é uma agonia, eu sou praticamente sozinha, aí chega um, você desmonta tudo pra mostrar, aí até que você coloca no lugar de novo.”

Em sua oficina ela abriga sete teares mineiros e dez teares de pente-liço. “Os pente-liço é só pra curso, às vezes eu faço uma coisa pequenina, um xale, quando eu to sentada vendo televisão eu faço, mas eu gosto mais é do mineiro. [...] Minha mãe tecia com o mineiro, eu aprendi com o mineiro, trabalho com o pente-liço, o de prego eu

faço, não que eu tenha aquela produção. Nem o chileno, nem o cuiabano, esses, eu não domino.”

Nos teares mineiros, em sua maioria, feitos pelo seu marido, Guaraciaba tece panos para decoração e para o vestuário:

Os meus teares foi meu velho mesmo, meu marido, que fez pra mim. Eu só tenho um que é grande que eu comprei de Minas. Quando eu fui lá pelo SEBRAE eu comprei, eles me mandaram. O maior eu fiz uma adaptação nele assim, como urdideira direta, eu comprei as coisas separadas em Florianópolis, eles mandaram e eu fiz essas adaptações, eu não comprei o tear inteiro lá, mas fui fazendo a adaptação, fica prático né? O meu marido arruma, ele faz, são teares rústicos, mas dá pra produzir. [...] Os meus produtos são muito diversificados. Tem período que eu trabalho muito com xale de sofá, outros períodos eu só trabalho na área do vestuário, eu não fico assim parada. Eu faço cortina, xale pra sofá, almofada e tapete. No vestuário eu faço xale, corte de calça, roupa de frio, tem até um pouco aí que é pra fazer dois *blasers*, sai bem, às vezes eu não faço mais porque não dá. Essa semana mesmo uma menina me ligou querendo um conjunto, ela quer um vestido reto e um *blaser*, mas não compensa você correr atrás de fio caro pra fazer uma peça.

Conta que foi servidora pública e hoje está aposentada. A sua produção têxtil complementa a sua renda, mas ela não encara a tecelagem somente como profissão ou ocupação. “Eu gosto, eu amo a tecelagem, eu poderia até ter parado porque os meninos ficam pegando no meu pé, mas a gente fica muito parada, tentei fazer colcha em *patchwork*, tentei fazer outras coisas, mas eu não gostei, sabe. Eu costuro, faço bordado tradicional, mas se eu faço alguma coisinha pra casa é na máquina, eu quero é ficar mesmo é no tear.”

Com problemas de saúde decorrentes de um rompimento nos tendões do braço, Guaraciaba diminuiu a sua produção, mas mesmo assim continua tecendo com assiduidade. “Eu teço assim, vou lá, eu teço 2 minutos, porque eu não aguento por causa do meu braço. [...] eu tenho uma filha que tece, não agora, porque ela até montou um salãozinho que é pra ganhar dinheiro, então ela prefere mexer com o salão, ela me ajudou muito tempo, ela vendeu, ela me ajudou muito e de vez em quando ela senta ali e faz, dia de folga ela tece um pouquinho.”

Acredita que a sua tecelagem expressa uma tradição têxtil oriunda da tecelagem mineira, da tecelagem da sua mãe:

Minha tradição é a mineira mesmo, é o repasso, eu uso muito a remissa, hoje mesmo eu não uso mais o repasso, esse desenho de

alto relevo, uso mais coisas mais simples, o xadrez, essas coisas assim mais. O repasso não é nem que não uso, ele não é valorizado, ele fica muito tempo pra fazer e o pessoal não valoriza. Você põe uma colcha, você leva um mês pra fazer uma colcha de repasso, você vai vender por 300 reais e o povo acha caro, ai não compensa, ultimamente, eu não tenho tecido, eu teço por encomenda, mas eu ainda tenho um tapete, uma colcha. Os repassos que eu sei são esses mineiros mesmo, são muitos, o bagageiro, muito bonito, eu fiz muito também, tem laranja partida, eu não gravo assim não, eu pego do livro. A minha mãe tinha as receitas. Tinha tudo, até pouco tempo tinha os pacotinhos, as tirinhas, mas como eu vi que era todos os mesmos que tinha no livro, ai só tem um que não é, aí eu emprestei e não me devolveram, um tal de bandeja, não sei, eu sei que ele faz o formato de uma bandeja certinha com meia dúzia de xícaras dentro, muito bonito o desenho, mas eu emprestei esse repasso pra uma pessoa que acho que mora lá na Asa Norte, mas eu não tenho certeza se ela não me devolveu. Minha mãe era tão inteligente, ela ia numa casa, se ela visse um desenho lá, ela olhava, chegava em casa e fazia igualzinho, até desenho pra fazer calça, ela via nas festas, via uma calça diferente, observava e chegava em casa, fazia igualzinho.

Lembra que uma vez a Rogéria do SEBRAE questionou a sua tecelagem e os padrões que ela usava: “O que acontece, porque só as remissas são portuguesas, mas os repassos são mineiros, quem faz um repasso não sabe que ele é mineiro, inclusive a Rogéria ela batalhou comigo sobre isso: Guará, o seu trabalho é muito mineiro! Ué, eu sou mineira, eu vim de lá, eu aprendi a tecer assim, como é que eu vou mudar? Eu não vou mudar.”

Convicta de suas raízes, para Guaraciaba uma boa tecelã tem que em primeiro lugar dominar a sua técnica. “Acho que tem que dominar, você tem que saber o que tá fazendo, porque se me pedem uma coisa eu tenho que saber, né?”. Em segundo lugar tem que ser perfeccionista, não deixar o tecido com defeitos ou com um acabamento ruim:

Eu sou muito enjoada com minha tecelagem. Inclusive quando tem alguém tecendo para mim é um problema, porque ninguém gosta de ser chamada atenção, ninguém gosta de desmanchar, ainda mais tecelagem que é uma coisa que prá desmanchar ninguém gosta, mas eu desmancho tudo e não quero saber se ela achou ruim ou não, mas vai ter que desmanchar ou então vai ficar com aquela peça feia. O acabamento é muito importante, bem feito. Costura na máquina, por exemplo, não e qualquer pessoa que faz, a tecelagem se você não souber costurar desfia e ta sempre tendo reclamação. É igual esses tipos de fios. É outra

preocupação minha também. Eu não ponho uma peça no mercado pra vender antes de lavar ela, se não desbotou, se não encolheu, se não puxou alguma coisa, se eu ver algum defeito eu falo, inclusive, no ano passado eu tirei 25 mantas do tear, que quando eu lavei a primeira, ela ficou dessa largurinha, ela era de dois metros por um e meio, ela ficou pequena, porque o chenile encolheu e ficou sanfonado.

Conta que na Ceilândia muita gente conhece o seu trabalho, mas ela mesma não conhece nenhuma tecelã na cidade: “Já me falaram que aqui pertinho tem uma pessoa que tece, mas eu não consigo localizar esse rapaz. Eu acho que a tecelagem dele é tipo de uma menina que trabalhava lá na Torre. Ela vendia tecelagem, mas tudo industrializada. [...] Eu nunca consegui localizar esse homem, sempre quando eu vou atrás eu não acho, dizem que ele tece, mas se ele tecesse, eu já teria visto esse homem por aí.”

Sobre as tecelãs de Brazlândia, nunca teve contato com elas. “Um dia desses, eu até conheci uma menina, uma mocinha que diz que é vizinha de uma pessoa que tece lá em Brazlândia, eu sei que eu anotei o telefone, mas não sei aonde coloquei.” Lamenta não ter tido a oportunidade de criar uma afinidade e ter estabelecido um contato maior com as tecelãs. Diz que são poucas as oportunidades de encontro e troca de conhecimentos:

Eu conheço muita gente, mas essa afinidade de encontrar e de se reunir, nós não temos, é uma coisa até que falta, a gente deveria de vez em quando se reunir, tomar um cafezinho, não tem. Eu não sei o que acontece, teve um período que eu cheguei a pensar assim, as tecelãs são muito individualistas, quando alguém faz uma coisa diferente, ela não quer que a outra veja, pra tipo copiando. Existe muita concorrência entre as tecelãs. [...] Antigamente todo mundo sabia, fazia, não tinha essa competição, quando achava alguém que sabia fazer o desenho bem feito, eles iam longe pra mandar fazer aquelas pessoas, tinha aqueles fazendeiros, igual a minha mãe mesmo, chegou a ganhar não, porque naquela época não se ganhava dinheiro com tecelagem, mas vinham aquelas mulheres de longe pedindo pra ela fazer calça pros maridos, que é aquele pessoal fazendeiro, que tinha mais dinheiro, eles queriam ficar mais bem vestidos, eles iam longe pra ela fazer, porque ela fazia muito bem feito e ela fazia desenho pra calça que ninguém fazia na região e ensinava sem preocupar. Hoje tem uma resistência de passar.

Guaraciaba afirma que nunca participou de uma associação de tecelãs, mas acredita que esta iniciativa poderia ajudar muito as tecelãs. “Nunca conseguimos montar. A Rogéria mesmo tentou nos ajudar muito pra gente montar, inclusive na

última vez que nós conversamos sobre isso ela falou: Guará se você conseguir cinco pessoas que tecem eu dou apoio pra vocês. Mais vai achar? Tem mais de cem, mas ninguém quer assumir essa responsabilidade, ficar ali no grupo né?”

Guaraciaba busca manter um bom relacionamento com os agentes de fomento como o SEBRAE, a Secretaria de Trabalho e o Museu Vivo da Memória Candanga. “O artesão ganha muito, além de estar divulgando, você está sempre ganhando com conhecimento, com o público e eles ajudam muito.”

Nos muitos anos dedicados à tecelagem, a tecelã participou de várias exposições e ministrou muitos cursos. “Já dei cursos no Museu várias vezes, eu já dei cursos até em Planaltina de Goiás, eu dou aqui em casa direto, sempre tem aluno. [...] Participei de muitas exposições, só que este ano eu só participei de uma pela Secretaria de Trabalho, eu tenho a carteirinha.”

Com o SEBRAE participou de várias feiras em São Paulo e no Rio de Janeiro e o seu trabalho tem sido divulgado nos seus catálogos de artesanato. No entanto, relata que no ano de 2009 ficou chateada com a instituição porque investiu 600 reais em 40 exemplares do catálogo de artesanato que não foram divulgados: “Foi uma consultoria com o Galvão. A Rogéria fez os catálogos e eles estão todos aí, não foram divulgados. Isso prejudica muito porque a gente gastou muito, ficou muito caro. Aí a gente fica revoltada, eu fico uma arara, porque o que adianta, faz muitos catálogos, pra dar pros vizinhos? Ficaram até bonitos os catálogos, tem o nosso contato, tem tudo.”

Sobre a sua relação com o mercado, diz que se preocupa muito com as tendências da moda:

Eu me preocupo muito, porque senão fica muita mercadoria parada né? Eu até parei de fazer joguinho americano, porque começou a entrar muito no mercado a palha de bananeira, a taquarinha e isso aqui pra mim eu tenho dificuldade de adquirir, eu quase não tenho feito, é mais por encomenda, eu tenho até alguns prontos. Não é que a palha é concorrente, é que ela precisa de um tratamento, eu não tenho como tratar e aqui a única pessoa que trata dessa palha é em Olhos D’água, aí pra mim não compensa. E até tapete pra área externa eles estão pedindo, sisal, com coisas mais rústicas. Eu trabalho só com fio industrial, é muito difícil trabalhar com algodão fiado, só quando eu tenho oportunidade de ir a Unai, ai eu compro lá uns fios, foi em outubro que eu tive por lá no ano passado. Eu trouxe pra fazer uma calça de um senhor que me encomendou. Ele trabalha lá na Presidência, eu fiz uma exposição na Presidência no ano passado, ai ele quer uma calça. Eu disse: eu vou fazer essa calça pra você,

mas calma, porque não tem fio né? Aí eu consegui achar uns novelinhos com as meninas da associação, mas ainda não dá não!

Sobre a sua clientela, Guaraciaba a define como sendo de classe média e alta, que conhece e valoriza a tecelagem manual:

Eu tenho muito cliente, um vai indicando pro outro [...] A minha clientela é tudo do Lago Norte, Lago Sul, na W3 tem uma clientela muito boa. É tudo de classe média, do meu nível mesmo, ninguém compra. Não sei, às vezes eu faço feira lá no BsB Mix, a clientela de lá é maravilhosa, as senhoras valorizam muito o trabalho e elas gostam de decoração. E o pessoal mais humilde não valoriza isso não, acha que tá caro, não sei. Eu ultimamente tenho feito muita cortina, trabalhei tanto com cortina que tava abusando, de encomenda, porque um vai passando pro outro, a costura pra uns eu faço, aquele que prefere, pra outros eu entrego a bobina de pano e eles fazem lá. Um dia desses eu fiz vinte e dois metros de tecido, tudo no repasso, pra decoração.

Entretanto, ressalta que as pessoas de modo geral não conseguem distinguir a tecelagem artesanal da industrial:

Eu vendo um tapetinho daquele lá do que eu to fazendo por quinze reais, ele é 70X50 centímetros. Aí na rua passa esses vendedores, então eles só querem comprar esse, tudo bem, mas o dele é industrializado, eles usam a malha na urdição e usa o fio de nylon na trama pra segurar, então aquilo ali é industrializado, porque eu já tentei colocar malha no tear e não dá para tecer, porque ele cede, então quando você tira o tecido ele faz isso, vira uma sanfoninha, não tem como. Meu vizinho aqui, ele disse que fizesse uma rede pra ele, mas eu não sei fazer rede, eu sei fazer o pano. Ele falou: não, você pode fazer o pano que a rede eu faço. Ai quando eu falei pra ele que era 150 reais o tecido, aí ele não ficou com a rede. Então você compra a outra. A minha rede vai durar vinte anos, a dele só vai durar no máximo seis meses, quando lavar vai rasgar porque o fio é diferente.

Mesmo com as dificuldades que surgem na comercialização de seus tecidos, se diz satisfeita e afirma que nunca teve prejuízo com a sua produção têxtil:

Nunca perdi dinheiro não. Já fiz esses cursos de como dá preço. O último curso que eu fiz no SEBRAE, foi um curso muito bom, foi o que ensina a gente trabalhar que é uma maravilha. Eu nunca tive prejuízo não, prejuízo a gente toma assim, nem tudo hoje o que a gente vai fazer a gente vende, aquele lucro, mas prejuízo mesmo você não tem. Eu não vou falar que eu não ganho muito, mas eu trabalho praticamente sozinha, quando eu tenho é uma pessoa só e uma costureira que vem por dia, uma vez por mês pra fechar capa de almofada e embanhar as cortinas, mas não fica tão caro. Mas complementa a minha renda, pra mim eu estou satisfeita.

Acredita, também, que as pessoas reconhecem o seu trabalho, assim como ela identifica o trabalho de outras tecelãs:

Eu acredito que as pessoas reconhecem sim, ninguém nunca falou pra mim não, mas eu acredito que sim. Assim como eu conheço os da dona Xandú, aonde eu vejo o trabalho da Xandú eu sei que é dela, não adianta ninguém falar que ‘foi eu que fiz’, porque eu sei que foi ela que fez, aí deve ter alguém que reconhece o meu. Igual o da Dóris, quando eu vejo, eu conheço o da Dóris pó causa do fio, a tecelagem mesmo, o fio dela, ela gosta de trabalhar com um tipo de fio, ela achou que se pusesse um fio caro ia valorizar mais o trabalho, cada um tem uma maneira de pensar, eu conheço o trabalho dela aonde ela for, esse trabalho foi a Dóris que fez, ela só trabalha com esterlina e você conhece aonde você vai e pelo fio eu sei quem fez, pode tecer igualzinho ao meu ou de outra tecelã, mas por causa do fio eu sei que é dela, porque ela só trabalha com um tipo de fio.

Guaraciaba não crê que em Brasília exista uma tradição têxtil, uma identificação cultural como se observa em Carmo do Rio Claro, Unai ou em Olhos D’água: “De Brasília mesmo não há essa identificação, só se começar agora, porque essas coisas demoram pra divulgar. Tem até um rapaz que veio de São Paulo para gente tentar fazer alguma coisa sobre isso, ele perguntou se eu teria capacidade de desenvolver um trabalho sobre os símbolos de Brasília, mas eu vou fazer, porque eu to sem tempo, mas dá pra fazer tranquilo, fazer uma catedral, um monumento, eu acho que dá pra fazer.”

Em sua avaliação sobre o significado da tecelagem na sua vida, Guaraciaba afirma que a tecelagem transformou a sua história pessoal e trouxe benefícios em vários aspectos, inclusive o terapêutico:

Olha a tecelagem pra mim é mais uma terapia, uma terapia ocupacional, ela me ajudou muito, porque inclusive na época que eu comecei a trabalhar com a tecelagem eu estava entrando numa crise de depressão, quando eu fui lá no Soares e isso me tirou muito dessa depressão, tirou meu marido das portas de boteco, ele se aposentou e ficava bebendo cachaça, tudo isso pra mim ele trouxe de benefício, porque trouxe ocupação, eu me envolvi mais, pra mim ela é mais uma terapia e me dá um dinheiro e me dá prazer, é uma coisa que me dá prazer, não é uma coisa que eu sou obrigada a fazer, não tem como, porque quando você senta ali, você esquece os problemas, você ta fazendo exercícios com as pernas, com a cabeça, porque ele, inclusive, teve uma época que a Luciana trouxe aqui em Brasília prá nós um técnico de São Paulo pra dar um diagnóstico nos teares. O diagnóstico que chegou pra nós veio como tear-pêutico, porque diz que além da terapia ele é

um exercício pra nós muito bom porque está mexendo sempre com as pernas, com os braços e principalmente com a cabeça, porque tem muita matemática, memória, ta sempre trabalhando e isso é muito bom, eu gosto demais [...]



Guaraciaba



Guaraciaba



Oficina da Guaraciaba- Ceilândia



Tear mineiro – tapete padrão liso

8. Alcina Ramalho nasceu em 04/07/1965 no Rio de Janeiro. Chegou à Brasília aos nove anos de idade, quando seu pai, servidor público, veio transferido para a capital. Conta que o seu contato com a tecelagem artesanal deve-se muito à sua família. Aos 12 anos de idade ganhou um tearzinho de aniversário e gostou muito porque já tinha uma afinidade com o universo das linhas:

Eu fui cair nessa história da tecelagem, porque muito se deve a minha família de mulheres que usam muito a linha e a agulha, a gente borda, a gente tricota isso é uma cultura. É uma coisa que você vê a mãe fazendo, a avó, que você aprende por tabela, porque é uma coisa gostosa, acho que acalma a alma, é muito legal. Na minha família a gente vê novela fazendo crochê, a minha mãe sempre fez a vida inteira. [...] Todos lá em casa deram o maior apoio e acharam genial essa história de valorizar muito o manual, minhas tias-avós faziam chapéu, renda, renascença, elas morreram solteironas, você abria os baús com coisas maravilhosas, tudo feito por elas, elas eram muito prendadas, muito habilidosas e como era uma casa de mulheres, com muitas mulheres, a maioria, então era uma coisa muito valorizada, quando eu falei, eu tive o maior apoio e sempre tive muito contato com a arte, minha irmã era casada com um músico, a outra é artista plástica, então é uma coisa natural, é uma coisa que a gente sempre teve em casa.[...] Então, na hora do recreio na escola eu vendia roupa de boneca feita de tricô, eu sempre gostei muito disso e aí quando eu ganhei esse tearzinho, eu achei aquilo um barato, o sistema eu achei mais complexo, era um tear de dois liços, bem fácil.

Ainda criança teve contato com as tecelãs de Brazlândia, porque conheceu uma antropóloga chamada Sara Prado amiga da família que fazia um trabalho sobre as tecelãs de Brazlândia que frequentavam o Centro de Desenvolvimento Social local e ela a acompanhava nas visitas: “Naquela época que eu era ainda pequenina eu ia pra Brazlândia, eu e a Sara, a gente ficou muito amigas, mas ela é uma pessoa que mora muito fora, ela está morando nos Estados Unidos, ela é budista, estudava os monges e depois ela entrou nessa coisa da tecelagem, ela ficou muito amiga de dona Guiomar e da dona Teodora, umas velhinhas tecelãs de Brazlândia”

Lembra que aos 15 anos de idade, sem saber o que fazer da vida, assistiu por acaso uma palestra da Lígia Medeiros, professora da Universidade de Brasília, num curso de extensão do Departamento de Artes Plásticas e ficou muito impressionada com os *slides* que ela apresentou de Madalena Bacanowski, uma polonesa que faz uma arte conceitual de vanguarda dos anos 70: “A arte do leste é muito forte, porque veio de um sistema oprimido, tudo velado, guardado, de um país frio, também com essa tradição

dos bordados, mas ela traz uma nova visão. [...] Ela traz a tecelagem, o homem é desse tamaninho, ela faz esculturas têxteis com oito metros de altura, você fica desse tamaninho, quer dizer, a tecelagem é uma expressão.”

Depois desta palestra, foi a uma exposição da tecelã Minnie Sardinha no Espaço Cultural da 508 Sul, antigo Centro de Criatividade e logo em seguida se matriculou no curso de tear mineiro que a tecelã ministrou no ano de 1983: “A Minnie já acontecia. A 508 era um espaço de efervescência na época, então havia exposições e eu vi o trabalho dela lá, aí eu resolvi fazer essas coisas de tecelagem. Ela abriu um curso e eu fiz, isso faz muito tempo, eu devia ter uns 17, 18 anos.”

Aos 18 anos, Alcina resolveu fazer um intercâmbio cultural no exterior e escolheu estudar na Dinamarca numa renomada escola de artes localizada na cidade de Koli:

Aí nos meus 17, 18 anos, perdidona, sem saber o que eu ia fazer na vida, não tinha passado no vestibular, aí falei assim: eu não vou ficar aqui, o mundo está muito pequeno pra mim, consegui um intercâmbio cultural na Dinamarca. [...] Depois, eu começando a olhar pra minha vida, de ir pro norte, era um pouco como olhar pra bússola e tentar encontrar o norte na minha vida. E chegando lá, eu acho que eu escolhi a Dinamarca por causa do *design* que era muito linear, muito parecido com Brasília também, que seria também uma chance de fazer essa conexão também, eu não conhecia nada da Dinamarca, nada, nada. [...] Eu fui pra uma escola de arte, nessa escola de arte tinha o departamento de moda, departamento de tecidos para moda, móveis, sofá, tinha cenografia, tinha a parte de artes gráficas e eu escolhi fazer as matérias, eu fiz um pouco de cenografia. Era muito divertida a escola, porque aí que eu entendi o que era o movimento de arte que se estuda aqui. O Renascentismo, o Modernismo, porque a escola inteira participava, não era um movimento isolado, então quando a gente fazia a exposição no final do ano, o pessoal das artes gráficas, o pessoal da moda, o pessoal lá da tecelagem, todo mundo, quando você olhava a exposição, você entendia que estava tudo interligado. Depois eu conheci um professor mexicano que viaja muito resgatando essa coisa. Sabe aquele encontro latino americano na UnB? Tinha um professor que conheceu essa escola da Dinamarca e esse pessoal era de Cuenca, eles tinham um centro de resgate de artesanato, eles vieram pra Brasília a convite de Laís Aderne na época pra revitalizar a questão do artesanato, essa questão da identidade, eu participei desse curso e quando eu falei pra ele que eu tinha estudado nessa escola ele ficou todo encantado, porque ele considerava essa uma das dez melhores escolas de arte do mundo. Porque lá as pessoas entravam pra faculdade com 30 anos. Eles não entram com 18, sem saber o que quer, eu era um peixe fora d’água ali, eu era a

mais nova, mas eles gostaram de saber que eu era de tão longe, vindo de uma cidade como Brasília, eu levei *slides* de Brasília, arte plumária, então, eles gostam desse contato, essa alma viking deles de buscar longe outras fontes [...] essa alma viking que viaja o mundo inteiro. Por exemplo, uma escola de arte lá, pra você nos últimos anos, pra você finalizar, você tem que ir pra outra cultura, vão pro Japão, vão pra Noruega, pra Inglaterra, eles viajam e trazem pra escola, devolvem o que eles vivenciaram. Uma tinha ido pro Japão e trouxe uma técnica antiga, tradicional, muito conhecida em Bali, Indonésia. Eles viajam e trazem e transformam esse conhecimento numa coisa super contemporânea, moderna que você não acredita o que o pessoal estava fazendo. [...] E lá eu tive contato com todo esse movimento de arte que era o pós-moderno, as pessoas iam pra Itália e traziam essa influência, era uma coisa meio over, sobrecarregada, [...] não era tão *clean*, porque o desenho escandinavo é linear, ele é *clean*, ele é limpo, ele não tem os excessos de um desenho italiano, o desenho italiano é emocional, ela evoca essas coisas, lá a coisa é mais profunda.[...] Eles adoram listras, muitas listras na tecelagem nórdica, porque eles não têm montanhas, você vê planícies, você vê muito a linha do horizonte e o céu, eles gostam muito das cores verdes, azuis, você conversa com qualquer criancinha, na rua, qual a sua cor preferida? Ela vai falar azul ou verde, é muito engraçado, porque isso é muito real. [...] A cultura do norte que vive a morte, os ciclos da natureza, por causa de viver muitos meses no escuro, isso pra mim foi uma experiência fantástica, a gente não sabe o que é viver na escuridão meses e meses, essa melancolia, essa coisa de você ficar dentro de si, ficar em casa, porque não dá pra sair na rua. Eu fiquei um ano. Eu já saí daqui tecelã, eu já tinha feito o curso com Minnie, foi em 83, eu já sabia tecer, eu saí daqui com uma experiência com a tecelagem, o básico e com essa oficina com a Lígia, essa professora que tinha na universidade, era uma aula de experimentação de materiais, era um curso de extensão de artes plásticas na UnB, tinha *slides*, eram pessoas que estavam tecendo, mas como a tecelagem é um processo longo, acho que foi um semestre.

Além de frequentar a escola de artes, Alcina também estudou numa escola de trabalhos manuais, onde pode se dedicar à costura e à tecelagem artesanal:

Eu estudava na escola pra ser professora de trabalhos manuais, então eu aprendi a costurar e nessa coisa da costura eu usei os padrões de roupas antigas e nessa coisa didática, tinha várias coisas, botão, várias coisas e uma das coisas era tecer também, eu fiz tecelagem para quem não enxerga, não tem perna, então eu entrei muito nessa coisa de tecer coisa que a gente não tinha no Brasil, eu trouxe um livrão de coisas, teares adaptados, coisas assim, porque é uma possibilidade, a pessoa que não tem olho, não tem braço, como é que vai tecer? Vai ficar em casa parado, tece, como? Eu fiz isso, eu fiz uma matéria. Na escola de arte

têxtil, eu me lembro, tinha nessa escola de arte vários tamanhos de teares, vários professores renomados que você abria qualquer livro, tava lá a foto do cara, esse professor ao vivo e a cores, velhinho, mas tava lá, que é muito legal isso também. [...] A gente ficava o dia inteiro na escola, lá o mundo é outro, é muito pequeno. A cidade que eu morava era pequena, a escola era enorme, mas a minha turma devia ter 6 pessoas, na minha turma, cada um com um baita tear de 2 metros, todos os fios que você pudesse imaginar, você tem dinheiro pra fazer tudo, você tem acesso, você tem livros, você tem vídeo, tem cultura do tear, tinha um tear de jackart, que foi o que influenciou a computação, que eu nunca tinha visto antes, o computador é inspirado no tear de jackart, são aquelas cartelas, o tear foi feito antes da revolução industrial, ele fazia desenhos adamascados, ele é manual, você pisava no pedal e ai girando as cartelas e as cartelas é que ia fazendo os adamascados, então esse conhecimento de tecelagem de cartelas eu aprendi na escola pra ser professora, eu entrei em contato com a tecelagem de cartelas, que é uma coisa que a gente nunca ouviu falar aqui e que começou no Egito, mas eles tinham essa tradição por causa dos lapões, a Lapônia que é um povo nômade, o tear era colocado no bolso, quando ele parava numa arvorezinha, ele pegava, esticava e fazia tecelagem pra fazer os fios pra colocar nas renas, as renas eram todas enfeitadas, as roupas dos lapões eram todas enfeitadas com faixas tecidas em padrões complexos, tudo com tear com cartelas e eles acharam nas tumbas dos vikings. Lá nessa escola pra ser professor a gente aprende nesse de 4 furos, eu não aprendi na escola de arte não, na escola de arte foi uma coisa meio de experimentação, de possibilidades, mas nessa escola onde eu aprendi a costurar, bordar, tinha isso.

De volta ao Brasil, depois de passar um ano na Dinamarca, foi dar aula de tecelagem no Centro de Criatividade, hoje Espaço Cultural da 508 Sul.

Eu fui devolver o que eu trouxe. O Alex Chacon, que era o diretor da época, na época do Reinaldo Jardim, Luis Humberto, eles eram os secretários de cultura da época, o Chacon muito aberto a essa novidade toda, me botou no quadro pra dar aula, então eu dei aula, acho que foi a única época da minha vida que eu dei aula assim, mas eu trouxe muito essa visão como a Malena mesmo falou, das possibilidades, o conceito de tecer, o conceito de formar um todo. Na primeira aula a gente buscava com caquinho, com coisinhas, feixes de lã, a gente pegava uma cartolina, a gente não usava o tear, a gente trazia o conceito, a gente trazia o que é tecer, como é que você se organiza, como é que você repete um padrão, como é que você faz um todo, eu vinha realmente trazendo fresquinho um mundo que se abriu pra mim.

Neste espaço onde aprendeu com Minnie Sardinha a tecelagem mineira, Alcina fala de como era a aula da mestra que consistia basicamente em fazer padrões, repassos:

Ela botava no tear, eu aprendi tecer com ela também, porque na UnB era um curso de Artes, mas era só tear de pregos, com a Minnie é que eu entrei no tear de 4 liços, então eu aprendi a fazer o TAB e a gente recortava aqueles padrões, cada tearzinho tinha um padrão e esse modelo foi o que eu trouxe para o pessoal quando entra na parte do tear, eu trouxe esse mesmo modelo da Minnie, cada tear ter seu padrãozinho e cada um tecia e recortava e botava, esse aqui é o espinha de peixe, as amostras. [...] A aula da Minnie era muito objetiva, já faz tantos anos, muito tempo, mas a Minnie tinha conhecimento, ela sempre falou, vai atrás e ela viu que eu fui atrás mesmo [...] Ela usava linhas acrílicas, lã acrílica, retalhos, todo mundo usa retalhos, porque é muito lindo, fácil, barato, é muito lindo e é muito antigo essa coisa do retalho, mas enfim, a Minnie abriu a porta de um conhecimento, de uma técnica e quando eu fui pra Dinamarca, os repassos são feitos iguais, mas com outro tipo de técnica, outro tipo de tear, aí é que eu comecei dar nome aos bois, porque até então o conhecimento era o conhecimento mineiro, do interior, goiano, sei lá, eu acho que ela não pincelava, eu não lembro dela ter pincelado muito a história, a coisa foi muito técnica, tecer é isso, ela não contextualizou, pelo que eu me lembro. O caderno que a gente fez era um álbum de repassos, se eu desse aula hoje, eu traria mais a história, mas isso pra mim, pra nós dessa geração que era de apostila. Tudo nosso, o conhecimento era objetivo e raso, a gente não veio de uma geração de ler livros, não precisa ler ou você começa tecendo e vai ao longo do curso trazendo um pouco, as pessoas ficam ávidas, elas querem tecer, colocar a mão na massa, porque isso é muito motivante, você trabalhar com os fios, com as cores e descobrir o que é aquilo, que troço é aquele, que máquina é essa, como é que você domina aquilo ali, então o curso dela foi isso, foi essa descoberta. [...] A Minnie ficou um pouco arisca. [...] Ela ficou assim estranha, arisca, eu não sei o que aconteceu, porque todo mundo era cria dela, ela querendo ou não querendo, toda tecelã tem como referência a Minnie Sardinha, ela é uma coisa meio mítica.

Aos 20 anos, Alcina casou-se com o poeta Nikolaus von Behr e foram morar nos Estados Unidos. Em Washington foi tecer com uma artista têxtil local:

Eu fiquei com outra artista têxtil lá, com uma linha mais tradicional que era a tapeçaria e por outro lado, ela fazia esculturas com cobre, com fios de cobre para microondas, ela comprava rolos e mais rolos de fios de cobres para microondas. Qual a diferença do fio de cobre para microondas? Ele é envolvido com um plástico, então não oxida, não muda de cor, então eu fazia os tecidos para ela no tear e depois ela esculpia em formas de *coccuns* e botava num prédio moderníssimo lá em

Washington, ela botava aqueles *coccuns* e ia eu lá de andaime subir com ela, morrendo de medo e era uma coisa assim, que não era minha história, mas eu era ajudante, entrei como mão de obra, pra tecer esses fios de cobre, porque tecelagem é uma coisa que não rende.[...] Você faz a escultura no bidimensional, leva pra cima e movimenta em 3 dimensões, você vê de baixo, você entra num lugar chamado Átrium, um edifício super moderno, cheio de espelhos e olhava pra cima, aqueles *coccuns* flutuantes na sua cabeça. [...] A gente tinha que esconder a proporção de uma coluna e ela bolou isso, a tecelagem servia para resolver problemas de arquitetura. Ela tinha um *studio* que era uma fábrica de torpedos que era até um lugar famoso lá, era uma referência, todo mundo sabia o que era o *turbine facture*, era uma fábrica de torpedos da segunda guerra que foi desativada e virou um lugar cheio de artista, cada sala era um artista que tinha seu *atelier* e nos finais de semana você ia com sua família, conversava com o artista, comprava fotografia, cestaria, tecelagem, comprava pintura, desenhos, é uma coisa de primeiro mundo, você tem contato com o artista, escolher a obra lá no *atelier* dele, é incrível, tem lugar pra exibição, cineminha, tudo pequenino, mas tinha, eu fiquei um ano lá, eu tinha 20 pra 21 anos.

Quando retornou ao Brasil, logo depois foi coordenar a oficina de tecelagem do Museu Vivo da Memória Candanga:

Eu ficava na coordenação, quando eu voltei dos Estados Unidos, período que nos conhecemos, eu estava lá nesse período, você estava com a Catarina pequena, então eu fui pra lá em 90, porque o Eric tinha um ano, dos gêmeos eu estava grávida lá no Museu, foi em 92, por aí. Eu fui montar essa oficina, aí eu peguei os meus livros dos repassos que eu tenho, xeroquei tudo e deixei lá, juntei o material do CEDIQT, peguei amostras de fios, juntei um tanto de nome de pessoas da tecelagem que eu conhecia na época, o contato do Renato Imbroisi, o pessoal do CPT e montei o conceito da oficina de tecelagem, o que ela tinha que oferecer, o meu papel era esse, era montar essa oficina e coordenar, eu fiquei lá um ano, dois, aí depois que os gêmeos nasceram, acabou.

Conta que neste período, ela e o marido abriram o viveiro de plantas Pau-Brasília e ela, então, teve que parar de tecer e se dedicar ao projeto familiar. Lembra que nesta época tinha o seu tear montado, mas não tinha uma produção destinada à comercialização: “A única coisa que eu fiz foi uma cortina, porque eu estava incomodada porque o vizinho me olhava pela manhã, aí eu fiz uma cortina no apartamento da 309 Norte, quando as crianças nasceram, aí eu parei completamente.”

Conta que o seu tear foi construído pelo seu pai e ele teve como base um modelo dinamarquês, escandinavo, com algumas alterações. “Meu pai podendo complicar, pra

que simplificar? Alterou algumas coisas do mecanismo. A minha família tinha um tio que era inventor, a família é muito criativa, esse tear foi por causa dele.”

Depois o seu tear ficou por um período alugado para uma tecelã da cidade chamada Moema. Lamenta não ter podido desenvolver uma trajetória como artista têxtil porque a sua vida foi para um outro rumo: “Eu parei tudo pra sustentar a casa, uma coisa de trabalho e de filhos [...] Então eu tenho essa bagagem de um monte de possibilidades, mas eu nunca fiz nada, eu nunca coloquei isso em prática na minha história com a tecelagem.”

Hoje o seu tear está montado na sua casa no Lago Norte. “É esse que está lá em cima, mas é tão interessante isso, mau ou bem ele é o meu gancho com alguma coisa que eu tenho que resolver, é que nem andar de bicicleta, você não esquece, mas é bom praticar, porque quanto mais você pratica a coisa anda.”

Acredita que o seu contato com a tecelagem artesanal além do incentivo da família tem a ver também com a sua geração, a virada dos anos 80 que protagonizou uma série de movimentos culturais, de vanguarda da arte e de resgate da cultura popular. Em sua casa Alcina guarda vários livros e fotografias que retratam bem esta época:

Teve uma exposição que foi um marco na nossa história da arte, entre tantos outros movimentos, a exposição “Cadê você geração 80”, aconteceu no Parque Lage no Rio, que entrou a Leda Capibe com aqueles têxteis que na verdade a arte têxtil se transformou em outra coisa, o que foi possível. O tear que é o caso de Minnie Sardinha, ela sai do utilitário e se transforma em obra de arte, peça de você colocar na parede, ela tem esses pontos, ela resgata os padrões, ela usa tecidos de retalhos e aí ela transforma isso em obra de arte, num objeto. Esse pessoal, como tem a Ana Miguel, fazia crochêzinhos, fazia olhos, uma porção de olhinhos. Ana Miguel tem um trabalho maravilhoso, super de vanguarda, que também fala do têxtil. O têxtil virou como a cerâmica, como o pincel, um meio pro artista chegar nessa coisa dessa alma feminina, eu acho que o têxtil, traz essa coisa visceral, ele também vai além das palavras porque você toca o têxtil, como a cerâmica, você precisa desse contato. [...] Tem a Nicola Duchê, estava outro dia numa revista Caras, essa também é super famosa, Madalena Collasso, mãe e filha, mas elas são da tapeçaria, mas elas são as grandes tecelãs do Brasil reconhecidas lá fora que levaram essa coisa do Brasil, os orixás e tal, o próprio Burle Max tem umas tapeçarias que foram tecidas não por ele, mas ele desenhava.

Para Alcina, Brasília dos anos 80 foi um período de grande efervescência cultural, onde as pessoas tiveram que criar novas referências e uma nova postura diante de uma sociedade que ainda vivia a repressão e o medo das décadas anteriores:

A gente coloca Brasília naquele contexto dos anos 80. O que aconteceu com a música? Brasília tem tradição de rock nos anos 80? Não, mas a gente não criou? Brasília criou uma referência de música, quer dizer, e poesia? Brasília não tem uma tradição literária, mas não teve um monte de gente que começou a escrever nos anos 80, inclusive eu acho que todo esse movimento de arte que aconteceu nos anos 80 reflete bem essa passagem do final daquele momento todo muito reprimido, aprendendo só em apostila, geração coca-cola, vendo televisão à tarde, supletivo, todo mundo tem que ter o tal do diploma e entra a contracultura, a cultura *underground*, essa coisa feita de improviso, nada nos padrões. Na rua, era teatro na rua, eram shows em qualquer garagem, era na rua, aquilo era um feito dessa geração que era a geração de Donna Summer, todo mundo na discoteca. Mas tinha um movimento de olhar pra Brasília e descobrir essa cidade, as formas da cidade, as cores, a leitura da cidade, a própria poesia do Nicolas, a Asa Norte fica na Asa Sul? SQN ou SQS? As brincadeiras e a música, tudo isso foi interessante porque essa geração foi nascida aqui, essa geração foi a primeira geração que abriu o verbo em Brasília, essa geração que a gente faz parte. A coisa não podia ter sido planejada porque a gente tinha essa coisa do momento, que tinha que ser rápido e de improviso, tinha que ser na hora que pudesse ser, não era uma coisa que dava pra planejar, porque naquela época todo mundo tinha medo, existia ainda um medo, eu acho que a gente nem tinha tanto, eu acho que todas as minhas irmãs que tinham dez anos a mais na época, elas já sabiam o que era perder amigos, amigos que desapareciam, o que era o medo da repressão, a gente não tinha noção do perigo que estava correndo se a gente fosse pega, a gente tava lá no contra, a gente era do contra, a gente saía um pouco daquela cara riponga, tinha aquela coisa do moderninho, nos anos 80 começa o pós-moderno, aquela época dos Embalos de Sábado à Noite, discoteca, *neons*, matérias de nylon, eram novos materiais, novas formas, não tinha esse consumo, não tinham tantas marcas, no final dos anos 70 as pessoas estavam produzindo suas roupas, aquela coisa bem da comunidade alternativa, mas a gente pegou bem o final disso e a gente começou a construir uma nova cara com essa coisa, quando entrou essa coisa dos anos 80, o movimento *punk*, a gente pegou o pessoal que vinha de fora, porque Brasília tem essa característica de trazer pessoas de todos os lugares do Brasil e do mundo. E a gente tentou fazer uma leitura disso, uma resposta a esse monte de coisa que a gente vivia, convivia, nas tentativas de Arte na Rua, lembra o projeto Cabeças? Aqueles movimentos na rua, as pessoas vendiam roupas e o bom da época era que era de contestação, tudo era feito da nossa forma, não precisava nada formal, nada planejado, tudo

acontecida de uma forma espontânea e muito alegre. Eu acho que essa geração veio com tudo, com essa alegria, com essa energia e hoje a gente não vê tanto isso, a cidade está numa tristeza, num marasmo, tudo vem de fora, parece que você tem sempre que ir pra fora para ser reconhecido, é um drama aqui em Brasília. [...]

Neste contexto de novas descobertas, algumas pesquisas e publicações foram referenciais para a sua descoberta do universo têxtil:

Esse livro é da Rita Cáurio, ele não é antropológico, porque você está entrando mais na questão antropológica de resgatar o conhecimento, mas essa virada dos anos 80, a gente viu muito isso aqui, eu odeio, esses cabos saindo, isso aqui não me atrai. [...] Então esse livro que eu não tenho mais, que é esse do Triângulo Mineiro. Tem uma mulher chamada Glória Altavin, eu não tenho mais contato com ela, aquele livro tecelagem do Triângulo Mineiro, ela é que carregou o piano daquele livro e aquelas fotos dos teares todos do livro é da fazenda dela, porque ela é tecelã, porque as outras são antropólogas, você conversa com Clara Alvin ou Maria Cecília, porque elas tem o contato da Glória Altavin, que é uma das pessoas que escreveu o livro. Ela morava na Asa Sul, mas estava muito velhinha, acho que ela já morreu. Na época que eu era do Museu fui conversar com Maria Cecília lá no SPHAN, eu queria uma cópia do livro lá pro Museu, o trabalho de Amália Geisel é importante também. Por isso que é fundamental esse papel de ficar guardando e escrevendo porque é pouca gente. [...] de você de repente se tocar que tava na hora de guardar isso, porque era o fim da tecelagem. Vamos guardar aquilo da tradição oral que é a história de todas as mulheres do mundo, todas as mulheres e todas as culturas.

Pensa que não somente ela, mas todas as mulheres da sua geração entraram neste universo da tecelagem em busca do eu interior, dessa “alma feminina perdida”. Na sua fala, ela enfatiza muito essa relação entre o tecer e o universo feminino.

Há muitos e muitos anos as mulheres tecem, tecem seus padrões, seus padrões culturais as cores que estão na região, o tecido, é um tecido que recebe o bebê quando nasce, ele envolve o morto quando morre, ele acolhe a gente no fio, no calor, o tecido é uma longa história das mulheres. [...] Porque a história das mulheres com a tecelagem, se a gente for pensar, principalmente naquela região que é a região mais velha do mundo, as mulheres naquela época eram confinadas, elas viviam casadas com um homem, o mundo delas era de escravidão, porque elas eram compradas, vendidas, trocadas, elas faziam parte do dote, elas eram uma coisa, um objeto. E aí o que acontecia, olha que incrível, porque os tapetes eram vendidos nas feiras, eles também eram objetos de comercialização e aí essas mulheres retratavam a história daquela tribo, porque todo mundo se casava, todo mundo era primo com primo e aí você reconhecia de quem era aquela família, aquela

tribo pelo padrão, que elas desenhavam. As estrelas, as cores, os desenhos, isso é muito antigo. Eu to falando daquela região da Macedônia, da Turquia. Tem um livro muito bonito, a Tenda Vermelha, que fala da história dessas mulheres, então é muito lindo você começar a se tocar com a vida, o poder da vida dessas mulheres daquela época, porque o tecido é a base de tudo. Voltando a história da antiguidade, você fazia tendas com os tecidos, fazia tapetes, você fazia almofadas, aqueles panos de casamento, panos que amarravam as renas, tecer era um fazer que desde pequenas elas aprendiam como cozinhar, elas tinham que aprender a tecer. Então essa memória que a gente tem, por isso que eu chamo, agora, o moderno, as mulheres hoje modernas, porque tecer é hoje uma coisa inviável, caríssima, você não precisa mais, é muito mais barato você comprar o fio industrializado ou um tecido, jamais vai pensar em tecer, fica inviável, você colocava no baú, porque isso era vital, por causa do frio e você tinha que ter isso. As colchas eram colocadas nas paredes também pra isolar. Na China as casas eram feitas de lã cardada, de feltro e como eram os povos nômades, pastoreavam o rebanho, eles andavam, então você desmontava a barraca e montava ela logo ali na frente, então a história da humanidade nos primórdios tem muito a ver com essa coisa da tecelagem. Se você for pensar, até hoje, na idade da Renascença, as mulheres maravilhosas com aqueles tecidos de brocá, mas elas tecendo, na Idade Média a gente sabe, todo trabalho manual resistiu ao tempo. Até hoje você vê em países frios, você está numa parada de ônibus, as pessoas estão tricotando, tão bordando, é bem cultural, principalmente em países frios. [...] A gente bate nessa coisa que é do inconsciente feminino, esse contato com o fio, eu acho que leva a gente a nossa ancestralidade, a nossa alma perdida, porque hoje a nossa cultura valoriza muito o masculino, a gente foi perdendo esse olhar de valorizar a mulher que faz o pão, a mulher que tece, que costura, que fica em casa, porque esse é um fazer doméstico, porque não tem como você estar na rua, porque demanda um espaço, um lugar que não chova, ou seja, a casa, é muito a coisa da vida, de ficar em casa e ficar fazendo coisas que a avó fazia, que a mãe, é andar pra traz naquele movimento das mulheres dos anos 60, 70, 80, de conquistar o espaço, ter o seu trabalho, ter sua independência financeira, esse reconhecimento, as mulheres começaram a usar roupas masculinas, colocar calça comprida e competir no mercado e a agir como homem, que é aquele inconsciente do patriarcado muito forte na nossa cultura. Isso acabou com as mulheres, a gente não valoriza o ser feminino. E essa coisa de pegar o fio e contar, recontar, começar a trazer as histórias, o fio, como a gente tava falando naquele dia, muito interessante, existem vários mitos do fio, o fio de Ariadne que dá esse amor pra Teseu quando foi enfrentar o Minotauro no labirinto, eu sei que a história acaba mal, porque ele não fica com ela, a história não é um *happy end*, entendeu? Porque eu fico pegando pinceladas na história, a história daquela que tece de dia

e desmancha à noite, aquela coisa do fio que conduz um herói, aquele que vai, que você quer encontrar na vida, aqueles mitos gregos do inconsciente, que fala do Eros e do *psique* também, quer dizer, é um submundo, é um mundo velado[...] Mas voltando ao fio, senão eu vou acabar perdendo o fio da história, a coisa do fio, o fio que a gente carrega é muito mais profundo e muito mais complexo que a gente imagina, porque dentro da gente a gente tem um fio que liga o nosso ventre aos nossos descendentes, aos nossos filhos e o útero que a gente carrega é o exemplo dessa alma criativa que a gente tem, nós somos criadoras natas, a gente vê a vida dentro da gente e a gente carrega essa profunda ligação com essa essência humana que a gente tá perdendo hoje em dia. As mulheres no passado, elas eram as videntes, elas eram os oráculos vivos, você se lembra? As Brumas de Avalon, que é um livro, eu não me lembro o nome dela, mas ela ficava girando aquela roda, ela entrava em transe e ela tinha visões naquele momento. Tecer era um momento em que as mulheres ficavam juntas e compartilhavam os seus segredos, as suas angústias, as suas histórias e passavam pela oralidade, a história da família, a história do clã, do povo, tecer que sempre foi um ato que agregava, quanto não, mesmo que isolava, a gente pensa muito nos países frios, os países que mantiveram até hoje, que são os países do leste europeu, os Balcãs que teve a influência das invasões do Oriente e depois do Ocidente, ficaram no meio daquela cortina de invasões, ali é um lugar muito rico, a Polônia, a Bulgária, a Turquia, ali eles tem até hoje tradições vivas desses padrões, dessas músicas, das danças, porque ali ficou muito esquecido, a língua é difícil, o acesso é difícil e as mulheres mantiveram viva essas tradições ainda que a modernidade foi tirando, porque a modernidade não valoriza isso.

Na modernidade, segundo Alcina, os ciclos da natureza, os ritos de passagem, as festas da colheita deixaram de ter importância e ela acredita que a tecelagem pode resgatar esse elo partido:

A gente não faz mais festas, não se reúne mais, a gente não sabe mais em que tribo a gente pertence. A gente mal vê a nossa família, então essa coisa de festejar, de celebrar o aniversário. [...] Antigamente eram os tempos da colheita, reverenciar o tempo na terra, isso é uma pena, é uma coisa que tá faltando, por isso que eu acho que essa alma perdida das mulheres hoje fica entusiasmada em voltar a tecer por causa disso, de olhar pra isso que foi perdido lá atrás, essa corrente, esse elo que a gente mantém vivo. A gente aprendia a bordar, a tecer, a costurar, você vai até hoje num país desenvolvido, essa minha experiência que eu tive na Dinamarca, as pessoas aprendem a tecer, a costurar, a fazer marcenaria, tudo isso na escola e é uma pena porque a gente precisa valorizar esse nosso contato tribal, porque eu acho que a tecelagem é muito isso, ela agrega, ela não é uma coisa que você está desvinculado, tudo bem que você pode ter um trabalho

solitário, mas quando é um grupo, a coisa rende. As festas que são ligadas às festas da natureza, aos ciclos e isso é um drama, porque a gente vive atemporalmente, a gente nem olha o céu, nem sabe se está chovendo ou não e a gente tá na tecelagem onde você tem essa coisa dos ciclos da natureza, a época de plantar, de colher, de fazer a festa do fio, os mutirões, aí chama as pessoas da vizinhança pra participar. Você vê, as casas que a gente vive hoje são pequenas, como é que a gente vai colocar um tear dentro de casa? Então isso tudo a gente tem que repensar, porque as coisas mudaram muito, são outros tempos, mas ainda assim existe um público que fica completamente enlouquecido, querendo saber aonde tem tecelagem, eu quero aprender a tecer. E de onde vem isso? Eu acho que vem dessa procura, desse resgate, dessa memória ancestral. Do sagrado feminino, dessa alma feminina que é sagrada e que deixou de ser, quer dizer, a gente não se valoriza mais como mulheres, como mulheres que tecem, mulheres que fazem a própria comida, que costuram a sua própria roupa, que ficam em casa, que plantam sua horta, comem dessa horta e é uma pena que a gente perdeu e não adianta ficar nesse saudosismo, porque os tempos são outros mesmo. [...] por isso que eu te falo da carteirinha, esse conflito de você deixar de ser mulher, o mundo chama a gente prá que? Pra gente ser um homem, tomar conta de casa, tomar conta da situação, mas eu não tinha pra onde correr, mas eu tinha que seguir esse caminho de fazer dinheiro, criar filhos. [...] A gente tem que fazer alguma coisa, costurar, tecer, bordar, a gente tem que ter esse contato com a criação, porque foi isso que eu redescobri depois dessa minha morte, dessa minha vida só por conta de menino e hoje eu acho que agora eu estou voltando a viver de novo, a gente já passou dessa fase. A vida são ciclos e eu espero retornar esse ciclo aonde eu deixei esse fio da meada, esse fio da vida. A vida é um fio, essa coisa de você falar, viver por um fio, o fio da vida, o fio que está desde o cordão umbilical, ligado a nossa mãe, a ancestralidade e que a gente continua com os nossos netos e bisnetos. Esse contato com a tecelagem, com essa avó, com essa mulher antiga, com aquelas mãos enrugadas, o tempo que passou e você olha as linhas do tempo no seu rosto, as linhas, os fios, os padrões, as cores, isso tudo é sagrado, que mexe muito, que abala o coração das mulheres e dos homens.

Alcina, também, acredita que o ato de tecer é um ato de cura, “uma meditação ativa”, uma atividade que proporciona “centramento”, conexão e integração com a criação e o movimento da vida:

Tecer é muito curador, eu vejo como uma atividade que traz esse centramento, que traz essa conexão, com essa coisa de integração, do movimento da vida, você está usando os fios tensos no urdume, uma coisa que a vida às vezes tem essa coisa do destino e essa coisa da mobilidade, saber lidar com essa tensão da vida, com esse destino que foi traçado e fazer esse reconhecimento, ter

essa percepção do seu movimento, então você vê, cada um tece do seu jeito, uma aperta, a outra relaxa e essa coisa de você trazer esse equilíbrio, é quase que uma meditação ativa, quer dizer, a tecelagem tem essa vertente, você usa a criação, que é essa coisa do útero, da mulher, mas é o prazer, é você resgatar o prazer [...] porque é um trabalho de criação e a criação é inerente, é muito da nossa melancolia que as mulheres vivem hoje, dessa tristeza, eu acho que é um pouco dessa falta, desse vínculo cortado com essa coisa da criação que elas não estão mais criando, a gente não cria, a gente só consome, a gente ganha dinheiro pra gastar, gasta, gasta e quando tem uma liquidação, ai que a gente gasta mesmo, a gente vive numa compulsão de consumo e a gente esqueceu o nosso papel de criadora, a gente precisa honrar, reverenciar, fortalecer esse elo que a gente tem com essa coisa maior, fazendo parte dessa criação, criando coisas, a gente precisa criar coisas. [...] Outro dia conheci uma mulher que ela usa a tecelagem também como uma coisa de integração, de contato, as mulheres quando tocam, choram, é muito profundo, é muito forte. Essa coisa travada que a gente às vezes tem com a mãe, com essa coisa da nossa origem, do feminino, essa coisa dessa vertente feminina, porque as mulheres são exímias no computador, nos teclados, nos botões, mas bota uma linha e uma agulha, elas entram em pânico, porque aquilo tá tão travado, tão machucado, tão ferido [...] as meninas novas estão se recusando, elas acham que isso aí está tudo ligado ao passado e é um desafio pra gente. [...] a gente tem que ter esse passado bem resolvido, essas portas que você fechou lá atrás, elas precisam ser abertas, é preciso deixar o ar entrar, arejar e transformar isso tudo numa coisa do belo, acho que é o contato com o divino. [...] A arte sempre foi esse contato com o divino e tecer é muito interessante. É aquilo que eu te falei do movimento repetitivo, é um movimento contínuo, repetitivo, meio que entra num torpor, é uma meditação ativa que me lembra aqueles dançarinos turcos que ficam girando, girando, que mexe o cérebro, a água do cérebro e entra em transe, que é uma linha da cabala. São turcos, homens, eles dançam, eles entram na sala e fazem danças e giram horas, girando, girando, quando você gira você tem que ficar olhando pra mão, senão você se perde, você vai entrando num estado, isso tudo me lembra o movimento da bobina, a bobina que vai e volta, essa coisa da roda, do fio da meada, tudo interligado, tudo gira, a terra gira, o mundo gira, o movimento é o mesmo, isso tudo é divino e muito especial, isso tudo tem que ser transformado, resgatado, reverenciado como uma coisa até sagrada, esse pequeno fazer é tão desprezado, renegado, isso é uma coisa do passado, isso é uma coisa do passado que mexe com a linha do tempo, o tempo é um círculo também, fechando os ciclos da natureza.

Na sua relação com o têxtil, Alcina ressalta que se dedicou muito à pesquisa. Na Dinamarca gostava de pesquisar roupas antigas, fazer pesquisa étnica. A sua história

com a tecelagem não é só com o têxtil em si, não é só fazer o tecido mas o resultado final, o que fazer com a roupa, a possibilidade de transformar o têxtil em acessório ou escultura: “tanto é que eu fiz cenografia, tudo pra mim era possível.” Entretanto, a sua trajetória na tecelagem não trilhou somente o caminho da pesquisa e do resgate da memória, “é o contrário, é justamente de abrir o novo.”

Nesse sentido, pondera que embora tenha se iniciado na tecelagem mineira, nos repassos, não se identifica com esta tradição e não se interessa em reproduzir estes padrões:

Pra mim a tecelagem mineira não é a minha história, eu acho que isso não é a minha influência, os repassos, eu gosto dos repassos porque trabalha concentração, ainda mais com oito pedais, você tem muita coisa pra fazer, muitos repassos complexos, a tecelagem dupla, as possibilidades são infinitas. [...] porque eu trato a tecelagem talvez como uma coisa mais de arte do que uma coisa de ganhar dinheiro, não é uma coisa pra ser vendida. [...] mas a tecelagem sempre foi como uma coisa meio que de sobrevivência, a pessoa faz uma coisa pra usar, utilitário, porque tudo no Brasil, tudo que é manual não é valorizado, é o oposto da Europa. [...] por isso que é importante nessas aulas de tecelagem, quando a gente traz esse mundo têxtil, trazer o que as pessoas estão fazendo lá fora, os horizontes que foram abertos no têxtil, a gente olha muito pra traz, a gente ainda vê a tecelagem como uma coisa muito tradicional como um padrão que tem que ser repetido, você não pode sair, você não pode mudar o passo, tem que seguir aquilo ali e a tecelagem mudou.

Resta, portanto, segundo Alcina, fazer uma releitura da tecelagem que se faz na cidade e identificar quais os padrões têxteis de Brasília: “Quando eu dava aula, eu tinha vontade de criar um grupo, a gente falava muito isso, eu e a Luciana, e a gente tinha que fazer uma releitura de Brasília, um olhar, pra gente identificar quais são os padrões de Brasília pra gente desenhar.”



Alcina com o tear de pregos



Alcina Ramalho

9. Moema Soares de Andrade nasceu em Brasília em 09/11/1966, na Maternidade Dom Bosco que funcionava no final da W3 Sul. Seu pai era engenheiro da Novacap e chegou à cidade no início da década de 60.

Segundo Moema, a sua relação com a tecelagem artesanal aconteceu “por acaso” no ano de 1988, quando trabalhava como fotógrafa no Cresça, um centro de criatividade localizado na 903 Sul:

A tecelagem caiu no meu colo de pára quedas, eu sou fotógrafa, sou professora de fotografia e eu dava aula no Cresça de fotografia. E a sala antes era ocupada pela tecelagem, que até então eu nunca tinha ouvido falar, não fazia parte do meu universo. Era a Carla que dava aula lá, ela era de Curitiba. E como fotógrafa eu me encantei pelas linhas, pelas cores, pelas formas, pelos desenhos, pela textura. Eu quero fotografar, só que para fotografar você tem que saber do que se trata, pra fazer um bom trabalho fotográfico você tem que mergulhar no negócio, aí eu resolvi que eu ia aprender tecelagem. Era tear de pente liço. Eu me encantei, não pra fazer, não pra mim, mas era a fotógrafa que estava querendo entrar naquele universo, não dava pra fazer o curso no Cresça, porque já era metade do caminho do curso, na época eu morava no Lago Sul, na 19 e a Carla também morava na 19, e eu conversei com ela e fui ter aula particular na casa dela com pente-liço, aí eu apaixonei, aí realmente eu me encontrei, gostei muito e fui tecendo.

Ainda criança, lembra que ia ao cinema e tinha o Canal 100 que passava documentários em preto e branco e numa ocasião assistiu a um documentário sobre tecelagem: “Não me lembro de quem era o filme, eu acho que esse foi o primeiro contato, que negócio estranho, mas que legal que isso ficou adormecido, eu só vim me lembrar depois que eu comecei a tecer.”

Depois das aulas em tear de pente liço foi passar um tempo em Porto Alegre, onde pode continuar seu aprendizado no universo têxtil, aprendendo a fiar e se iniciando no tear de alto liço.

Fui para Porto Alegre, eu tinha uma amiga que morava em Porto Alegre e vivia me chamando para ir pra lá, mas aí eu comecei a namorar com o primo dela, então eu ia pra Porto Alegre, eu passava um mês, dois meses, vamos aprimorar os conhecimentos, corri atrás, aí lá eu fiz curso de fiação, aprendi a cardar, fiar, fiz curso de tear de alto-liço, tear de pregos e macramé que eu comecei a utilizar no acabamento do tear de pente-liço e de pregos também. Toda vez que eu ia pro Sul, para Porto Alegre, lá tinha um armarinho enorme e na parte de cima desse armarinho tinha aulas que você não pagava o curso, você pagava por aula, então no meu caso era perfeito, porque não tinha começo nem

fim, quando dava eu ia, quando não dava eu não ia. O curso era oferecido pelo armarinho, não tinha nada de governo, de coisa nenhuma.

Nessas idas e vindas para o Sul, na cidade de Bajé, interior do estado do Rio Grande do Sul conheceu Luciana Ricardo, tecelã de Brasília que era prima desse seu namorado gaúcho e com ela se iniciou no tear mineiro: “Então eu saí de Brasília pra conhecer a Luciana em Bajé. Estranhos caminhos! Aí eu conversei com ela, queria me aprimorar mais, ai já estava completamente rendida, queria um tear de 4 liços, então eu tive algumas aulas com a Luciana já no tear mineiro.”

Depois, Luciana Ricardo indicou a tecelã Alcina Ramalho para que Moema fizesse algumas aulas para se aprimorar no tear mineiro. Lembra que por intermédio da Alcina conheceu o trabalho de Minnie Sardinha. “A Alcina falava muito dela, eu tenho uma referência dela.” Conta, também, que nesta ocasião alugou o seu tear de 4 liços:

Foi quando eu aluguei o tear de Alcina, eu fiquei uns 2 anos, já faz muito tempo. Neste tear eu fiquei um tempo bom com esse tear, era um tear lindo, daqueles que cantam, dançam e representam, tinha 4 pedais e 4 liços, você consegue uma variedade impressionante de padrões. [...] Porque aquele tear da Alcina é rico demais, ele tem opção demais, no tempo que eu fiquei com ele foi pouco pra pesquisar tudo o que ele podia me oferecer, que dirá ter tempo pra pesquisar qualquer outra coisa em algum outro lugar. Aquilo não é tear, aquilo é uma Disneylândia de qualquer tecelã, só de você mudar a linha, já muda tudo.

No Museu Vivo da Memória Candanga aprendeu a tecer no tear de cartelas com Malena Macedo e fez o curso de tingimento natural com Eber Ferreira. Durante a década de 90, se dedicou à tecelagem e a fotografia ficou um pouco de lado. Neste período, ministrou vários cursos no tear de pente liço na Oficina de Fibra do Museu. “Nesse meio tempo eu me formei em Artes Plásticas, eu dava minhas aulinhas no Museu pelo FAT, muitos eram pagos pela Só Museu, Associação dos Amigos do Museu, alguns pelo FAT, no Governo Cristovan, toda aquela busca de profissionalização.”

Relata que os seus cursos tinham um público muito diversificado e segundo ela, “dava de tudo” nas suas aulas:

Pra mim o exemplo maior foi na turma que eu tive aos sábados, tinha um homem só, já um senhor passado dos 60 anos, várias senhoras entre 50 e 70 anos e duas meninas de 18 anos. Isso há uns dez, quinze anos atrás, tava começando o CD, as meninas levavam um aparelho de CD, as senhoras ou o senhor levava o

CD, aí tinha Vicente Celestino, o que você imaginar, Cauby Peixoto, Agnaldo Rayol, porque eu gosto de paz durante a aula, tecelagem é antes de tudo um encontro com a paz [...]

Apaixonada por Mitologia e História Antiga, Moema ilustrava as suas aulas contando algumas estórias infantis, mitos gregos e história medieval relacionadas ao universo da tecelagem:

Tem uma história que eu sou apaixonada, a história de Eleonor de Aquitânia que ela começa a desconfiar que o marido a estava traindo e aí ele se encontra com ela e quando ela olha, tem um novelo de linha, uma bolinha de lã na espora, aí ela só puxa, quando ele vai, ela puxa, no dia seguinte ela segue e encontra ele com a amante. [...] Uma das outras histórias que eu acho linda é a sutileza da tecelagem, pra mim, uma dessas damas da Idade Média, o amor dela estava indo pra guerra e ela teceu uma camisa pra ele e juntou à camisa alguns fios dos cabelos dela pra que ela tivesse com ele, essas sutilezas. [...] Bom, eu procurava isso nas aulas, numa dessas, uma começou a ouvir a música e deu aquele suspiro e quando a gente viu, ela estava chorando porque a música fez lembrar o marido falecido, aí as outras vão e consolam, aí uma olha assim: gente, olha a lua lá fora porque é a coisa mais linda, porque a lua cheia quando nasce naquele Museu é um espetáculo, aí a outra olhou e disse, eu vou me embora. Mas porque criatura, a aula não acabou? Com uma lua desta e uma música desta, eu vou pegar meu marido que ainda está vivo ali na oficina de madeira e vou pra casa namorar.

Na sua experiência como professora, recorda-se de uma aluna em especial, a dona Nair, que fez o seu curso de tear de pente liço no Museu. Para ela, esta aluna é a prova de que a tecelagem transforma a vida das pessoas.

[...] Uma que eu não sei por onde anda é a dona Nair, era uma candanga, foi uma das experiências que eu tive como professora que mais me deixou feliz. Dona Nair é uma pessoa humilde, começou o curso no primeiro dia, ponto liso ela fazia mais ou menos e o duplo ela não acertava de jeito nenhum e é uma coisa óbvia ali no pente-liço, não tem como não dar conta de fazer. Aí dona Nair disse que era burra, não sei o que, eu dizia, não, dona Nair não pode ser assim, aí ajeita de cá, ajeita de lá, não sei o que, isso foi numa quinta-feira, na sexta ela não foi, aí eu fiquei preocupada, achando que ela já tinha desistido. Na segunda dona Nair me chega com um óculos de todo tamanho, que ela tinha tido um derrame na vista e não tava enxergando nada, não era por questão de competência. Oh dona Nair, porque você fez isso? Aí foi uma excelente aluna no pente-liço. Na época, tava tendo um curso atrás do outro, a Luciana era coordenadora da Oficina da Fibra, aí ela quis que eu fizesse uma turma maior me dando uma monitora, eu pedi que fosse a dona Nair e ela deu conta do recado

maravilhosamente. Aí depois eu saí do Museu e não sei em que pé ficou. Uma pessoa que você vê florescer através da tecelagem.

Além de transformar a vida das pessoas, Moema, também, acredita que a tecelagem possa contribuir para os programas de geração de renda:

O povo brasileiro é um povo tão sofrido, tão sem dinheiro, eu acho que qualquer coisa que você consiga fazer pra aliviar, pra dar um alento, pra gerar renda, pra pessoa se sentir um ser produtivo, capaz, é o mínimo que a gente tem que fazer, é ensinar geração de renda, eu acredito na fotografia, na tecelagem como geração de renda, tem que ser, não dá mais pra você esperar emprego, você tem que conseguir se sustentar de alguma forma e eu vejo esses projetos como sendo você ensinar a pescar.

Entretanto, ressalta que a tecelagem não pode ser encarada apenas como produção ou meramente uma técnica:

Eu acho que não cabe, a tecelagem é muito mais que técnica. Tem um texto que é ‘Tecendo o Amanhã’, então a partir do momento que em uma turma de tecelagem você fala isso, você já acorda a pessoa para a possibilidade dela tecer e destecer a própria vida. A tecelagem não cabe só uma técnica, é querer empobrecer demais, eu acredito que através dessa técnica você atinja a vida das pessoas, seja pra gerar renda, seja pra se centrar, seja como terapia ocupacional, a tecelagem é muito mais que fazer pano.

Na comercialização de seus produtos, revela que vendia as suas peças em feiras, bazares ou mesmo para amigos, mas admite ter encontrado que muitas dificuldades na hora da vender: “Eu fazia bolsas, jogo americano, toalha de rosto, caminho de mesa, porta tudo o que você imaginar: porta jóia, porta-costura, porta calcinha, *nécessaire* e vendia em feiras quando tinha, teve algumas lá no Museu, tinha uma tia que vendia para mim, porque eu fazer, eu faço, vender, nem água no deserto, eu não consigo vender, é complicado.”

Moema, também, acha que pelo fato de não saber costurar e não encontrar mão de obra especializada e acessível em Brasília, isto prejudicou muito o seu trabalho. “Era complicado, porque tecer não é problema, mas é a costura? Eu tenho essa deficiência. Os produtos terminavam saindo caro, dificilmente do jeito que eu queria e caro, aí o preço da linha e tudo, isso me desmotivou muito.”

Afirma que nunca participou de feiras institucionais, como as do SEBRAE e da Secretaria de Trabalho, por isso não se interessou em tirar a carteirinha de artesão. “Quando eu tentei comercializar eu consegui. Nunca precisei dessa carteira, nunca vi

utilidade pra ela, acredito que exista, porque senão não existiria [...] Porque eu sempre teci porque eu gostava de tecer.”

Aberta a todos os tipos de materiais, já usou retalhos, plástico, canudinho, sementes, seda: “Eu não fecho a porta pra nada, eu gosto muito de novidade, falou que é novidade, eu to nessa, eu to aberta a tudo. [...] Eu to com vontade, eu vou correr atrás do capim dourado, que parece ouro, deve dar cada coisa linda [...] Eu gosto dessa bagunça de cores, eu gosto muito do abstrato também. Eu já fiz um painel de parede no tear de alto liço. Eu não fecho a porta pra nada, eu sou bem Zeca Pagodinho, deixo a vida me levar.”

Na fiação, lembra que uma das coisas que ela mais gostava de fazer era pegar uma linha industrial e fiar de novo, com isso criava um fio artesanal e exclusivo:

Eu pego esse pedaço aqui, aqui eu tenho um barbante, um barbante mais grosso e uma linha Anne, isso aqui eu fiei na roca e criei um outro fio só meu. Você pega a coisa industrializada e passa por um processo artesanal. Quando você faz a mistura na navete, fica de um jeito, quando você fia fica diferente. [...] Se eu for tecer junto eu vou ter isso aqui, a partir do momento que eu fio, ele dá esse entorce, é outra coisa que você tem. [...] Eu gosto de ver pra fazer diferente, pra dar o meu toque, eu precisei aprender a fiar, hoje se você me entregar uma lâ e falar pra eu fiar, eu não garanto não, provavelmente não vai sair nada que se aproveite, mas foi com esse conhecimento que eu cheguei nisso, por isso eu to fazendo questão de te mostrar, porque eu não vi ninguém fazer.

Atualmente, Moema está afastada da tecelagem e tem se dedicado à fotografia nestes últimos anos, até que foi demitida do laboratório fotográfico da Universidade Católica. Em 2009, a tecelã e gerente do Museu Vivo da Memória Candanga Luciana Ricardo entrou em contato com ela e a convidou para coordenar a Oficina de Fibras e dar aulas de tear de cartelas. “Então a minha coisa com a tecelagem é um vai e vem, às vezes é um amor platônico, às vezes é um amor intenso, depende muito do momento.”

Conta que depois de ser demitida da Universidade Católica comprou uma máquina de tricô em sociedade com uma amiga, também, fotógrafa: “A gente foi demitida juntas e aí pegamos o fundo de garantia, aí nós pensamos, vamos fazer o que? Vamos comprar uma máquina de tricô? Vamos. Então assim, afastou um pouco da tecelagem, mas sempre em contato com a linha, porque apesar de não ter essa origem familiar, eu aprendi a fazer crochê eu tinha 7 anos, que a minha avó me ensinou, aquele contato com a linha vem desde pequena.”

Além da tecelagem, do tricô e do crochê, Moema, também aprendeu a bordar quando fez uma cirurgia na coluna e tinha que manter repouso absoluto: “Não dava para fazer absolutamente nada, eu bordava deitada, porque eu digo o seguinte: quer me enlouquecer, amarra a minha mão, amarrou as duas mãozinhas, pode ir lá que eu to babando verde. Então pra mim a tecelagem tem essa finalidade terapêutica. E eu encontrei muito isso nos cursos que eu dei no Museu.”

Sobre a influência dos *designers* na tecelagem artesanal, acredita que a sua formação como fotógrafa e artista plástica proporcionaram uma abertura maior em relação às influências externas e por isto acha que tem a obrigação de ter a mente aberta para o novo:

Como eu te falei, eu sou formada em Artes Plásticas, sou fotógrafa, eu trabalho a fotografia na serigrafia, sou apaixonada por *fotoshop*, fiz um curso de *designer* gráfico, eu boto tudo num caldeirão só, já pra mim tem tudo a ver com tudo [...] Eu sou formada, estudei Artes Plásticas no Dulcina, então eu tenho obrigação de ter a minha cabeça aberta, muito mais do que essa senhorinha que ta lá no meio do cerrado, que aprendeu a tecer com a mãe dela, que aprendeu a tecer com a avó dela, junto com a oração do anjo da guarda. Aquilo ali é quase uma religião e vem um que ela nunca viu na vida dizendo não é assim, ela tem todo direito de dizer não, de não aceitar, ela ta coberta de razão, do mesmo jeito que eu tenho que ter a obrigação de pelo menos ouvir e refletir se eu vou aceitar ou não.

Ao avaliar a sua trajetória no universo da tecelagem artesanal, considera que foi “bombardeada” por várias influências:

Eu queria fotografar, eu queria saber como é que era, eu queria a coisa visual, então não tinha muita filosofia em cima, isso vem depois. Do mesmo modo que tive a influência da Alcina, que é uma mulher viajada, que te traz uma bagagem da Europa, eu fui lá pro interior, eu fui lá pra Porto Alegre que tinha uma outra tradição completamente diferente e aqui você vê outras fontes, você vê a Mercedes, então não deu pra parar, pra ir atrás, eu fui bombardeada por tudo, então eu acho uma atitude um pouco passiva, fiquei na minha prestando atenção.

Questionada se em Brasília seria possível identificar uma tradição têxtil que fosse significativa para as tecelãs locais, Moema acha que o tear mineiro é a “linguagem têxtil” mais comum entre as tecelãs da cidade, mas pondera que Brasília pela sua trajetória histórica tem uma diversidade muito grande de expressões culturais: “Aí a gente volta à história da cidade, isso aqui é um caldeirão que veio gente de todo o Brasil, tem aí as embaixadas que a gente tem acesso, a cultura de outros países, então

aqui é diferente de tudo, é porque não é igual a nada e tem tudo, você encontra as características de todas as tecelagens, não só da tecelagem, mas de tudo que é cultura brasileira você encontra aqui em Brasília.”

A tecelã Mercedes Montero que mora em Pirenópolis é a sua referência e inspiração: “Eu adoro o trabalho dela, acho que ela não tem medo de se jogar, de criar, de experimentar, eu adoro ela, quando eu vou a Piri eu passo por lá e é um bom tempo de conversa.”

Moema também revela que é taróloga e chegou a criar uma abertura de tarô em cima da tecelagem: “Você tem arquétipos femininos que lembram a tecelã. Tem um que tem uma mulher tecendo, você tem as tecelãs na roda da fortuna, a mais nova tece o fio, a do meio mede o fio e a mais velha corta o fio da vida, tem a imperatriz, arquétipo feminino fiando. Esse é o tarô Arturiano, no outro ela já tá com o fio na mão, nessa outra, ela não está com o fio, ela está grávida, por isso que não cabe pra um homem tecer, ele até pode, ele tem mão, mas o universo não é dele, não é a casa dele.”

Para ela, a tecelagem é uma atividade que faz parte do universo feminino e os papéis sociais já estão definidos a priori:

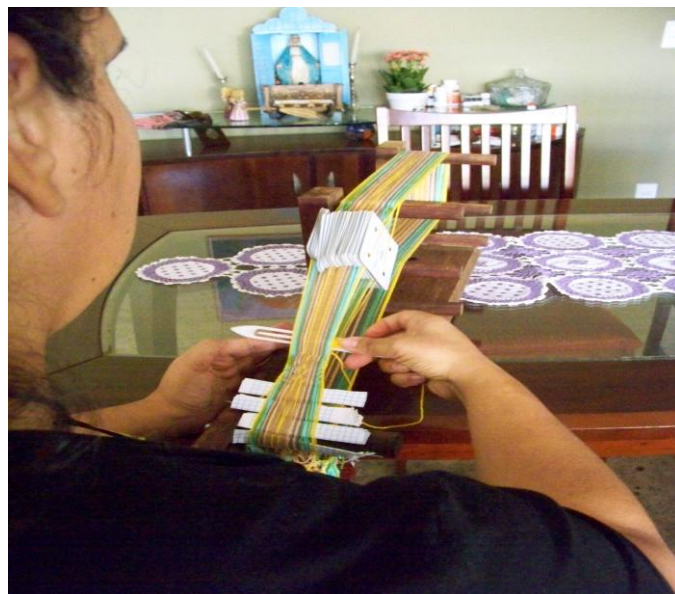
Eu acho que ao mesmo tempo tem coisa de mulher, tem coisa de homem, o meu mecânico, antes de ser mecânico é meu amigo, a gente se conheceu os dois dando aula e o meu carro quando tem algum problema eu levo pra ele e digo: tá esquisito, mas o que é? Criatura, você sabe tecer? Não, né? Porque não é sua obrigação, não é sua função, não é coisa de homem, do mesmo jeito que não coisa de mulher saber de carro, eu sei que ele não tá bom, você que estudou pra isso, entra aí e descobre, eu acho que tem coisa de mulher sim. E a tecelagem é coisa de mulher sim. [...] É um universo feminino, é você gestar uma peça, você passa ali tempos e tempos. Uma das coisas que me chamou atenção e não tem nada a ver com essa coisa do feminino, mas que eu acho interessante te contar. Eu tinha um atelier na 115 Norte, era em cima de um bar e eu passava o dia todo tecendo, era em cima do Bar do Cunhados. Eu gritei pro garçom: joga o cigarro, joguei o dinheiro e voltei a tecer. Horas depois eu fui embora e passei em frente ao bar, quando eu passei um cara me chamou: moça, moça, por favor, era você que estava fazendo aquele barulho ali em cima, não era? Eu já fiquei, né?! Era porque? Era um tear não é, disse ele. É. Eu só queria te agradecer, você trouxe de volta a minha infância, obrigado viu. Então a função da mulher é tecer sim e a do homem é sonhar enquanto ela tece. Tem um outro livro [...] eu sou apaixonada pela Inglaterra da Idade Média, tenho adoração pelo Rei Artur, e um dos livros que eu li, pela visão de Merlin e o Merlin conta que as primeiras visões dele foi induzida pelo som do tear, então eu acredito que a tecelagem é uma questão feminina

sim, o homem usufrui dela de outras formas, é um viés, pode ser uma trilha sonora da vida dele, mas quem joga o barquinho, a navete é uma mulher.

Entusiasmada por voltar a trabalhar no Museu, Moema admite que apesar de ter conseguido durante um período manter uma produção têxtil para comercialização, o que ela gosta mesmo é de dar aula.



Moema de Andrade



Moema tecendo no tear de cartelas

10. Luciana de Maya Ricardo nasceu em 06/10/1965 em Porto Alegre. Chegou à Brasília em 1975, quando seu pai que é arquiteto veio trabalhar no IPEA.

Na sua família não existe uma tradição familiar no universo da tecelagem, mas as suas avós tricotavam e faziam crochê. “Depois de muitos anos, eu descobri e trouxe pra cá uma almofada de renda de bilro da casa da minha avó paterna, dela ficou de vir pra mim uma roca que ela não usa mais, descobri na fazenda, por acaso, uma carda gigante muito interessante que é um balancinho que carda a lã da ovelha inteira.”

Em Porto Alegre, ainda criança, frequentava o atelier de artes do Teatro São Pedro, que era uma escola de artes do governo. Quando chegou à Brasília conheceu a escolinha de artes da 304/104 Sul, mas Luciana confessa que não gostava da escolinha porque as atividades eram muito direcionadas e logo depois conheceu o atelier da tecelã Maria Ida na 704 Sul:

Lá no Sul era diferente, era muito legal, não tinha tecelagem, mas eu adorava cerâmica, pintura, desenho, marcenaria. A gente chegava, tinha um horário e a gente podia entrar em qualquer sala, eu podia ficar ou trocar de sala, aqui depois de um tempo eu descobri o atelier de artes da Maria Ida e daí eu fui pro atelier da Maria Ida, eu fazia xilogravura, cerâmica, era uma garagem de uma casa na 704 Sul e daí ela tinha tecelagem, ela tinha uns lances pendurados, ela tinha os teares e eu aprendi a tecer lá com tear de alto liço, ela tinha um tear rotativo, ele fazia o dobro do tamanho daquele tecido. Tinha um jeito diferente de colocar a teia e daí eu comecei a fazer naquele. Daí tinha no atelier uma turma de adolescente que tecia e tinha uma senhora da turma da noite, uma alemã que tecia e o marido dela fez um tear pra ela, um tear grandão de 2X2 e quando eles foram embora do Brasil meu pai comprou esse tear pra mim que ficou no meu quarto e eu tecia, levava a noite adentro tecendo. Aí eu tecia geralmente com esse material, eu tecia com barbante, a base, a teia, e lã de tapeçaria, aquela pra tapete, Pinguim, foi com isso que aprendi a tecer, com trama fechada, sem aparecer, aí ela começou a ensinar uma série de coisas, uma série de pontos e daí eu passei pro tear de pedal, foi década de 80.

Após a sua iniciação no universo da tecelagem com Maria Ida, Luciana fez o curso com a tecelã Minnie Sardinha no espaço da 508 Sul: “Daí eu fui pro tear mineiro, daí a gente aprendeu remissa, repasso, trabalhar com retalhos que era tradição, então a gente aprendeu a urdir com espadilha, aquela coisa toda tradicional, veio uma pessoa de Unai no curso que fazia as teias e ajudava a enfiar no tear, vinha uma pessoa de lá. Então eu aprendi com elas, então na hora de botar a teia, aquele negócio de puxar, esticar, meter os dedos no meio.”

Conta que neste período, ouvia falar muito da tecelã Alcina Ramalho que na época estava fora do Brasil. Quando ela retornou ao Brasil, elas se conheceram e acabaram ficando sócias de um atelier de tecelagem.

A Alcina voltou da Dinamarca e ela namorava com o Nicolas e o meu irmão era amigo do Nicolas e eles acabaram falando que a irmã e a namorada teciam e eles botaram a gente em contato e acabou que a gente abriu o atelier de tecelagem que era o Trama Tear na 311 Norte. Era eu, ela e mais a Beth que tecia também e mais duas alunas dela, uma vendia e outra que vendia demais, era tricô de máquina, éramos nós cinco, abrimos o atelier. A Alcina dava aula, eu usava o espaço para ter meus teares e tecer, então os meus 2 teares estavam lá na época, não tinha onde colocar, cada uma tinha o seu horário, ia lá pra tecer e a Alcina dava aula no atelier em alguns horários. Depois a Alcina foi embora para os Estados Unidos, voltou, aí a gente fechou o atelier porque entrou o Plano Collor e a gente teve que fechar o atelier.

Logo após esta experiência, entrou no curso de Artes na Faculdade Dulcina de Moraes e nesta época fez um estágio no Cresça na 903 Sul. Lembra que tinha uma coordenadora chamada Marília que estava trabalhando no Museu Vivo da Memória Candanga e a convidou para trabalhar com ela:

A Alcina estava lá coordenando, eu fui dar aula, a Alcina me chamou pra dar um curso diferente, ela queria alguma coisa diferente que não fosse o tradicional, daí eu comecei a dar aula no Museu, eu comecei a fazer esse trabalho porque eu trabalhava no tear de pregos que não era tradicional, eles tinham mais teares de pedal na oficina e eu comecei a dar aula e trabalhar as estruturas, estruturas têxteis, que eu chamava, de mexer com os materiais e fazer outras coisas. Aí a Alcina teve os gêmeos e daí eu entrei no lugar dela, depois que a Alcina saiu, eu coordenei as oficinas de tecelagem, daí eu fiquei lá. Isso já era na década de 90, eu fui pro Museu 90 pra 91, isso durou 12 anos no Museu, coordenando a oficina de tecelagem. Eu acho que em 93 a Alcina saiu, daí eu dava só aula, eu era professora e eu dava esse curso que a Alcina tinha pedido pra eu dar, ele era aberto à comunidade, tinha eu que dava aula e uma outra professora que dava pente liço, então eu ficava lá e depois que a Alcina saiu, eu fui coordenar.

Neste período, Luciana conta que chegou a ter uma confecção de roupas de tecelagem, mas que acabou não dando certo porque o seu ex-marido não gostava que ela se dedicasse à produção. Fez uma série de coisas: colete, saia, jardineira. “O forte das minhas roupas eram as cores, porque eu gosto muito de trabalhar com as cores.” Na época conseguiu com o SEBRAE um grupo de costureiras de Taguatinga que fazia a costura de suas roupas e aprendeu a costurar para poder lidar com as costureiras: “Eu

ganhei uma máquina de costura que era da minha avó, costura reta e eu costurava o que eu precisava aqui em casa.”

Lembra que a dona Nercy, irmã da dona Xandu, tecia para ela alguns tecidos básicos que ela encomendava: “Eu pagava pra ela tecer, eu dizia como era e ela fazia. Tinha outros que eu tecia que era mais diferente, que era mais exclusivo, então você não tinha uma repetição de roupas, eram sempre exclusivas e daí eu fiz isso na época.”

Comercializava as suas peças em algumas feiras da cidade, mas que, segundo ela, acabaram se banalizando com o aumento das feiras de artesanato:

Eu participava da feira do Lago Norte da Renata, no mês passado teve a feira de novo, as feiras da Renata eram maravilhosas, porque primeiro ela faz uma seleção de produtos incríveis, então pessoas que fazem coisas diferentes e ela chamava pra participar de feiras e pagava 250 reais pelo espaço e tinha que levar a mesa, a arara, pano, tinha que levar a estrutura e montar lá, mas era uma feira muito legal, tinha movimentação. Acabou que teve um boom de feiras na cidade e você não vê mais, as pessoas não tem mais interesse e um monte de quinilharias e algumas coisas artesanais [...]

Além da produção de roupas, também gostava de experimentar outras estruturas têxteis além do tecido propriamente dito. Usava vários materiais alternativos como galhos e fibras naturais:

Comecei a fazer estruturas que foram as luminárias, eu chamo de estruturas têxteis luminosas, minha piração de trama, são galhos que caem no chão, é de Guapuruvu, tem uma época que ele cai e eu recolho e eu comecei a recolher lá no Museu pra fazer um trabalho com os alunos de estruturas, tem um tamanho que é legal porque dá esses galhos bem grandes que tem essa trama e tem o bacana da luz que dá no ambiente, eu curto ficar montando e ver o que acontece. Isso aqui é sisal, quando eu fui em Pernambuco eu trouxe uns materiais de lá [...]

Considera que o seu interesse por materiais alternativos e rústicos deve-se a sua vivência ainda na infância em Bajé, no interior do Rio Grande do Sul quando passava férias na fazenda da família do seu pai e lá via as ovelhas sendo tosqueadas: “A gente via tosqueando as ovelhas e colocando naqueles sacos imensos com um cara que pulava lá dentro e ficava socando a lã, então essas coisas estão comigo, então trabalhar com a lã crua de várias cores [...] eu gosto de trabalhar com material mais grosso e eu fui buscar isso lá no Sul, até hoje eu tenho muita lã em casa guardada. [...]”

No entanto, Luciana ressalta que embora tenha vivido essas experiências na fazenda da sua família em Bajé, nunca chegou a ver um tear ou alguém tecendo de fato. Só foi ter contato com a tecelagem artesanal quando chegou à Brasília: “[...] Eu tinha um poncho, mas eu nunca vi o pessoal tecendo e tudo mais, eu fui conhecer aqui. [...] Eu fui trabalhar tanto com a lã de lá e com o algodão daqui, daí descobri o algodão fiado a mão aqui, não conhecia, daí você vai descobrindo essas fibras todas, eu achava que tudo isso poderia entrar no tear.”

Sobre a sua experiência na coordenação da oficina de fibra no Museu, conta que a instituição oferecia vários cursos abertos à comunidade para adolescentes maiores de 14 anos nas oficinas da fibra, da cerâmica e do papel. Segundo Luciana, o curso que era o carro chefe do projeto era o curso oferecido aos professores da rede pública de educação patrimonial:

A gente começou a misturar, então todo trabalho de identidade cultural, de patrimônio, de história da região, tudo junto com a linguagem da região junto com a linguagem artesanal. O meu era a tecelagem. Então juntou cerâmica, tecelagem, oficina do cerrado, e a gente juntou muito o nosso curso. A gente ia até Goiânia, pra faculdade de antropologia, arqueologia, a gente fazia essa mistura toda até chegar em Brasília Patrimônio Cultural da Humanidade e o meu foi sempre através dos tecidos, falando através dos tecidos. A gente começava a trabalhar com eles a identidade pessoal de cada um, então começava, que tecido tem sua identidade? Me traga um tecido que tenha algum valor pra você. E a partir daí a gente começava a trabalhar os conteúdos de identidade de patrimônio individual, coletivo, então começava na coletividade, trabalhar o que são esses tecidos coletivos, como isso trabalha. Eu sempre através dos tecidos, a cerâmica através da cerâmica e a gente ia buscar. Pra gente da tecelagem que os tecidos não têm uma durabilidade muito grande que aqui é muito calor e umidade, a gente conseguia chegar até as comunidades indígenas, via se tinha alguma coisa que a gente viu nos museus, alguma coisa de tecelagem. E lá pra traz a gente conseguiu chegar, aí fomos buscando o que era identidade, a igualdade dos padrões que a gente achava nas cores indígenas, da tradição goiana que tem aqui. Aquele tapete que eles fazem de retalhos torcidinho é exatamente o ponto que os índios usam, então a gente vinha traçando isso numa prática até você ir fazendo no tear de papelão, o primeiro contato na realidade eram as brincadeiras têxteis, pular elástico, cama de gato, tinha mais uma que eles faziam também, algumas brincadeiras que você brincava com o corpo tramando, então tinha todo esse trabalho, daí essas brincadeiras com as linhas, elástico, depois entrava no tear de papelão, tear de pregos e algumas vezes no tear de pregos rotativo e elas iam fazendo esses trabalho todo, aprendendo como montar

a exposição, como elas iam aplicar em sala de aula, elas faziam um trabalho de aplicação no final e tinha uma série de textos onde a tecelagem entrava, desde a bíblia que uma achou numa passagem, textos, histórias que elas achavam na escola e tinham professores de várias áreas e todas elas faziam esse trabalho, essa ligação e aprendiam a tecer os pontos tradicionais do tear de pregos que a gente tem, não dava tempo de ir ao tear de pedal, era um curso de 180 horas, umas 120 aulas direta e 60 indireta.

Depois de 12 anos trabalhando no Museu como assistente, coordenadora da Oficina da Fibra, Luciana foi trabalhar no DEPHA na área de patrimônio e logo em seguida fez o seu mestrado em Goiânia na área de Educação e Visualidade, onde teve como objeto de pesquisa um trabalho de implantação da oficina de tecelagem e os resultados que obteve com as mulheres do Varjão no período de 2004 a 2008:

Aqui na UnB é impossível entrar com Arte Popular, Artesanato, não tem como, muito menos na área da Educação, dentro da Faculdade de Artes não existe e daí eu fui pra Goiânia e lá é que aconteceu essa pesquisa toda, mas ligada a área de Educação e Visualidade. Então eu fui trabalhar com as mulheres do Varjão. Foi o seguinte, essa pessoa da Secretaria de Desenvolvimento Urbano, daquele projeto que eles têm com o BID de fazer as casinhas, tirar as casas velhas e fazer as casinhas. A SEDUMA tinha um negócio de dar trabalho, de ensinar alguma coisa pra essas mulheres pra elas não ficarem à toa lá naquela comunidade. Então me chamaram para dar o curso de tecelagem e daí eles me pagaram dois meses e acabou, mas eu continuei com elas de 2004 até 2008, eu continuei com essas mulheres como voluntária desenvolvendo esse trabalho. Então eu ensinei a tecer, fomos trabalhar com retalhos que não tinha mais quem pagasse. Era tear de pregos, depois tear de prego de malha, aquele que faz malha e depois eu levei pra lá tear de pedal, mas a gente não conseguiu, eu precisava de gente que ajudasse a montar, tinha as madeiras que a Alcina tinha doado, que era o resto que o pai dela estava montando uns teares novos e sobrou e ficou lá quando ele faleceu. Eu tinha que ter um marceneiro, a gente não conseguiu o marceneiro pra montar, então elas acabaram não mexendo com o tear de pedal, eu fiz alguns projetos e em 2008 terminou o projeto, eu tentei voltar, depois ela me ligou, então todo sábado à tarde eu ia lá, depois passou de 15 em 15 dias, mas todo sábado eu tava lá, 3, 4 horas, até 6 horas eu ficava com elas, elas estavam produzindo os tecidos de retalhos, o que a gente conseguiu de material e estava montando umas bolsas, daí depois a gente ficou fazendo umas cestas, mas parou e a gente depois conseguiu umas pessoas que costuravam as bolsas e aí eu banquei uma produção que era a tecelagem no detalhe da bolsa e elas começaram a fazer esse material então.

Luciana pensa que pelo fato de ter aprendido a tecer fora do contexto tradicional acabou proporcionando a ela uma maior liberdade de entrar no tear e fazer o que quiser, diferentemente de algumas tecelãs, “porque tem pessoas que não colocam porque não podem, igual à dona Xandú que não pode colocar qualquer coisa.[...] Quando chegaram em 96 os *designers* no Museu e queriam misturar e tal essas coisas e ela falou que não podia fazer aquilo [...]”

Aprender a tecer em Brasília possibilitou para ela o contato com tradições diferentes e a possibilidade de misturar técnicas e influências diversas:

Daí dona Nercy que é irmã de dona Xandú, que veio pra cá morar uma época em Brasília, eu fui colocar a teia com ela, ela disse, não, pode deixar que eu ponho, ela não botava os dedos no meio da teia, ela separava e batia na teia e daí os cadilhos se separavam bonitinho, cara que fantástico e eu aprendi naquela coisa horrorosa, uma embolação, você perde um monte de fio, então foi muito legal, essa coisa de está aqui, porque eu aprendi com Maria Isa que é mineira, eu sou gaúcha, tenho a tradição da lã, dessa coisa toda que eu trouxe, querendo ou não, daí trabalhava com essas 2 paraibanas, então essa coisa foi muito interessante ter essas mistura toda, eu achei muito legal isso, de entender essas coisas todas que aconteceu nas regiões, as coisas diferentes, a mesma tradição de tecido, a mesma linguagem, mas com tradições diferentes, eu achei bem bacana.

Questionada se ela reconheceria em Brasília uma tradição têxtil com uma linguagem própria, possível de identificar como uma tecelagem candanga, considera que existem identidades individuais, mas não acredita numa linguagem têxtil comum:

A gente sabe de algumas delas, a Xandú. A Guará tem uma coisa que você olha e você diz que não é dela, é uma coisa que ela já está fazendo, pelo menos o que eu tenho visto não dá pra dizer que é da Guaraci, eu não consigo identificar. E os padrões tradicionais mineiros, a Xandú põe uma faixa no meio, no tecido de uma coloração e de um modelo de padronagem que ela criou pra ela, que é pra não ficar muito complicado, ela tece liso e um pedacinho só ela faz o padrão, então a gente sabe que é da dona Xandú, agora dizer que tem uma cara. A Malena tece os tecidos tradicionais, ela também tece os repassos tradicionais, acho que tem uma coisa também que a gente não assumiu, os repassos tradicionais goianos, essa coisa de não assumir a identidade goiana, porque Brasília é uma cidade modernista, a gente acaba não assumindo, mas a gente tece os repassos tradicionais. [...] porque naquela época se tecia, se plantava, se colhia e tinha um contexto de necessidade de se vestir, se cobrir e tudo mais, a gente ta vivendo outro contexto, a gente ta no meio urbano, na capital.

Luciana cita a publicação da Rita Cáurio, “Arte Têxtil no Brasil” que referenciou os trabalhos das tecelãs de Brasília como a Maria Ida, a dona Cândida e Minnie Sardinha que tiveram grande destaque no cenário nacional na década de 80 porque representaram um marco divisor na tecelagem artesanal que passava a ser pensada como uma expressão artística de valor conceitual e único:

A autora mostrou o trabalho de Minnie Sardinha e dona Cândida e fala da Maria Ida Fontenelli, [...] ela tá na página do trabalho de Minnie, no livro da Cáurio, ela que me falou da Bienal de Mini Têxteis, uma vez ela me falou para eu participar dessa Bienal que era fora do Brasil, ela já via essa coisa com esse outro lado artístico, década de 80. Aqui na página que fala outros artistas, não tem imagem, só tem a citação dela. [...] Eu sei que dona Cândida começou, se apropriou desse tradicional, Minnie pega esse tradicional e transforma, eu acho que começa todo esse movimento. [...] Eu soube que essa época tinha alguma coisa na UnB, me disseram que tinha um tear grandão na UnB, era do Soares, eu acho que quando começa esse resgate eles acabam batendo em Brazlândia porque Brazlândia era o centro tradicional mais próximo, porque daí você tem Unai que tinha uma tradição também, é o que eu falo pro pessoal o seguinte, gente cerâmica você pode se juntar num lugar pra todo mundo trabalhar, igual o projeto Mãos ao Barro em Brazlândia, tinha um centro, as pessoas iam lá, lá se fez tijolo, se fez telha, se fez lajota e até se fazia esculturinha, mas era no mesmo lugar, porque você tem que ter um lugar pra trabalhar porque suja, você tem que ter o barro, preparar o barro, o forno, então você trabalha ali. A tecelagem cada um trabalha na sua casa e é um trabalho que a mulher faz depois do trabalho cotidiano dela. [...] e daí o que acontece na realidade é que elas não conseguem passar essa tradição, elas não conseguem mais passar adiante porque daí os filhos foram pra trabalhar, pra estudar, pra fazer faculdade [...] porque você tem aqui essa coisa do tear chamado mineiro, do tear de pedal, de uma tradição goiana, porque a gente tem contato com elas e você tem pessoas como a Minnie Sardinha que traz o tear de pregos [...] já essa coisa que tem no livro, essa coisa artística que eu não sei se vem da Europa, porque na Europa você tem nos castelos os tecidos na parede por causa do frio, aqui é o tear de pedal, aqui se chama tear mineiro. A Alcina esteve na Dinamarca, quando chegou e foi pra 508 Sul, ela tentou montar o tear de contra marcha. Ela tentou adaptar o tear que tinha lá ao tear de contra marcha, só que a madeira não era adequada, emperrou, não deu certo. E daí o pai dela desenhava os teares, tem aquele grandão que ele tem urdideira já presa atrás, tem um negócio fácil pra você soltar a linha, uma série de coisas que ele tava fazendo, ele pegou os desenhos das revistas que ela trouxe e foi adaptando, melhorando e fazendo.

Segundo Luciana, a tecelagem artesanal que se praticava na região do entorno de Brasília, como a tecelagem tradicional de Olhos D'água passou por um período de decadência com a chegada da nova capital e conseqüentemente o crescente processo de urbanização e industrialização na região. Para ela, antes a produção artesanal tinha um valor positivo na vida das pessoas. Com o processo de modernização, as pessoas deixaram de produzir e se interessar pelo artesanato local que passou a ser visto como um sinal de pobreza:

O que a gente chama de artesanato hoje em dia eram os objetos do cotidiano das pessoas. Com a industrialização eles começam a comprar e não mais produzir essas coisas em casa, essa coisa até com a chegada de Brasília aqui, aquele texto que fala sobre Olhos D'água, tem uma parte que fala como foi a chegada de Brasília para o pessoal da região e na realidade tudo o que elas tinham certeza de verdade era saber fazer sua gamela, e ela não tem mais valor porque a gamela é uma bacia de plástico, a panela de barro vira uma panela de metal, a viola de cocho que aquele cara fazia e tocava era a radiola, o radinho de pilha, ou seja, então tudo o que é verdade pra essas pessoas, perde o seu valor, tudo o que eles tem como identidade perde o seu valor e aquilo acaba sendo sinal de pobreza, porque se você não tem a bacia de plástico, você é pobre, imagina, o moderno é isso e tem o culto da modernidade, aqui na região, com a chegada de uma cidade modernista, mais do que nunca, então você usar uma roupa feita de tecelagem, artesanal, toda roupa é uma tecelagem, é um completo sinal de pobreza e de desmerecimento e tudo isso acontece na década de 70, 80. [...]

Luciana acredita que o artesanato passou a ser mais valorizado nestas últimas décadas e o que é rústico e artesanal hoje em dia está na moda: “Eu gosto, na minha casa os móveis são de madeira, tem muita coisa porque eu gosto [...] você ter algumas peças até certo ponto era um sinal de ser *cult*, a pessoa é culta, ela tem alguma coisa de artesanato de seu fulano, mas seu fulano tá lá nos quintos dos infernos [...] de ser uma coisa que remeta ao passado [...] antes você tinha terra, você podia plantar algodão, que você podia cardar, fiar, tecer esse algodão e ter um tecido artesanal, pra gente isso é o máximo.”

Atualmente, Luciana está à frente da direção do Museu Vivo da Memória Candanga e tem como objetivo reabrir as oficinas de artesanato e montar um quadro fixo e permanente de professores e funcionários para o quadro da instituição. Dedicada ao trabalho de revitalização do Museu, Luciana se define como uma educadora que trabalha com tecelagem e que usou essa experiência para aplicar e enriquecer a sua

atuação em sala de aula: “Eu teço, tenho uma série de coisas nesse sentido, mas esse lado da educação é uma paixão muito grande.”



Luciana Ricardo



Tear de padronagem – Luciana Ricardo

3.2. Análise do Discurso das Tecelãs

Nas histórias de vida apresentadas pelas tecelãs é possível constatar que elas formam um grupo social bastante heterogêneo e representam um mosaico de identidades culturais que se entrelaça com a história da própria cidade.

Das tecelãs entrevistadas, somente Moema nasceu em Brasília no ano de 1966. Todas as demais vieram das mais diversas regiões do Brasil como os estados do Amapá, Tocantins, Paraíba, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. As tecelãs, também, residem nas mais variadas localidades do Distrito Federal: Asa Sul, Asa Norte, Lago Norte, Sobradinho, Candangolândia, Riacho Fundo, Guará II e Ceilândia. Em comum, todas têm mais de 40 anos de idade, pertencem à classe média e média-alta e a maioria tem escolaridade de nível superior.

Em Brasília, onde existe uma variedade cultural muito expressiva e uma possibilidade de contato com redes sociais mais amplas, é possível vivenciar experiências diversificadas e interagir com estilos de vida bastante antagônicos. A tecelagem manual, que já era prática vivenciada no contexto rural antes da inauguração da capital, passou a ser difundida e tornou-se um bem simbólico a ser experimentado por pessoas que não tinham, até então, nenhum contato com este universo cultural.

As tecelãs relatam que em determinados momentos de suas trajetórias individuais, momentos de grande conflito emocional, de grande dúvida e angústia de “não saber o que fazer”, elas tiveram que escolher um caminho ou tomar uma decisão que mudaria as suas vidas. Nestes momentos liminares a tecelagem apareceu como uma alternativa. A tecelagem manual surgiu “por acaso” nas suas vidas, já que ofício não fazia parte do repertório cultural da maioria destas mulheres.

Malena conta que aos 18 anos ficou grávida, passou no vestibular, mas sem saber ao certo qual caminho tomar, decidiu fazer o curso de tecelagem no espaço da 508 Sul e, desde então, tem se dedicado ao ofício. Moema afirma que a tecelagem não fazia parte da sua realidade e “caiu no seu colo de pára quedas”, quando dava aula de fotografia no Cresça e conheceu uma tecelã que dava aula na escola. Dóris e Nilde, que depois da aposentadoria começaram a procurar no universo do artesanato uma ocupação que pudesse complementar a renda familiar, chegaram “por acaso” à tecelagem manual. Para Ana Cristina, a tecelagem, também, apareceu “por acaso”, já que não havia no âmbito familiar nenhuma referência que a levasse a este universo cultural. Alcina acredita que as mulheres da sua geração chegaram à tecelagem em busca do seu “eu

interior” que se perdeu com o advento da modernidade, quando as mulheres deixaram de ter contato com os ciclos da natureza e com o processo criativo. Luciana Ricardo, também compartilha deste sentimento nostálgico ao constatar que no mundo globalizado existe uma necessidade de resgatar o rústico e o artesanal, de recriar um mundo rural que não existe mais. Até tecelãs como Xandú e Guaraciaba que aprenderam a tecer ainda crianças, dentro de um contexto tradicional, ao chegarem em Brasília criaram um novo sentido para a tecelagem. Xandú que vendeu o seu tear ao sair da Paraíba, voltou a tecer quando se viu desempregada em Brasília e soube que no CDS do Núcleo Bandeirante havia uns teares quebrados precisando de conserto. Guaraciaba que teve seu primeiro contato com a tecelagem em Patos de Minas com a sua mãe, só foi tecer muito tempo depois, numa fase em que estava com depressão e buscou na tecelagem uma alternativa de mudança para a sua vida.

As motivações para tecer estão vinculadas, portanto, a uma decisão consciente do indivíduo-sujeito que busca dar sentido a experiências fragmentadoras. Existe uma dramaticidade nas narrativas destas mulheres, onde as identidades individuais são colocadas permanentemente em cheque e sujeitas a mudanças repentinas. As tecelãs relatam o dilema e a angústia das suas escolhas dentro de uma realidade urbana e apontam para a necessidade de construir um sentido para suas trajetórias.

Stuart Hall ao analisar a constituição das relações sociais na contemporaneidade, afirma que as identidades pós-modernas estão sendo constantemente descentradas e deslocadas e o indivíduo não tem mais uma identidade unificada e estável: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (2001, p.12-13)

Nesta perspectiva, a noção de biografia tem um papel fundamental e a trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial dentro deste universo fragmentado. Os projetos individuais são ressaltados e valorizados como uma escolha dotada de sentido. Entretanto, estes projetos segundo Velho (1994), mesmo inseridos dentro deste contexto individualista, “não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos.” (p.46). É possível identificar processos de demarcação e províncias de significados, onde os atores sociais envolvidos na construção de suas trajetórias individuais, compartilham, também, significados

sociais em comum, em torno de um estilo de vida, de um *habitus* (Bourdieu, 1987) construído através da vivência com outros atores sociais. As tecelãs estão inseridas num contexto em que ser tecelã possui um significado social em articulação com outros significados. Elas fazem parte de uma rede de relações sociais, onde interagem por meio de cursos de tecelagem, de exposições, consultorias, viagens e visitas pessoais. O que aproxima estas mulheres tão díspares é a tecelagem manual. Em torno desta prática elas construíram uma rede de relações sociais dotada de sentido.

Proponho neste capítulo, uma compreensão do (s) sentido (s) que a tecelagem manual tem para estas mulheres tecelãs. Procuo compreender quais as motivações que levam estas mulheres a realizarem tal ação. Tendo como base os trabalhos de Weber (1999) e Schutz (1970) busco apreender o caráter subjetivo do tecer enquanto ação social. Seguindo uma orientação fenomenológica, parto do pressuposto de que o tecer é uma ação social, onde o sentido é produzido na relação social e na conduta humana dotada de intenções. A tecelagem manual é pensada como um projeto, como uma conduta organizada para atingir fins específicos.

Nos relatos apresentados pelas tecelãs, podemos perceber que o ato de tecer é, primeiramente, uma ação dotada de sentido afetivo. As tecelãs declaram constantemente o seu amor pelo ofício, pelo tecer, propriamente. A experiência é o objetivo em si, e não, somente, o resultado. As tecelãs afirmam de forma recorrente que independentemente de comercializarem ou não os seus tecidos, continuariam a tecer, porque existe um sentido mágico e transcendente na experiência, é uma “paixão”, é uma “cachacinha”, é um “amor incondicional”. Guaraciaba afirma que já tentou fazer outras atividades como *patchwork*, bordado, mas o que ela queria mesmo era ficar no tear. Malena fala dos seus conflitos em ter que arrumar um emprego, passar num concurso público, mas revela que jamais deixaria de tecer, porque ela se sente bem tecendo: “me dá paz [...] me dá tranquilidade.”

No ato de tecer existe, claramente, uma motivação voltada para uma finalidade terapêutica. Muitas informantes disseram que estavam deprimidas numa determinada fase da vida e que ao conhecerem a tecelagem passaram por um processo de cura e transformação. O tecer, segundo as tecelãs proporciona um “centramento” ao sujeito da ação, “uma meditação ativa” que permite por meio da experiência uma integração e uma conexão com o movimento da vida. Segundo Nalvinha, foi a tecelagem que a curou de uma depressão. Guaraciaba, também, relata que a tecelagem transformou a sua vida: “a tecelagem pra mim é uma terapia, me tirou da depressão, tirou meu marido das portas

do boteco, é uma terapia que me dá dinheiro e prazer.” Malena lembra os benefícios que a atividade proporcionava aos seus alunos da APAE e da ASSIM no período em que coordenou as oficinas de tecelagem. Moema, também, ressalta como as aulas de tecelagem que ministrava no Museu Vivo da Memória Candanga transformavam a vida dos seus alunos. A tecelagem é encarada, portanto, como uma práxis criadora e curativa que possibilita o sujeito tecer e destecer a própria vida.

As questões de gênero estão presentes no discurso das tecelãs. Um aspecto recorrente nas narrativas é o fato delas justificarem a aproximação com o universo têxtil pela familiaridade com outros ofícios ligados ao “mundo das linhas e da agulha” como o crochê, o tricô, o bordado, o corte e costura. A tecelagem seria mais uma modalidade manual dentro de um campo de atividades presentes no mundo da casa. Para Alcina, as mulheres seriam responsáveis pelos afazeres domésticos que envolvem o comer, o vestir e o cuidar: “A mulher que faz o pão, a mulher que tece, que costura, que fica em casa.” A história das mulheres estaria diretamente ligada ao fio e ao tecido presentes em todas as fases da vida humana. A atividade têxtil é percebida como uma atividade feminina por excelência. Existe uma naturalização dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres e estes papéis estariam definidos *a priori*. Para Moema, o homem pode até tecer, mas não cabe a ele, porque segundo ela, “existe coisa de homem assim como existe coisa de mulher.” Tecer nos dias de hoje, seria, então, uma forma de resgatar o “elo perdido” que se rompeu com o processo de modernização, quando as mulheres passaram a assumir outros papéis sociais.

Entretanto, no universo têxtil de Brasília e do entorno existem homens que tecem. Seu Francisco era um exímio tecelão respeitado pelas tecelãs mais tradicionais da cidade. O Soares, tecelão que na década de 80 tinha um tear mineiro montado no seu apartamento no alojamento estudantil do Centro Olímpico (C.O) da Universidade de Brasília, foi responsável durante anos pela coordenação da oficina de tecelagem que funcionava na Educacional da Ceilândia. Portanto, os homens, também, participam da atividade têxtil, sejam indiretamente ou diretamente como tecelões. A separação radical entre os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres parece estar muito mais no “plano ideal”, do que propriamente na realidade vivida pelas tecelãs. É comum encontrar homens participando das atividades têxteis, seja na fabricação dos teares e das ferramentas, seja na venda dos tecidos, seja como tecelões. A família de dona Delmira em Unai, a família de dona Ana José em Pirenópolis, Beto e Fatinha em Olhos D’água, a família de dona Guaraciaba em Brasília exemplificam bem esta realidade. Podemos

constatar, também, que à medida que os maridos incentivam a atividade e apóiam as tecelãs, elas têm mais chance de continuarem tecendo, como é o caso da Nalvinha e da Malena.

Tecer para vender constitui, também, uma das motivações das tecelãs de Brasília. A atividade têxtil é encarada por muitas tecelãs como uma profissão ou como uma possibilidade de geração de renda. Muitas começam vendendo para familiares e amigos, mas, aos poucos, buscam ampliar a clientela para além do ciclo doméstico, criando um produto para o mercado mais amplo.

No contexto tradicional, onde a tecelagem manual era destinada a suprir as necessidades do grupo local, o “tecer para os outros” não significava, necessariamente, receber pagamento em dinheiro e a encomenda poderia levar meses para ficar pronta. Nos trabalhos de Fonseca *et al* (1984), Garcia (1981), Micênio dos Santos (1997), os autores apresentam de um lado, a tecelagem tradicional, ligada basicamente ao mundo camponês e caracterizada como um artesanato de subsistência que tinha como função prover as necessidades do grupo familiar, e de outro, a tecelagem de mercado, que sai do contexto doméstico, rompe os laços de reciprocidade e passa a atender ao mercado mais amplo. Nesta relação dicotômica entre o tradicional e o moderno, a relação com o mercado era encarada pelos autores como negativa à reprodução da tradição doméstica. Tecer para vender implicou em produzir numa proporção bem diferente do que ocorria antigamente e as tecelãs promoveram mudanças significativas no fazer e no criar, passando a produzir objetos que não faziam parte do seu repertório tradicional.

Em Brasília, onde as tecelãs estão inseridas dentro de contexto urbano, bem diferente da realidade apresentada pela literatura que trata da tecelagem tradicional doméstica, a relação das tecelãs com o mercado não é encarada como prejudicial à atividade têxtil. A boa tecelã, segundo dona Xandú, é a que vende. Malena afirma categoricamente que tece com o objetivo de vender o seu trabalho: “não é só isso, mas é isso também.” Ana Cristina conta que quando chegou em Brasília era muito questionada pelas tecelãs locais, mas como ela vendia a sua tecelagem, então, era respeitada. Embora as tecelãs reconheçam as dificuldades de vender a sua produção têxtil, de ter que se adaptar às tendências da moda e ao gosto do consumidor, a venda faz parte de um longo processo que se inicia no ato da criação do tecido. Entretanto, as tecelãs também reconhecem que não é possível tecer em grande escala porque o próprio fazer manual é lento e muitas vezes o mercado exige uma rapidez e uma produtividade que elas não podem corresponder. Existe, portanto, uma dificuldade de coadunar estes dois

tempos: o tempo remansado da tradição e o tempo produtivo do mercado. Ana Cristina conta que quando voltar a tecer não quer ter mais os compromissos de antes e quer se dedicar à pesquisa: “tecelagem não é Carmo, não é produzir, produzir, tecelagem não é isso, é essa outra tecelagem que eu queria.”

Do ponto de vista da tecnologia e dos padrões têxteis, as tecelãs de Brasília tem como referência em comum a tradição têxtil doméstica. A tecelagem mineira e goiana pode ser considerada como uma linguagem têxtil, onde as tecelãs compartilham a sua “gramaticalidade”. Porém, esta tradição tem sido constantemente revisitada e reinventada.

Diferente do universo tradicional, onde as tecelãs compartilhavam uma mesma bagagem técnica, um mesmo repertório de receitas e uma mesma padronização na produção, as tecelãs de Brasília, apesar de compartilharem, também elementos comuns, buscam criar um estilo próprio e uma produção diferenciada. Na individualização da sua criação têxtil e na experimentação de novos padrões, as tecelãs buscam constantemente a inovação tanto no que se refere aos aspectos tecnológicos, quanto aos aspectos estéticos. Elas se sentem livres para modificá-los, sem levar em consideração o repertório tradicional e a anuência da coletividade.

A tecelã Dóris Jacobina, por exemplo, imprimiu uma identidade pessoal ao seu trabalho ao criar as suas bolsas de tecelagem com capim dourado, matéria prima originária da sua terra natal, Tocantins. A tecelã Malena Macedo, também, procurou experimentar outras possibilidades têxteis, além dos padrões mineiros e goianos, misturando técnicas e materiais diversificados como a produção de bolsas tecidas com sacos plásticos de supermercado que segundo ela tem uma boa aceitação no mercado.



Bolsa de capim dourado – Dóris Jacobina



Bolsa de sacos plásticos – Malena Macedo

No contexto tradicional da tecelagem doméstica, as inovações individuais, também, estão presentes no fazer e no criar, mas as variações surgem dentro de uma estrutura tradicional preestabelecida, o artesão não está livre para criar qualquer coisa e as suas inovações serão apreciadas pela comunidade que decidirá se elas farão ou não parte do repertório coletivo. Tanto os aspectos tecnológicos quanto estéticos que envolvem o tecer resultam de um saber coletivo que é historicamente transmitido pela oralidade. O fazer artesanal não é meramente um aspecto técnico externo, mas o resultado de uma memória técnica coletiva, de um elenco de gestos e procedimentos que foram herdados e aprendidos de geração a geração e que definem uma identidade coletiva e um sentimento de pertencimento a uma tradição. Embora o conceito de artesanato de tradição seja impreciso, segundo Ricardo Lima “a expressão é aplicada aos objetos cujo sentido tem referência no uso contemporâneo, mas cuja maneira de ser produzido remete a um processo que tem base no passado, na história cultural do grupo que o produz” (2006, p.4)

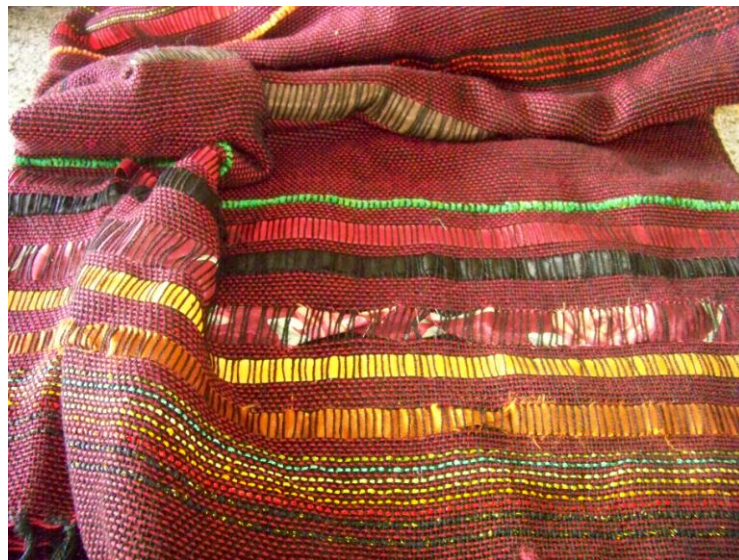
Uma variação da tradição doméstica presente em Brasília e na região do entorno é a modificação do tecido encorpado por uma tessitura de trama aberta, com um espaçamento maior na urdidura assim como uma tensão menor na trama, criando, conseqüentemente, um tecido leve e maleável, bem diferente da textura rígida dos padrões tradicionais.

Nalvinha relata que quando começou a fazer roupas, percebeu que os repassos eram muito grossos e a trama era muito fechada, então começou a tecer o “liso”,

incorporando variações como retalhos e fitas. Luciana Ricardo que começou a tecer suas roupas com uma trama fechada e encorpada, típica da tradição mineira, aos poucos passou a tecer com a trama mais aberta. Para conseguir o efeito desejado deixa um espaçamento na enfiadura e utiliza linhas e lãs com uma textura mais macia e maleável. Outro padrão têxtil que é uma variante da tradição mineira é a criação da dona Xandú que mistura os repassos com listras, formando um tecido com padrão composto e que reflete tanto a tradição doméstica quanto a tradição nordestina.



Nalvinha – xales



Nalvinha – xales



Luciana Ricardo – xales



Luciana Ricardo – xales



Xandú – colcha de solteiro



Xandú – colcha de solteiro

Podemos dizer, então, que a tecelagem manual em Brasília tem como principal característica a mistura de diversas tradições têxteis, já a cidade absorveu uma grande diversidade cultural desde o início da sua construção. No entanto, não podemos afirmar que exista em Brasília uma tradição têxtil candanga com uma identidade própria. O que existe são identidades individuais, onde é possível reconhecer a tecelagem da dona Xandú, da Guaraciaba, da Ana Cristina, mas não é possível reconhecer, ainda, uma linguagem têxtil que seja específica da cidade, como observamos no Vale do Jequitinhonha, no Triângulo Mineiro ou em Olhos D'água.

Existe, inclusive, entre as tecelãs de Brasília, o desejo de construir uma nova linguagem têxtil, já que algumas tecelãs como Alcina Ramalho e Ana Cristina não se identificam com os padrões da tecelagem doméstica. É preciso, segundo Alcina, construir uma nova linguagem, uma nova tradição têxtil e que faça jus à cidade modernista:

Nós como artistas têxteis, a gente tem um papel, acho que Brasília tinha que olhar com mais cuidado, acho que a gente passou por cima, como uma avalanche, mas a gente tinha que olhar com mais cuidado, essa fonte, essa base pra transformar isto numa outra linguagem que faça jus ao modernismo que a gente vive, a esse conceito dessa cidade, que uma cidade que abriu portas para o novo, essa cidade que foi feita nos anos 60, não existe uma cidade como esta, nova e fazendo 50 anos e a gente tem que dar a essa geração que nasceu aqui e vive e convive com essas linhas, com essas formas, com todo esse conceito que foi, o que são as superquadradas, [...] essa geração nova tem esse olhar, esse horizonte que é linear, traduzir esses cobogós, o que a gente ta vendo, essas superquadradas, traduzir isso tudo pro têxtil. Eu vou te

trazer os trabalhos da Anne Álvares que é daquela escola de Bauhaus dos anos 20 que você olha e fala, isso aqui é Brasília, isso foi feito nos anos 20, toda aquela coisa da Bauhaus e ela trouxe tudo isso pro tecido, ela faz têxteis. [...] Olha os tecidos dos anos 20. Esse aqui é 57, 60, 49, pós-guerra. E Brasília é muito inspirada nessa época, pé palito, tudo *clean*, tudo claro, tudo prático, tudo moderno, olha o desenho, um quadriculado, então é um outro conceito. [...] Isso tudo aqui pra época que é a época do rococó, por isso que eu acho que Brasília não cabe, Brasília é uma cidade linear, a gente tem que explorar mais as linhas de Brasília, os sinuosos, a gente tem que discutir as tramas de Brasília, ela é a cruz, eu sempre falo nessa coisa, eram os *designers* da época, mas eles são da escola de Bauhaus, ele é um dos fundadores, menos é mais. [...]

A tecelagem manual passou a ser pensada pelas tecelãs como uma obra de arte no sentido de uma arte individualizada, exclusiva e voltada para exposição e contemplação em oposição ao artesanato que tem um valor utilitário e tem uma escala de produção para o mercado. A tecelã Minnie Sardinha inaugura esta nova tendência e as tecelãs de Brasília e do entorno apontam, também, para este novo direcionamento.



Minnie Sardinha – Painel de Repasso – Museu Vivo da Memória Candanga



Malena Macedo – Painel de Repasso



Luciana Ricardo – Luminária com Galhos de Guapuruvu

3.3. As tecelãs de Brasília e os agentes de fomento

Este capítulo pretende discutir as políticas de fomento no campo do artesanato, em especial, as ações voltadas para o universo da tecelagem manual em Brasília. Dentre os vários agentes que desenvolvem ações de desenvolvimento no setor artesanal, duas instituições me interessam em particular: a Secretaria do Trabalho do Distrito Federal e o SEBRAE/DF. Busco compreender como estes órgãos constroem as suas ações de fomento no campo da tecelagem manual e como as tecelãs percebem estas ações.

A Secretaria do Trabalho do Distrito Federal está vinculada ao PAB (Programa do Artesanato Brasileiro)³¹ e é responsável pelas políticas de fomento ao artesanato local. As ações da Secretaria estão voltadas principalmente para uma política de geração de ocupação e renda. A instituição apóia o artesão no cadastramento da carteira de artesão que lhe dá a isenção de 17% do ICMS na comercialização de seus produtos, promove a participação do artesão em eventos e exposições sem ônus para o artesão e orienta na criação de associações e cooperativas. A Secretaria, também, oferece ao artesão consultorias técnicas e gerenciais em parceria com o PAB e o SEBRAE.

Segundo Maria Jeoni Oliveira, que trabalha desde 1999 na Secretaria do Trabalho, o Programa de Desenvolvimento do Artesanato (PDA-DF) tem cadastrado, atualmente, em seu sistema 25 associações de artesanato e mais de 14 mil artesãos de diferentes perfis e classes sociais:

Hoje em Brasília o artesão vive do que produz, muitos estão bem, outros não, a Secretaria atende artesãos de diferentes classes, hoje não tem mais esta visão de que artesão é pobre, o artesão não é mais aquela pessoa necessitada, mudou muito. A Secretaria trabalha encaminhando o artesão para uma área mais empreendedora, não é assistencialismo. Quando começou o programa para o artesanato eles davam cesta básica, isto não existe mais, pode ter até artesão que recebe cesta básica, existe artesão de baixa renda, nós trabalhamos com ele para que ele vá se elevando, nós buscamos emancipação e melhoria de qualidade de vida.

³¹Quando o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato, o PNDA, foi extinto em 1990, em março de 1991 surge o PAB (Programa do Artesanato Brasileiro), que deixa de fazer parte do Ministério do Trabalho, passa a fazer parte do Ministério da Ação Social, temporariamente, e depois fica a cargo do Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), onde está até hoje. O PAB busca desenvolver atividades para a valorização do artesão, tanto no âmbito cultural quanto profissional, busca implementar ações de desenvolvimento sustentável nos núcleos produtivos e auxiliar os artesãos na comercialização de seus produtos no mercado interno e externo.

Malba Aguiar que nasceu no Rio Grande do Sul e chegou à Brasília com a família no ano de 1975, lembra que quando foi coordenadora do PDA-DF (Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Distrito Federal), contribuiu para que o órgão que estava vinculado à Secretaria do Serviço Social sob uma ótica assistencialista passasse para a Secretaria do Trabalho do Distrito Federal:

Quando eu fui coordenadora aqui em Brasília, o programa estava na Secretaria do Serviço Social, o cliente dessa secretaria era o idoso, o menor abandonado, o artesão. Ele ia todo final do mês receber o auxílio social, totalmente tutelado. No Brasil não é só o índio que é tutelado, o artesão também, porque não havia interesse, a tutela fazia bem, politicamente era mais fácil serem manejados. Quando eu assumi o programa, o primeiro movimento foi retirar da Secretaria Social, naquela época a secretária era Maria do Barro e ela concordou plenamente, foi levado para a Secretaria do Trabalho e o artesão foi visto como trabalhador.

Podemos perceber que as ações de fomento da Secretaria do Trabalho ao setor artesanal estão pautadas num modelo de desenvolvimento econômico que passa a privilegiar a inserção do artesão no sistema produtivo. Embora as políticas promovam ações de preservação do artesanato tradicional dentro do seu contexto cultural, o que elas buscam, primordialmente, é a qualificação da mão de obra e a profissionalização do artesão.

O SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), entidade privada, de interesse público sem fins lucrativos, criado em 1972 com o objetivo de estimular a capacidade empreendedora, promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável das empresas de médio e pequeno porte, tornou-se um agente importante no processo de gestão de um modelo de inserção do artesanato no sistema produtivo global. A entidade passou a centrar as suas ações em políticas de inovação no fazer artesanal com o objetivo de criar um produto capaz de alcançar o mercado.

O SEBRAE-DF oferece periodicamente oficinas com consultores, promove a participação dos artesãos em feiras e exposições, divulga por meio de catálogos a produção artesanal, coloca os artesãos frente a frente com os lojistas nas chamadas rodadas de negócios, promove viagens a centros de produção artesanal, orienta na criação, no planejamento e gerenciamento de associações e cooperativas de artesãos.

De acordo com Rogéria Cruz, que trabalha há 16 anos no SEBRAE-DF nas políticas de fomento ao artesanato local, as consultorias promovidas pela instituição tem

como objetivo adequar à produção artesanal ao mercado, orientando o artesão na criação de um produto:

O nosso trabalho basicamente é capacitar o artesão e adequar o produto ao mercado, mostrar uma nova possibilidade, introduzir o *design* no produto sem descaracterizar aquilo que o artesão quer transmitir, o consultor mostra uma nova possibilidade, ele mostra o que é possível, não impõe, nada é imposto. Existe também a capacitação gerencial, ele sabe fazer, mas não sabe vender, cobra caro, não vende, fica frustrado, às vezes cobra muito barato, toma prejuízo, fica desestimulado. Então existem os cursos gerenciais para dar noções para o artesão calcular o preço, vender de forma melhor, ele busca mercado, feiras e exposições, apóia os artesãos em feiras aqui e fora de Brasília. O SEBRAE faz, edita e lança os catálogos bilíngues para buscar mercado e escoar a produção.

No âmbito da tecelagem artesanal, o SEBRAE no ano de 2005, organizou uma viagem com as tecelãs de Brasília à Resende Costa e Carmo do Rio Claro, em Minas Gerais, dois centros produtores de tecelagem manual, onde as tecelãs puderam ter contato com o universo têxtil da tradição doméstica. Elas conheceram as tecelãs locais, produtores de teares e fornecedores de matéria-prima.

Sobre os cursos, Rogéria afirma que o SEBRAE sempre procura montar os cursos de acordo com a disponibilidade das tecelãs: “a gente pega uma tarde, então o dia todo, mas gente combina antes, fica caro trazer um consultor de fora, então, a gente trabalha uma semana, o dia todo, sempre de acordo com o artesão.”

Segundo Malena Macedo, tecelã de Brasília, os cursos promovidos pelo SEBRAE, foram de fundamental importância para sua formação como tecelã: “O SEBRAE na pessoa da Malba e depois na pessoa da Rogéria, sem que a gente tivesse o apoio dessas pessoas, olha vai ter uma oficina prá melhorar a questão do *designer*, vai ter uma oficina prá melhorar o produto, prá você aprender uma técnica nova, muita coisa do que eu produzo, com certeza ficaria restrito somente àquelas informações que eu tive nos primeiros cursos, nas primeiras aulas com a Alcina. [...]”

No entanto, muitas tecelãs da cidade questionam os cursos oferecidos pelo SEBRAE e ponderam a interferência dos *designers* no resultado dos trabalhos. Para Nilde, as consultorias com os *designers* acrescentaram na sua formação, mas pondera que os produtos criados por eles são muito conceituais e não tem mercado. Dóris, também, concorda que muitas vezes o resultado das consultorias não atende aos interesses das tecelãs pelo fato dos produtos não serem referenciais ou mesmo comercializáveis. Conta que já participou de duas consultorias promovidas pelo

SEBRAE. A primeira foi com Renato Imbroisi em 2007 e a segunda com o Luis Galvão em 2008:

O Imbroisi foi uma coisa assim: vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, vamos fazer esse trabalho aqui. [...] aprendi umas coisas, ele não propôs vamos fazer isto, aliás nós fizemos uma coisa, um xale de faixas, o meu a Rogéria comprou. O Luís Galvão foi no ano passado. Ele perguntou: o que vocês querem fazer? A gente é que chegava e sugeria, eu fiz, vou te mostrar. Esse é um repasso. Esse foi o trabalho que eu fiz com o Galvão. É um painel. Ele deu a ideia. Agora o que eu vou fazer com isto? O Galvão não é tecelão. Agora eu não sei o que eu vou fazer com isto. Ficou numa exposição lá no Hotel Meliá, não é qualquer pessoa que usa essa peça. Vamos fazer isso? Vamos fazer aquilo? O que eu vou fazer com isso? Eu parei por causa disso. Ele tem ideias interessantes, ele tem uma riqueza de ideias. Aí acabou a consultoria. Ele falou: vamos continuar fazendo agora? Só que era 400 reais por mês, aí nós ficamos com ele até o final do ano. Eu não continuei, ele estava fazendo essas peças, são lindas, mas não vende.

As consultorias com *designers* tem sido uma constante nas ações de capacitação e melhoria da qualidade do produto tanto nas ações do SEBRAE quanto da Secretaria do Trabalho. Mas segundo Jeone os artesãos de Brasília resistem muito: “o *designer* chega, eles trabalham com ele, mas quando ele vai embora eles voltam a fazer do mesmo jeito que eles gostam de fazer, há uma dificuldade muito grande entre artesão e *designer*, a maioria resiste e não aceita.”

Malba declara que quando ingressou no SEBRAE em 1993, ela foi responsável pela inclusão do artesanato nas diretrizes de fomento da instituição e introduziu o *designer* no artesanato. Ela relata que quando surgiu a ideia da introdução do *designer* no setor artesanal o que foi proposto inicialmente era que o *designer* adequasse o produto artesanal ao mercado consumidor sem interferir na sua base cultural e no seu domínio técnico. No entanto, não foi isso que ocorreu:

Eu fui responsável pela introdução do *designer* no artesanato que beneficiou muito, mas prejudicou muito também [...] O que se recomendava na época era desenvolver embalagens adequadas, tratar da imagem, etiquetas, dá um visual bonito com as informações corretas para o mercado. Por falta de entendimento, o *designer* viu nisso um campo de trabalho imenso e por falta de conhecimento dos conceitos do que é arte popular, artesanato, até onde se mexe e porque se mexe, eles estão interferindo muitas vezes na cultura. [...] tem determinados tipos de produção de arte popular que não se mexe, qualquer interferência ali é interferir na cultura.

Apesar da interferência equivocada por parte de alguns *designers*, Malba, ainda, considera que a atuação dos *designers* possa trazer benefícios, principalmente, no reaproveitamento e substituição da matéria-prima que está se extinguindo, na parte ergonômica, na criação de máquinas, na parte de material para divulgação. Pondera, no entanto, que algumas questões devam ser revistas e algumas ações tomadas:

Hoje o meu discurso é que as instituições só vêem o *designer*, só vêem o produto e não o homem que está por trás. A correção dos teares, o peso dos teares trazendo sérios problemas para a saúde, as tintas industrializadas com produtos químicos fortíssimos impregnando os lençóis freáticos porque são tingidos e jogados nos quintais das casas, problemas de pele, contaminando as crianças. Eu vejo isso no Brasil afora, a cerâmica sendo amassada com os pés, os homens de pés inchados, rachados, porque ainda em pleno século XXI com tecnologia do século XIX, tudo isso tem que ser corrigido, mas ninguém quer ver isso, a pressa das instituições não permite, querem produtos bonitos para colocar numa exposição e fazer um catálogo, o que eu defendo é a criação de centros tecnológicos para o artesanato, buscar países que possam nos ajudar para melhorar as nossas tecnologias, mas as pessoas não entendem isso, as pessoas que estão a frente dos programas são escolhidas por indicação política, sem saber aonde colocar as pessoas, colocam no artesanato.[...]

Ainda sobre os cursos oferecidos pelo SEBRAE, Nilde ressalta que eles não atendem aos interesses do artesão porque as consultorias geralmente duram o dia inteiro e as feiras são muito caras para o artesão bancar a sua participação: “Numa feira você tem que pagar mil reais para participar e aí? Fazer uma consultoria tem que ser o dia inteiro e a minha produção? A política não atende aos interesses do artesão, prá mim não, pode ser que prá outros atenda.” Acrescenta, ainda, que os cursos oferecem um aperfeiçoamento técnico, mas os resultados das consultorias, de modo geral, não correspondem às suas expectativas:

Eu vou buscar aperfeiçoamento nestes cursos. Dá um aperfeiçoamento com certeza, mas o que eu não acho legal é porque a gente não pode ter a nossa identidade. Eles têm algo enquadrado ali, é o que eu falei prá Dóris, eu já sabia disso. Depois do curso da Ana Cristina teve uma feira de negócios no Museu que a Rogéria chamou a Dóris e eu falei, porque só a Dóris? Aí nós levamos os produtos que a gente fez com a Ana Cristina e aí chegou um cara e falou: nossa que bonito, isso aqui é da Ana Cristina né? Não, isso é meu!!! Então eu não gosto disso, era o trabalho da Ana Cristina sendo reproduzido, você olha e diz que é dela e aí eu creio que esses cursos não acrescentam muito.

Sobre este direcionamento pragmático e imediatista das consultorias promovidas pelo SEBRAE, Mercedes Montero, tecelã de Pirenópolis, também, se coloca bastante crítica com relação ao trabalho proposto pela instituição:

Eu fiz uma vez pelo SEBRAE um trabalho com a Luciana Vale de Unaí, mas é um tipo de trabalho que eu não me identifico absolutamente, eu não consigo, porque gerar renda eu gero, mas chegar lá e resolver um produto de uma hora pra outra, eu não sou assim, pra mim é uma digestão, eu falei pra minha amiga, eu sou uma aranha, isso aqui é a minha baba, eu não consigo babar sob encomenda em dois dias, entendeu? Então é uma situação em que eu não sou cara de pau pra ficar criando coisas, resolvendo de qualquer jeito, fazendo de conta, eu acho tudo muito horroroso [...] pinta umas coisas erradas, não é um processo livre, é uma coisa de moda, é uma coisa da China, eu não sei, eu não sei. Eu não sei se gera renda, na China todo mundo gera renda, não é isso o que a gente quer. Tem que ser isso? É chato né [...] Eu sou conhecida, né? Agora eu vou ensinar a todo mundo fazer o Tissime igual ao meu? É uma visão tão estreita, o Renato Imbroisi consegue, o Renato é uma pessoa especial, ele é do mundo, ele consegue muitas coisas. Ele conseguiu fazer um arranjo para ele, ele mora em São Paulo, ele tem uma unidade de produção em Minas Gerais, ele tem umas tecedeiras lá mais as crocheteiras em Carmo, só que o Renato é uma pessoa muito especial, ele é muito querido, ele é muito bem resolvido no mundo normal, social, eu não, eu estou enfiada aqui dentro porque eu não consegui me relacionar com o social, quando eu comecei a tecer eu não conseguia nem ser caixa de supermercado, a minha problemática é outra, isso aqui foi a minha maneira de me conectar com o social de uma maneira sadia. A questão dessa inserção do SEBRAE assusta, porque eu não consigo me ver fazendo um trabalho assim de qualquer jeito, as pessoas me pedem.

Existe, portanto, um descompasso entre os objetivos propostos pelo SEBRAE e as expectativas criadas pelas tecelãs. O questionamento principal das tecelãs diz respeito basicamente à atuação dos consultores e a metodologia utilizada na criação do “produto têxtil”. Na visão das tecelãs, as interferências não levam em conta o universo cultural de cada tecelã e as soluções propostas não trazem o resultado esperado porque não há uma identificação com o produto. O produto, no caso, não diz respeito à obra, ao artefato cultural em si, carregado de significado e identidade cultural, ele é um objeto criado para atender exclusivamente às expectativas de um mercado que procura constantemente a novidade e a inovação. O mercado que o SEBRAE pretende alcançar é o mercado de massa global, onde o foco são os consumidores de poder aquisitivo

médio e alto e que valorizam o artesanato como um produto original e diferenciado do produto industrial em série.

Sobre as feiras de artesanato, Rogéria afirma que o SEBRAE não gosta de participar de qualquer feira de artesanato, porque o objetivo é alcançar um público selecionado: “[...] a gente participa de feiras em São Paulo, a Paralela *Grift*, a *Craft Designer*, tem um poder aquisitivo bom. [...] A nossa feira é público classe A, as pessoas sabem que vão encontrar um produto de qualidade, diferenciado, mas a gente tem que ter um produto que atenda a todas as classes sociais. [...] Nas feiras as pessoas gostam do contemporâneo, tem o tradicional e o moderno, mas os lojistas buscam o novo, o moderno.”

Portanto, as ações de fomento do SEBRAE-DF no âmbito da tecelagem manual visam privilegiar um resultado pragmático, ou seja, a criação e a inserção do produto têxtil no mercado consumidor com o objetivo de geração de renda para as tecelãs. Existe até uma preocupação com o resgate das tradições locais e com a sustentabilidade ambiental, mas estas questões não são centrais nas políticas da instituição. O foco central do SEBRAE são as ações de inovação no fazer artesanal. A criação de um produto que agrega valor cultural e que é dotado de potencial empreendedor dentro do mercado global.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, concluímos que a tecelagem manual tem sido um objeto de estudo no campo das Ciências Sociais há pelo menos meio século. Os estudos iniciais se centravam basicamente nos aspectos tradicionais do saber e do fazer.

No âmbito da tecelagem doméstica, existe um registro etnográfico minucioso sobre os aspectos tecnológicos do fazer tradicional e a partir da década de 80, estes estudos começam a discutir o processo de mudança deste conhecimento em decorrência da crescente modernização e urbanização. Na modernidade, o domínio completo do ofício que se iniciava na fiação, no tingimento e no tecer vai se transformando, o saber vai se fragmentando e deixa de ser reproduzido pelas gerações subsequentes. Os laços de reciprocidade que envolviam as pessoas e as coisas vão se enfraquecendo e a atividade passa a ser cada vez mais direcionada à comercialização.

Nas cidades do entorno de Brasília, Olhos D'água, Unai e Pirenópolis, existe claramente um marco divisor que separa um período em que a tecelagem doméstica estava circunscrita à esfera rural e ao mundo doméstico, onde a produção era destinada a atender as necessidades do grupo local. E depois, com o processo de modernização e industrialização, desencadeados, principalmente, pela construção de Brasília, quando as tecelãs da região passaram a reconhecer na tecelagem um ofício capaz de gerar renda. A tecelagem manual passou a operar na lógica do mercado, direcionando a produção para um público mais amplo. As tecelãs passaram a tecer numa proporção muito maior do que antigamente e começaram a se organizar em associações e cooperativas, se relacionando com diversos agentes, sejam eles consumidores, comerciantes, empresários e agentes de fomento.

Em Brasília, a tecelagem doméstica passou a fazer parte do universo da classe média urbana e este saber foi apropriado e transformado pelas mulheres da cidade. As tecelãs de Brasília, mulheres na faixa etária acima dos 40 anos, formam um grupo heterogêneo, onde as motivações para tecer são diversas. A tecelagem manual é pensada como um projeto que busca basicamente dar sentido a um contexto fragmentado.

As tecelãs de Brasília tiveram, em sua maioria, uma formação institucionalizada e individualizada. Não podemos definir as tecelãs de Brasília como um grupo tradicional de tecelagem. Embora, dona Xandú e Guaraciaba, ainda, mantenham um vínculo com este universo tradicional e a tradição doméstica seja uma linguagem têxtil compartilhada pelas tecelãs como um ponto de convergência e um fator aglutinador

dentro de um universo sociologicamente heterogêneo do qual elas fazem parte, ela não é reproduzida de forma homogênea, porque as tecelãs buscam constantemente a inovação e a construção de uma identidade individual.

Podemos afirmar, que de modo geral, os padrões têxteis da tradição doméstica em Brasília tem se mesclado com outros padrões têxteis, como é o caso da tecelagem da dona Xandú que mistura os repassos mineiros com os listrados nordestinos. Ou mesmo uma tendência observada entre as tecelãs da cidade e do entorno que vem transformado a trama apertada e rígida da tecelagem doméstica em uma trama leve, solta e flexível. No entanto, não podemos afirmar, até o presente momento, que exista uma tradição têxtil candanga, constituída de uma linguagem coletiva e compartilhada pelas tecelãs locais. Existe, inclusive no discurso de algumas tecelãs, o desejo de construir uma tradição têxtil em Brasília, que vá além da tradição mineira e goiana. Uma tradição com identidade própria e que faça jus à cidade modernista.

Um ponto central no discurso das tecelãs de Brasília é a preocupação com a comercialização da sua tecelagem. As tecelãs afirmam que continuariam tecendo, mesmo sem vender a sua produção, porque a atividade têxtil perpassa outras dimensões, seja de ordem cultural, estética, afetiva, terapêutica e existencial. Entretanto, fica evidente no discurso que a venda é uma motivação importante. As tecelãs tecem para vender os seus produtos porque enxergam na atividade uma possibilidade de profissionalização e geração de renda.

Acredito que esta perspectiva esteja em consonância com as políticas públicas voltadas para o setor artesanal, nestas últimas décadas, que reconhece no artesanato um importante agente de fomento social e econômico. O artesanato é valorizado pelos agentes de fomento, principalmente pelo seu valor econômico. No contexto tradicional, apesar das transformações impostas pelo mercado, a produção artesanal é dotada, ainda, de uma identidade coletiva. Em Brasília, a produção têxtil tem sido direcionada por programas de fomento que oferecem cursos de aperfeiçoamento e consultorias com *designers* com o objetivo de criar um produto para o mercado. No entanto, o resultado carece, até o presente momento, de uma identidade coletiva carregada de significados.

Esta realidade, eu creio, que esteja de acordo com o diagnóstico do CNRC na década de 80 a respeito das transformações que a tecelagem manual doméstica vinha sofrendo com o processo de modernização.

As histórias de vida apresentadas pelas tecelãs de Brasília apontam para uma nova possibilidade de entendimento sobre a tecelagem manual e a sua relação com o

mercado, que vai além das análises dicotômicas entre tradição e modernidade. O mercado não é visto como algo negativo pelas tecelãs, não existe um tom melancólico nas suas falas, talvez pelo fato da maioria das tecelãs não terem vivido um período em que a tecelagem estava circunscrita a um contexto cultural bastante específico. Esta relação com o mercado merece um maior aprofundamento por parte dos pesquisadores que se interessarem em pesquisar esta temática. Espero que esta pesquisa sobre as tecelãs de Brasília possa contribuir para uma análise do processo dinâmico da cultura brasileira, principalmente, como tradições culturais são apropriadas e transformadas no contexto urbano e globalizado.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luciana; FERREIRA, Eber. Um vale de tramas: a tecelagem do Jequitinhonha. Rio de Janeiro:FUNARTE,CNFCP, 2000.
- AGUIAR, Luciana; NUNES, Dulce Consuelo. Olhos d'Água: a tradição artesanal da tecelagem. Brasília:SEBRAE/ACORDE, s.d.
- ALMEIDA, Renato. Manual de Coleta Folclórica, 1960.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). Usos & abusos da história oral. 8.ed. Rio de Janeiro:FGV, 2006.
- AMORIM, Maria Alice. Artesanato, tradição e Arte. *In*: Continente Documento – Artesanato: Tradição e Arte. Ano III, n. 35/2005 – Recife, PE:Companhia Editora de Pernambuco – CEPE.
- ANUÁRIO DE ARTESANATO.São Paulo: *On line*, Ano 2. n. 2, 2005.
- ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Planaltina: um referenciamento de fontes. Brasília:ArPDF, 1999. Caderno de Pesquisa, ano 5, n.8.
- ARTESANATO BRASILEIRO: artesanato Brasil com design. São Paulo:Quadrifoglio. Especial Caixa Econômica Federal. 200-.
- ARTESANATO – Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato – PNDA – ano 1, n.1, Brasília:MTB, 1987.
- ARTESANATO SOLIDÁRIO/CENTRAL ARTESOL. Veredas: fiação, tingimento e tecelagem. São Paulo:PrintBox, 2005.
- BACHELARD, Gaston. A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo:Martins Fontes, 1997.
- _____. O Direito de Sonhar. 4.ed. Rio de Janeiro:Bertrand, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo:Hucitec;Brasília:UnB, 2008.
- BANCO DO NORDESTE. Ações para o Desenvolvimento do Artesanato do Nordeste. Fortaleza:Banco do Nordeste, 2002.
- BECKER, Howard. S. Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais. 3.ed. São Paulo:Hucitec, 1997.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças dos velhos. 3.ed. São Paulo:Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. 2.ed. São Paulo:Perspectiva, 1982.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Média. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo:Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O ofício do Antropólogo.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org). Patrimônio Imaterial e biodiversidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 32. Brasília:IPHAN, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: As Várias Faces de um Debate. Rio de Janeiro:INF/IBAC, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. Rede de Dormir. Rio de Janeiro:FUNARTE, 1983.

CÁURIO, Rita. Arte têxtil no Brasil. Brasília: INAP/MEC/Funarte/Secretaria de Cultura, 1985.

CÍRCULO DO LIVRO. Boa Idéia: fibras e fios. São Paulo:Nova Cultural, 1995.

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

COLETÂNEA DE DECRETOS, ATOS, PORTARIAS RELATIVAS AO SETOR ARTESANAL E OUTROS ATOS CORRELATOS: Subsídio para o Grupo Interministerial. Brasília: Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo; Secretaria de Política Industrial;Programa do Artesanato Brasileiro, 1995.

COMUNIDADE SOLIDÁRIA; SEBRAE; SUDENE. Artesanato e geração de renda: programa de apoio ao artesanato para geração de renda. s.l:s.e, 199-.

DEBERT, Guita. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In: CARDOSO, Ruth (Org.). A Aventura Antropológica. São Paulo:Paz e Terra, 1986.

DISTRITO FEDERAL. LEI ORGÂNICA, 1993. LEI ORGÂNICA do DISTRITO FEDERAL. Brasília. Câmara Legislativa, 1993.

DUNLOP, Regina. Artesanato Solidário. In:Patrimônio Imaterial. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 147:45/54, out.-dez., 2001.

DURKHEIM, Émille. MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: Journal Sociologique, seleção de textos de L' Année Sociologique, organizada por Jean Duvignaud, Paris, PUF, 1969. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz.

DURHAN, Eunice. A Caminho da Cidade: a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo:Perspectiva, 1973.

EVANS-PRITCHARD. Os Nuer.

FERREIRA, Eber Lopes. Corantes Naturais da Flora Brasileira: guia prático de tingimento com plantas. Curitiba:Optagraf, 1998.

FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá:UFMT/MACP, 1979.

FOME ZERO: balanço dos programas e ações. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, out. 2005.

FONSECA *et al.* Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica. Brasília:MEC/SPHAN, 1984.

FRADE, Maria de Cásia. Evolução do Conceito de Folclore e Cultura Popular. In: 10 Congresso Brasileiro de Folclore/Comissão Nacional de Folclore/Comissão Brasileira de Folclore. São Luís, MA, 18 a 22 julho de 2002. Publicação 2004.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato, tradição e modernidade em um país em transformação. In: Cultura material: identidades e processos sociais. Rio de Janeiro:Funarte, CNFCP, 2000_(Encontros e estudos, 3)

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional do Folclore. Artesanato Brasileiro: tecelagem. Textos de Amália Lucy Geisel e Raul Lody. Rio de Janeiro, 1983.

GARCIA, Marcolina Martins. Tecelagem artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia - Goiás. Goiânia: UFG, 1981.

GARCIA, Marcus Vinícios Carvalho. De “o belo e o velho” ao mosaico do intangível. Aspectos de uma poética e de algumas políticas de patrimônio. (Dissertação de Mestrado). Brasília: UnB/DAN, 2004.

GRASSI, A.G.Recena; FONSECA, Fernanda Mee. Cerâmica Popular. Brasília: Secretaria de Educação e Cultura, 1979. (Patrimônio Cultural, 1)

GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis:Voices, 1997.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das culturas.

HAJER, Maarten. A; WAGENAAR, Hendrik (Eds.). Deliberative Policy Analysis: Understanding Governance in the NetWork Society. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo:Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence. A invenção das tradicoes. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1984.

HALL, STUART. A identidade cultural na pós-modernidade. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HORN, Marilyn J. The Second Skin: an interdisciplinary study of clothing. Boston, USA:Houghton Mifflin, 1975.

JABUR, Pedro de Andrade Calil. O Averso do Averso: das utopias fundadoras da nova capital à igualdade segregada do Plano Piloto. São Paulo:Nelpa, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. Candangos e Pioneiros. Brasília:DAN, 1996. Série Antropológica 203.

LIMA, Ricardo Gomes. O Povo de Candéal: sentidos e Percursos da Louça de Barro. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro: UFRJ,IFCS, 2006. Orientador: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

_____. O Traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia. Rio de Janeiro:IPHAN, CNFCP, 2008.

_____. Artesanato: Cinco Pontos para Discussão. Palestra Artesanato Solidário/Central Artesol, 2005.

LODY, Raul. O que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana. Rio de Janeiro:FUNARTE/CNFCP, 2003.

_____. Artesanato Tradicional: o Limiar entre Nostalgia e Mudança. In: Comunicado Aberto 27, out.1996.

LONDRES, Cecília [et al.]. Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro:Funarte, Iphan, CNFCP, 2004 (Encontros Estudos, 5)

MACHADO, Álvaro (Coord.). Mestres Artesãos. São Paulo:Comunidade Solidária/SESC,SP, 2000.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. In: Estudos Avançados 49. Editor: Alfredo Bosi. São Paulo:USP, vol. 17, n.49, set/dez 2003.

MADEIRA, Angélica, VELOSO, Marisa. A cidade e suas feiras: um estudo sobre as feiras permanentes de Brasília. Brasília, DF:IPHAN/15 Superintendência Regional, 2007.

MARCUS, George. Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: requisitos para Etnografias sobre a Modernidade no Final do Século XX ao Nível Mundial. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, n. 34, 1991. pp. 197-221.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. 18. ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2001. Livro I, vol. 1.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. *In: Sociologia e Antropologia*. São Paulo:EDUSP, 1988.

MEIHY, Jose Carlos Sebe. Manual de Historia Oral. 4.ed. São Paulo:Loyola, 2002.

MELATTI, Julio Cezar. Índios do Brasil. 5.ed. São Paulo-Brasília:Hucitec,UnB, 1987.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. 7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.

MIRANDOLA, Norma Simão Adad. As tecedeiras de Goiás: estudo lingüístico, etnográfico e folclórico. Goiânia:CEGRAF/UFG, 1993. (Coleção Documentos Goianos 23).

MONTERO, Paula. Reflexões sobre uma Antropologia das Sociedades Complexas. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, n.34, 1991. pp. 103-130.

MONTEIRO, Manuel. O Milagre do Algodão Colorido. Campina Grande, Paraíba:Cordelaria Poeta Manuel Monteiro, 2003.

MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). SIMMEL, George. Georg Simmel: Sociologia. São Paulo:ática, 1983.

NOBRE, Malena de Macedo. A arte e o ofício de seis mulheres tecelãs e a linguagem das artes visuais na oficina de tecelagem da Escola Parque 303/304 Norte no Distrito Federal. (Monografia de Graduação). Brasília: Faculdade Dulcina de Moraes/Artes Plásticas, 2006.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. *In: Revista de Antropologia*, vol. 39, n.1, 1996, pp.13-37.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura. *In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise*. (Coord). A mulher, a cultura e a sociedade. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1979.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. 5.ed. São Paulo:Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Modernos e Rústicos: Tradição, Cantadores Nordestinos e Tradicionalistas Gaúchos em Brasília. Tese. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Brasília, 2005. Orientador:Roque de Barros Laraia.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. O Brasil no discurso da antropologia nacional. Goiânia:Cânone Editorial, 2006.

PEIRANO, Mariza G.S. Etnocentrismo às Avessas: o Conceito de “Sociedade Complexa.” Brasília:DAN/UnB, 1982. Série Antropológica n. 35.

PEREIRA, Carlos José da Costa. O Sistema Artesanato: uma abordagem sistêmica dos programas de fomento. *In*: VI Encontro Cultural de Laranjeiras, 20 anos. Palestra (Arte e Artesanato). Sergipe:Governo do Estado de Sergipe/ Fundação Estadual de Cultura, 1981.

PEREIRA, Carlos José da Costa. Artesanato: definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho; o programa nacional de desenvolvimento do artesanato. Brasília:MTB, 1979.

PROGRAMA NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DO ARTESANATO (PNDA). BRASIL. Brasília: Ministério do Trabalho, 1980.

PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO DO ARTESANATO DO DISTRITO FEDERAL PDA-DF. Plano Integrado para o Setor Artesanal do DF 1992-1995. Brasília:GDF/Secretaria de Desenvolvimento Social/Fundação do Serviço Social, 1991.

RIBEIRO, Darcy (ed.); RIBEIRO, Berta (coord.). Suma etnológica brasileira. Volume 2. Tecnologia Indígena. 2.ed. Petrópolis:FINEP/Vozes,1987.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Arqueologia de uma cidade: Brasília e suas cidades satélites. *In*:Espaço e Debates: revista de estudos regionais e urbanos. Ano 2, n., São Paulo,1982.

RODRIGUES, Ana Izaura Pina. Fios, panos, mestre e aprendizes: uma abordagem antropológica da tecelagem artesanal. Monografia de Dissertação. Departamento de Antropologia, Brasília, 1990.

_____. Tecelagem de Unai. Rio de Janeiro:FUNARTE,CNFCP, 2004.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). A Mulher, A Cultura e a Sociedade. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1979.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem a província de Goiás. Belo Horizonte:Itatiaia;São Paulo:USP,1975.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências. São Paulo:Cortez, 2004.

SANTOS, Micênio Carlos Lopes dos *et al.* Recenseamento do artesanato têxtil de Resende Costa. São João del Rey: FUNREI, 1998.

SANTOS, Micênio Carlos Lopes dos *et al.* Tear: artesanato de Resende Costa. São João del Rey: FUNREI, 1997.

SAPIEZINSKAS, Aline. De Bonecas, Flores e Bordados: Investigações Antropológicas no Campo do Artesanato em Brasília. Tese. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Orientador: Roque de Barros Laraia.

- SCHUTZ, Alfred. Fenomenologia e Relações Sociais. Rio de Janeiro:Zahar, 1970. Organização e Introdução de Helmut R. Wagner.
- SEBRAE NO DISTRITO FEDERAL. Catálogo de Artesanato do Distrito Federal. Brasília:Ideal, 2003.
- SEBRAE. Pesquisa Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios – um caminho para o “made in Brazil” Brasília:FCB, 2002.
- SEGATO, Rita Laura. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: As Várias Faces de um Debate. Rio de Janeiro:INF/IBAC, 1992.
- SEYFERTH, Giralda. Trabalho Assalariado, Trabalho Artesanal e Campesinato. In: Antropologia Social: comunicações do PPGAS, 1 – Museu Nacional, UFRJ. Abr. 1992.
- SIMMEL,George. A Metrópole e Vida Mental. In: VELHO, Otávio. G. (Org.). O fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SILVA,Luiz Sergio Duarte da. A Construção de Brasília: modernidade e periferia. 2.ed. Goiania:UFG, 2010.
- SOUZA, Tereza Eleutério. Família Brasiliense: origens. Projeto de Pesquisa apresentado à Banca de Seleção do Programa de Pós-Graduação, Departamento de História, Universidade de Brasília, 1996.
- TEIXEIRA, João Gabriel L.C., *et al* (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília:ICS-UnB, 2004.
- VELHO, Gilberto (Org.). Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da arte. Rio de Janeiro:Zahar, 1977.
- VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro:Zahar, 1994.
- _____. Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 8.ed. Rio de Janeiro:Zahar, 2008.
- VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro:Zahar, 1973.
- VI DOCUMENTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CENTRO-OESTE. Tecelagem. Brasília/DF: MEC/Secretaria de Cultura, 1984.
- VIANNA, Letícia.C.R. Bezerra da Silva: produto do morro. Rio de Janeiro:Zahar, 1998.
- _____. Dinâmica e Preservação das Culturas Populares:Experiências de Políticas no Brasil. In:Patrimônio Imaterial, Tempo Brasileiro, 147 out-dez, Rio de Janeiro, 2001.

VIEIRA DA ROCHA, José Bolívar. Manufatura de Redes de Dormir: um estudo de caso sobre a evolução das relações de produção capitalistas o Nordeste. Dissertação. Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 1979. Orientador: Gentil Martins Dias.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro:Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. MANA 8 (1):113-148, 2002.

WEBER, Max. Metodologia das Ciências Sociais. 3.ed. São Paulo:Cortez; Campinas, SP:Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

WOORTMANN, Klaas. “Com Parente não se Neguceia”: O Campesinato como Ordem Moral. *In*: Anuário Antropológico/87. Brasília:UnB/Tempo Brasileiro, 1990.

WORLD FASHION: Trama, Movimento, Integração. Ano III, n.23, mar. 1999.

YANOW, Dvora. Interpretation in Policy Analysis: on Methods and Practice. *In*: Critical Policy Analysis: Theory, Methods and Practice. Vol 1, n.1, 2007.

GLOSSÁRIO

Auréola – parte lateral do tecido

Cala – abertura entre os fios ímpares e pares da urdidura por onde passa a trama

Caneleiro – aparelho destinado a fazer girar as canelas onde se enrola o fio da trama.

Cardas – pente de aço destinado a pentear e limpar a lã ou o algodão na preparação anterior à fiação. Cardar consiste em fazer pastas, rolinhos de lã ou algodão de modo que fiquem lisas e uniformes.

Lançadeira – artefato feito de madeira, parecido com um barquinho e carrega dentro de si os fios que serão passados entre o urdume e formarão a trama.

Liços – são quadrados (2 ou 4 geralmente) que fazem descer os fios.

Malhas - podem ser de metal ou barbante, servem para colocar os fios da teia, são presas nos liços.

Navetes – régua de madeira com orifícios abertos nas extremidades, possibilitando que os fios passem entre o urdume.

Órgãos do tear – o da frente serve para movimentar o tecido, o de trás serve para movimentar a teia.

Padrão liso – básico; ponto tela; ponto linho; 1234.

Padrão Repasso – desenho geométrico, necessita de uma receita onde o tecelão segue as indicações da enfiadura e do jogo de pedaladas.

Pavio – muito utilizado na região de Unai. É um chumaço de algodão mais grosso com pouca tensão que era usado antigamente como candeia de lamparina. É utilizado para fazer as colchas de pavio.

Pedais – servem para movimentar os liços.

Pente - parte do tear que é encaixado na queixa, podendo ser de aço ou bambu.

Roca ou roda de fiar – instrumento manual onde através de um pedal a roda vai enrolando e esticando a fibra, lã ou algodão, para a produção de fios.

Tear – ferramenta que permite o entrelaçamento de uma maneira ordenada de dois conjuntos de fios, denominados trama e urdidura, formando como resultado o tecido.

Tear de baixo liço – teares horizontal, conhecido também como tear mineiro. Neste tear, os liços estão colocados e dois ou mais quadros abaixo da urdidura ligados a pedais de maneira que acionados com os pés, provocam a abertura das caladas na urdidura.

Tear de alto-liço – conhecido também como tear primitivo, tear amazônico ou tear perpendicular aruaque. É um tear vertical formado por quatro travessões de madeira presos por encaixe.

Tear de pente-liço – também denominado de tear de mesa, foi desenvolvido na Europa na década de 60 com o intuito de ser utilizado no aprendizado, terapias e uso doméstico em geral. Neste tear, o pente serve de divisor de caladas e ao mesmo tempo de batedor.

Tear de pregos – É classificado como tear de alto-liço. É um tear geralmente vertical em que os liços ficam armados num suporte horizontal, acima da superfície tecida chamado de cabide dos liços ou vara dos liços. São movimentados normalmente apenas na área da urdidura que está sendo tramada.

Tecer- consiste em entrelaçar fios por intermédio de um tear, onde os fios do urdume são dispostos em camadas para a introdução da trama entre eles.

Tecer de meia – quando a cliente fornece a linha para a tecelã que em troca do serviço ira estipular como pagamento uma parte da produção.

Tecer para o gasto – quando a tecelã tece para si ou para sua família. Tecelagem de subsistência.

Tecer para os outros – quando a tecelã presta serviço para alguém fora do círculo familiar e representa a possibilidade de uma renda complementar, porém o prazo de entrega da encomenda pode levar meses para executar o pedido.

Tecido – É o entrelaçamento dos fios da trama com os da urdidura

Trama – conjunto de fios que são trançados entre os fios do urdume com o auxílio de uma navete, uma agulha ou uma lancadeira; fios que se entrelaçam aos da urdidura.

Urdideira – aparelho onde se faz o urdume, pode ser retangular ou circular.

Urdume ou urdidura – é formado por um conjunto de fios tensos, paralelos e colocados, previamente, no sentido do comprimento do tear, base de fios que ficam esticados no tear e entre as quais se faz a trama.

**APÊNDICE – ETNOGRAFIA DO TECER - TEAR MINEIRO -
OFICINA DE TECELAGEM DO MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA
1990**

Para tecer é necessária a feitura da teia na urdideira. Na oficina de tecelagem é usada uma urdideira de parede, com seis paus a esquerda e seis paus a direita. Na parte superior da urdideira, quatro paus. Pode fazer a teia no chão com o auxílio de estacas e latas, técnica esta muito difundida no interior do Brasil. Há ainda um outro tipo de urdideira, de roda, pé ou pedal, que requer outro procedimento na feitura da teia. Na oficina usa-se uma caixa, chamada de casal, onde se coloca os novelos. A espadilha é um bastão de madeira com furos para conduzir o fio desnovelado até o primeiro pau da lateral direita da urdideira, cruzando até o segundo pau da lateral esquerda e assim por diante, seguindo até o comprimento desejado, retornando no mesmo raciocínio até completar o trabalho. Findado, faz-se uma trança no montante dos fios para a colocação da teia no tear. A colocação da teia é um trabalho que requer o auxílio de outras pessoas além da tecelã para facilitar a colocação. A tecelã pode colocar a teia sozinha, mas terá que inventar uma solução com o auxílio de cadeiras, pesos, mesas e o que mais for necessário.

Começa-se colocando a teia num pedaço de madeira fino e comprido na mesma medida do órgão de trás. O pedaço de madeira ficará suspenso no órgão, preso por duas cordas. Neste pedaço de madeira sem denominação é colocada a teia com o auxílio do restelo, pedaço de madeira com pregos, onde porções, molhos, são separados e colocados nas suas casas. Terminada a colocação dos molhos, com um barbante ou qualquer linha, fecha-se o restelo para que as linhas não saiam.

A tecelã pega a teia trançada, coloca nas costas e em pé estica a teia. Vem outro, desembaraça a teia esticada, passa pelo restelo até a trança e destrava o órgão de trás, começando a rodar a teia para que enrole no órgão, segurando para que não amoleça ou solte. Repete-se esta sequência até destrançar toda a teia e terminar a colocação no órgão de trás.

Feito isto, é hora de colocar os fios nos liços. Dependendo do padrão, poderemos ter inúmeras enfiaduras. Este trabalho geralmente é feito por duas pessoas, onde uma passa a linha e a outra puxa a linha com o auxílio de uma agulha. Depois da colocação

nos liços é hora de colocar no pente. Depois a teia é amarrada no órgão da frente e assim encerra-se a colocação da teia para, então, começar a fazer a trama, o tecer.

Os teares mineiros são de madeira, tendo peças específicas que fazem parte de sua estrutura. Essas peças tem sentido funcional, onde uma depende da outra numa cadeia lógica que se inicia na colocação da teia até o ato de tecer.

A nomenclatura usada para classificar as peças dos teares mineiros é a seguinte:

- 1 – Castelo: é a base do tear, sua estrutura, sua forma.
- 2 – Roldanas: toda parte superior do castelo.
- 3 – Queixa: batente onde se coloca o pente. É necessário que seja móvel.
- 4 – Liços: quadrado (2 ou 4 geralmente) que fazem descer os fios.
- 5 – Malhas: podendo ser de arame ou barbante que servem para enfiar a teia, são presas nos liços.
- 6 – Pente: é encaixado na queixa, podendo ser de ferro ou de bambu.
- 7 – Pedais: servem para movimentar os liços.
- 8 – Órgãos: o da frente serve para movimentar o tecido. O de trás serve para movimentar a teia.
- 9 – Travas: prendem os órgãos.

Para tecer é necessário além dessas peças que compõem o tear, objetos auxiliares:

- 1 – Lançadeira: barquinho de madeira onde se coloca o fio.
- 2 – Canela: serve para enrolar o fio

Pode-se tecer em pé ou sentada. No entanto, tecer em pé é para os tecelões a forma correta de tecer. Quando se tece sentada, na cadeira ou no caixote de madeira onde se guarda os objetos e trabalho (linhas, canela, lançadeiras, tesoura, alfinetes...) é para melhor conforto da tecelã.

Tecer requer uma coordenação entre mãos, braços, pés, olhos e respiração. Com as mãos utilizamos as lançadeiras, os pés movem os pedais. Sentado ou em pé, o movimento se dá na confluência da direção das lançadeiras com a cadência dos pedais. Todo movimento está de acordo com uma estrutura padrão. A tecelã antes de tecer sabe ou idealiza uma forma de tecido que ao realizar o movimento lançadeira/pedal resultará no objeto desejado.

Os padrões da tecelagem são receitas - amostras, pontos, repassos, remissas – que são elaborados pelos tecelões e depois testados, multiplicando-se em outros padrões.

O material utilizado para criar o tecido também é muito importante. O uso do algodão, da lã, do sisal, da juta, da paina e outras fibras proporcionam uma textura diferenciada de acordo com o material. As cores são usadas para variar e enriquecer o tecido. Usando um padrão de tecelagem podemos multiplicá-lo a partir das fibras e cores empregadas.

Basicamente a tradição doméstica tem dois padrões: o liso e o repasse. O padrão liso é o mais simples. Com a enfiadura 1,2 ou 1, 2, 3, 4 pode-se obter três variações: liso, listrado e xadrez. Para se obter uma teia totalmente lisa, usa-se a teia e a trama de uma só cor, ou teia e trama com cores diferentes. O listrado obtém-se com teia de uma só cor e com a trama de diferentes cores, onde com duas ou mais lançadeiras compõem-se as listras horizontais. Pode-se também obter listras verticais, compondo as cores na teia e usando a trama lisa. O xadrez é composto usando duas ou mais cores na teia e na trama, calculando a forma do quadrado na distribuição das cores.

O padrão liso pode ser considerado com nativo ou sertanejo por ter sua origem e desenvolvimento no interior do Brasil. Os repassos ou desenho é uma técnica que parece ter chegado ao Brasil com os portugueses, mas que no decorrer dos séculos sofreu variações. O repasse tem na sua estrutura uma forma geométrica, geralmente com motivos florais. Para enfiar e pisar um padrão de repasse é necessário o uso de uma partitura de tecelagem que a tecelã coloca na base do tear para servir de guia. Lendo a partitura, a tecelã executa a receita. Essas receitas são conseguidas em livros de tecelagem ou no caderno de receitas de alguma tecelã. A técnica do repasse é mais complexa do que o liso porque requer da tecelã a compreensão do modelo e sua execução. A maioria das tecelãs, no entanto, não sabe criar as receitas, apenas as executa. A tecelã que executa com perfeição o repasse tem prestígio entre as tecelãs.

Os padrões da tradição doméstica podem ser multiplicados à medida que se experimenta um novo arranjo. Seja na combinação das cores, na mistura das fibras, no conhecimento técnico e na capacidade criativa da tecelã.

**ANEXO 1 – LIVRO DE RECEITAS DA DONA XANDÚ – TEAR MINEIRO
CURSO COM A MINNIE SARDINHA – CENTRO DE CRIATIVIDADE –
DÉCADA DE 80**

A) Nomenclatura do Tear:

- 1- Castelo: é a base do tear, a forma, a estrutura.
- 2 – Roldanas: localizada na parte superior do castelo.
- 3 – Queixa: batente onde se coloca o pente. A parte superior da queixa tem que ser móvel para troca dos pentes.
- 4- Liços: 2 ou 4 quadrados que faz descer os fios.
- 5 – Malhas: são de arame ou barbante que servem para enfiar a teia. São presas nos liços.
- 6 – Pente: que vai encaixado no pente.
- 7 – Pedais: que servem para movimentar os liços.
- 8 – Órgãos: o da frente serve para movimentar o tecido, o de trás serve para movimentar a teia.
- 9 – Travas: que prendem os órgãos.
- 10 – Cambitos: seguram os liços, são amarrados com corda de algodão.

B) Objetos Auxiliares:

- 1 – Lançadeira: barquinho de madeira.
- 2 – Canela: serve para enrolar o fio, pode ser de taquara.
- 3 – Caneleiro: que serve para enfiar o fio na canela.
- 4 – Restelo: vara com pregos.
- 5 – Urdideira: serve para fazer a teia
- 6 – Espadilha: instrumento de madeira com 12 furos que serve para levar a linha a urdideira.
- 7 – Amostras: receita, pontos, repassos ou remissas.
- 8 – Pua: espaço entre 2 dentes.
- 9 – Cadilho: “cadio”, “cabristio”, unidade de tecelagem – 12 fios. 1 cadilho é igual a 12 fios (12 puas). Meio cadilho é igual a 6 fios (6 puas). Todo pente deverá ser marcado por cadilhos.

Problemas:

Um pente com 41 cadilhos e uma teia com 18 cadilhos, em que altura devo enfiar o pente? 11, 5 são os cadilhos que sobram de lado, 11 cadilhos e 6 puas.

Um pente com 54 cadilhos, uma teia com 24 cadilhos e meio. Em que altura devo enfiar? 14,75

Um pente com 26 cadilhos. Quantos cadilhos deverá ter a teia para enchê-lo totalmente? 26

Quantas puas tem 18 cadilhos? 216

Quantas malhas usarei em cada liço num pente de 30 cadilhos? E quantas usarei nos 4 liços? Em cada liço vai ter 180 malhas.

C) Como Fazer a Teia:

1- 6 ou 12 novelos na caixa (casal)

2 – Na ordem seguida enfia as linhas no espadilho

3 – Inicia-se a teia ou urdidura no primeiro pau da urdideira (da esquerda para direita) fazendo-se a cruz unitária entre o segundo e terceiro pau.

4 – Seguem-se os fios em frente, na medida desejada. No final dessa medida é feita a cruz por cadilho. Futuramente serão contados por cadilho a largura da urdidura.

5 – Volta-se para traz seguindo a mesma direção e sempre que passarmos pelo segundo e terceiro pau da urdideira, deverá ser feita a cruz unitária.

6 – Terminamos a teia no lugar que iniciamos.

7 – Amarramos muito bem a cruz por cadilho e a cruz unitária com muito cuidado.

8 – Faz-se a trança sempre a partir da cruz unitária

D) Como Colocar a Teia:

1 – No órgão detrás coloca-se a vareta na primeira abertura dos cadilhos, o barbante na segunda. Ambos serão enrolados com a teia no órgão.

2 – Separam-se os cadilhos colocando-se no restelo devidamente amarrados. O espaço entre os pregos será o mesmo do cadilho entre os pentes.

3 – Coloca-se uma ripa prendendo os cadilhos na mesma abertura que ficará presa ao tear junto ao restelo, podendo-se colocar uma outra por cima de todos os fios, amarrando junto.

4- Enrola-se a teia com muito cuidado desembaraçando-se sempre os fios.

5 – Ao chegarmos na cruz unitária colocamos duas varetas separando-se, assim, os fios em cruz.

6- Desembaraçam-se os fios por cadilho, contando-se e dando-se laços, preparando-se, assim, a urdideira para ser enfiada no liço.

Observação importante: Ao comprar o fio, para saber se tem resistência devemos amarrar com 1,5 metro de fio com peso de meio quilo e rodá-lo devagar. O fio deverá resistir.

Observação sobre encolha: Devemos fazer uma teia para determinada medida da seguinte forma: dar a medida do trabalho desejado (3 metros). Meio metro no fim e meio metro no início (1 metro). 20 centímetros de encolha por metro de tecelagem (60 cm). 10 centímetros de encolha por metro de tecelagem (30cm). Bainhas (10 cm). Total: 5 metros

**ANEXO 2 – TECELAGEM MANUAL EM TEAR DE ALTO-LIÇO –
CEILÂNDIA – AUTORIA DESCONHECIDA – DÉCADA DE 70**

