

O Tecido Encantado: o quotidiano, o trabalho e a materialidade no bordadoⁱ

Karine Gomes Queiroz

2011

Doutoramento em Pós-colonialismos e Cidadania Global
Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

Mulher rendeira
(Letra: Zé do Norteii)

Olê muié rendera
Olê muié rendá
Tu me ensina a fazê renda
Que eu te ensino a namorá

Lampião desceu a serra
Deu um baile em Cajazeiras
Botou as moças donzelas
Pra cantá muié rendera

As moças de Vila Bela
Não têm mais ocupação
Sempre fica na janela
Namorando Lampião.

A ciência surgiu para libertar o homem do mito, mas hoje
ela transformou-se num novo mito.
Theodor Adorno

1. Riscar: Fio a Fio para Começar o tecido

Riscar: esta etapa consiste em criar, ou utilizar, os padrões de desenhos para transferir o modelo de bordado para o tecido, geralmente algodão no Nordeste do Brasilⁱⁱⁱ. Usualmente se utiliza desenhos em papel, papel vegetal e mais usualmente papel para pão, e se transfere para o tecido usando lápis grafite.

“No bordado e na renda cada ponto é um pensamento” dizia minha mãe e sobre esse dito é que procurarei entender como os objetos, neste caso o bordado que possibilitam as (re)interpretações da realidade que criam e arquitetam o cotidiano das mulheres, neste caso como pano de fundo as bordadeiras do cariri paraibano^{iv}.

A etapa de riscar é a primeira fase da preparação de todo o trabalho do bordado. Por esse motivo nesta primeira etapa, tratarei de também fazer a preparação dos temas que serão tratados colocando uma introdução breve as técnicas e ao percurso histórico e social da renda de labirinto muito usadas e produzidas no nordeste brasileiro^v.

O tecido social do cotidiano aqui se sobrepõe ao tecido do bordado. O tecido é “encantado” porque encanta quem o produz, lhe dá expressão e nessa relação dialética o concreto formula a emancipação social desses sujeitos. A questão ontológica é entre o sujeito e o objeto, ou também seria possível dizer entre sujeito e sujeito.

Utilizo o termo “encantar” com uma dupla referência. A primeira, como forma de enfatizar os modos com que a materialidade transporta quem a produz para uma situação introspectiva (pensar sobre si) e em uma situação de empoderamento, que como um encantamento das fábulas e mitos dá poderes e impulsiona o sujeito para a própria transformação e transformação social. Nesse sentido, o uso do termo encantar é retórico e busca apresentar ao leitor ou leitoras as provas que na verdade não é o mito (como uma explicação destituída de concreto e historicidade) mas ação sobre o concreto que se traduz em empoderamento e emancipação social.

A segunda referência é que na produção de tecidos artesanais é comum a existência de alguém que “canta os pontos” como tive a oportunidade de conhecer tanto no nordeste do Brasil, quanto na Serra de Montemuro em Portugal^{vi}. Quem “canta”, na verdade, dita números para indicar quais são os pontos que devem ser feitos. Quando se trata de produção de tecidos em tear, os números “cantados” estão relacionados aos pedais que devem ser utilizados (1/3 e 2/4 para fazer tafetá por exemplo); quando se trata de técnicas com o uso de bastidor esse “cantar dos pontos” se presta a reprodução conjunta de um mesmo padrão em que cada artesã tem um bastidor com uma peça e a orientação ajuda a que os trabalhos sejam semelhantes.

Aqui aproveito para lembrar que o produto artesanal é formado por uma série de produtos semelhantes mas nunca iguais, porque na verdade nem se pretende alcançar a uniformidade absoluta por ela ser estéril de sentido, pois não está permeada pela subjetividade que trato de expor neste texto.

Esse tecido do cotidiano é formado pelos fios da história, pelo trabalho e pela necessidade humana de criar e de se expressar, não mais exclusivamente por meio do tecido físico mas também pelo simbólico que o subjaz e necessariamente pelo trabalho coletivo que o sustenta. O trabalho como ação sobre a realidade é o cerne da existência humana e de suas necessidades.

Essa existência tem como característica essencial a de converter a percepção da realidade em manifestações da cultura e de passar do mundo da imaginação à construção de um real concreto.

Falo aqui de um leque de necessidades que não podem ser classificadas como reais ou irrealis, ou ainda de prioritárias e secundárias (Heller, 1996).

A necessidade de produzir o artesanato é imprescindível para a artesã tanto para auxiliar o sustento ao núcleo familiar, quanto pela necessidade de criar. Como todas as demais necessidades, são manifestações construídas historicamente e, como tal, devem ser reconhecidas dentro de sua importância.

A relação de socialização entre as bordadeiras é ainda a construção de um espaço entre iguais - mulheres, mães, artesãs - que estão unidas em um cotidiano igual e por essa condição se organizam, mesmo que não formalmente em associações, para buscar neste espaço sua emancipação, frente ao mundo ordenado e viril.

Neste sentido lembremos que o capitalismo é uma produção onde o pragmatismo, a disciplina e o rigor no uso de técnicas e processo no trabalho marcam o espírito masculino do sistema.

A produção de um mundo de cultura, produtos materiais, espirituais, históricos e simbólicos é parte central do olhar que pretendo dar ao bordado de labirinto e as rendas, e também ao Brasil e à América Latina que pela grande confluência no trânsito de culturas antes e na colonização teve incidência para as características específicas do bordado local.

Utilizarei o concreto, neste caso o saber-fazer labirinto, também como metáfora para o trabalho que agora escrevo, trazendo as etapas do labirinto como etapas do texto a ser escrito.

Desta forma, as etapas básicas do labirinto^{vii}: riscar, desfiar, encher, torcer, perfilar, cortar e lavar, serão utilizadas como um processo de reflexão sobre o trabalho coletivo que neste caso traz a socialização, o cotidiano refletido e a produção da história como um conhecimento tradicional formulado como dar base concreta a afetividade, a memória e a subjetividade, no caso dos bordados especialmente feminina.

2. Desfiar: O “efeito penélope”

A etapa de desfiar consiste em ir retirando do tecido fios para a composição de vazios que serão nas fases seguintes (encher e torcer) conformadas em um desenho formado com os espaços vazios e os espaços que serão preenchidos com o bordado.

Neste ensaio trago como tecido de fundo um tipo de artesanato que é conhecido como “Renda de Labirinto”, um tipo de bordado manual muito comum do meu lugar, Campina Grande, no semi-árido nordestino de um Brasil diverso e pouco conhecido.

Essa “Renda de Labirinto” é aqui convocada como um espaço e tempo social de reflexão, arena elementar da psicoterapia pela palavra e pela obra que a sustenta, um tecido dentro do tecido.

A “Renda de Labirinto” é tecnicamente um bordado (*embroidery*) já que se constitui em um trabalho feito e, como veremos adiante, refeito sobre um tecido ou suporte,

em que fios desse suporte são retirados para a produção dos espaços que o caracterizam.

Para ser uma renda (*lace*) precisaria ser o trabalho mesmo a feitura do tecido por nós, costuras e torções como é outros trabalhos em fio também comuns em minha terra como a Renda de Bilro ou a Renda de Renascença.

A peculiaridade que gostaria de destacar e que me fez optar pelo bordado de labirinto, para persuadir o leitor a analisar comigo a capacidade que esse trabalho manual pode permitir observar as manifestações da essência e reconstituição da existência de um grupo social, reside no fato de que no bordado de labirinto o material é desfeito para ser realizado.

Assim, tal como Penélope de Ulisses na mitologia grega que desfazia o seu bordado como uma forma feminina de prolongar a espera por seu esposo contra a hegemonia masculina que a apressava para se casar com os seus pretendentes, as bordadeiras do nordeste do Brasil desfazem o tecido para bordarem e compõem seu trabalho, também aqui como uma luta feminina contra-hegemônica confrontando ao objeto fragmentado e a subjetividade coisificada.

Minha hipótese neste ensaio é que a partir desse saber-fazer e dessa técnica os aspectos do cotidiano podem ser por esse grupo social refletido na materialidade fazendo emergir os aspectos libertadores do trabalho manual, tanto no *processo* quanto nos *produtos* como princípios concretizadores da *poiesis* (produtiva) na *praxis* (social).

A *praxis* é aqui entendida como a atividade com que o humano age sobre a realidade e cria uma nova realidade e a si mesmo em um sentido ontológico e *autopoietico*^{viii}.

Por esse sentido a experiência e a reflexão do cotidiano fazem parte importante da construção da subjetividade através do concreto, do trabalhado, dos processos e portanto do duplamente refletido.

O que chamo aqui por “efeito penélope” é o processo pelo qual as artesãs no processo de produzir o bordado se valem desse momento para a reflexão de sua vida.

O bordado, que algumas vezes é feito coletivamente, permite a essas mulheres a fala, pois, o fato de estarem juntas para produzir o bordado permite a conversa de temas sobre a vida, família e cotidiano.

A feitura do bordado é um momento em que a mulher pode ser dona de seu tempo, como um hiato entre as tarefas e responsabilidades femininas com a família e a casa. Bordar significa na essência um tempo para si ou para estar com as companheiras de trabalho. Se o bordar é na *essência* ter um tempo para si e para se expressar entre iguais, a *forma* como isso é alcançado se dá através do desfazer o próprio trabalho.

Bordar é assim a capacidade de cimentar socialmente a reflexão da vida e do sentido de pertencimento a uma coletividade. Possivelmente esse momento de estar junto é tão, ou talvez mais importante, do que o belo produzido ou a produção para a venda. O bordado passa a ser um elogio à práxis, ao cotidiano e a história como elemento do constituir humano.

O “efeito penélope” pode demonstrar como esse momento de estar junto é valorizado, já que parece ficar evidenciado a não linearidade do processo de produção do bordado de labirinto. Esse “efeito penélope” mostra que o prioritário nesse tipo de saber-fazer talvez seja originalmente ter a possibilidade de utilizar a materialidade como momento de reflexão e justificação (ócio feminino) desse momento.

Essa racionalidade subversiva do “efeito penélope”, que faz do bordado um espaço de expressão, pode ficar pouco valorizada em contextos em que a atividade artesanal seja vista apenas como produção de materialidade.

Certamente que a máquina de bordar não reflete sobre sua atividade. O que distingue o bordado artesanal é que foi resultado de um momento em que aquela pessoa que o produziu esteve *corporalmente e subjetivamente* interagindo com os pontos e os fios do tecido.

É possível que o desfiar signifique aqui (ou pelo menos pode ter significado originalmente) “protelar” a finalização do trabalho em favor desse tipo de processo de subjetivação, ainda mais pertinente quando se está em grupo.

Obviamente que uma busca na história da técnica poderia demonstrar como e porque a técnica do desfiar foi originada. Entretanto, existem várias possibilidades de explicação desse “desfiar” como por exemplo o reaproveitamento de tecido rotos (rasgados) ou a necessidade de utilizar os escassos tecidos disponíveis de forma a um aproveitamento máximo de tecido (como matéria prima e como suporte para expressividade).

O que quero deixar evidenciado é que a técnica vai *contra* uma racionalidade produtiva e linear, pois, o processo apresenta um uso recursivo do tempo e da dedicação na composição que pode apresentar uma racionalidade produtiva *outra*.

Essencialmente, o resultado visual dos grafismos poderia ser obtido de forma mais “direta” se as fases de produção tivessem outra ordem ou fossem alteradas.

Entretanto, como a experiência na comunidade veio demonstrar, o propósito não é somente produzir o bordado *mas viver a fase de produção*.

Esse *viver a fase de produção* também implica dizer que poucas vezes o trabalho de bordado é executado sem interrupções. As atividades do lar, a agricultura, o cuidado

dos filhos e as vendas ocasionais do próprio bordado são formas de interrupção do trabalho sem que isso seja uma fragmentação do processo em si.

Esse recurso de *viver a fase de produção* implica uma lógica estruturante da produção artesanal e que tem a ver com uma forma de relacionar com sua própria existência de forma mais complexa. A complexidade aqui está relacionada com uma relação com o tempo, o espaço e a sua própria existência através do exercício simultâneo de atividades.

Uma mesma artesã, em um período de tempo dado, está simultaneamente cuidando dos filhos, bordando e cultivando a terra. Se ela for inquirida sobre em que está trabalhando naquele período do ano a resposta, possivelmente, depende do interlocutor.

A rotina de trabalho como turnos fixos em jornadas, em vários casos, não se aplica ao trabalho artesanal, especialmente feminino^{ix}. Note-se que o artesanato permite esse tipo de gestão do tempo também alternada e sazonal.

3. Encher: Refazer a história pelo bordado

A etapa de encher no labirinto consiste em fazer o desenho bordado nos espaços complementares nos espaços formados pelo tecido desfiado. As tramas obtidas constituem uma nova trama que nas fases seguintes serão progressivamente conformadas no bordado.

Me parece importante estabelecer que na América latina os tecidos précolombinos tem uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade, que certamente teve uma influência decisiva da produção da renda e do bordado particular no nordeste do Brasil e na Paraíba.

A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis précolombinas (inclusive a vasta arte plumária do Cerrado e da Amazônia, como a Mundurukaia antiga região da etnia Mundurukú entre os Rios Tapajós e Madeira, como grandes extensões territoriais no Brasil) desencorajam, ou pelo menos deveria desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber-fazer “importado” pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores.

A arte têxtil indígena de uma maneira geral e as rendas e os bordados autóctones em particular foram apropriadas ou invisibilizadas em favor de técnicas que teriam

origem na idade média europeia e no caso da “Renda de labirinto” não parece ter sido diferente.

Como parte importante da manifestação da cultura pré-colombina o tecido, as redes, o bordado, os trançados, a cestaria, a renda e tantas outras formas das artes têxteis estão densamente estudadas o que não deveria permitir ao exame acadêmico sustentar qualquer afirmação de que esse tipo de cultura material foi introduzido nas Américas pelo colonizador (Ribeiro, 1997a; Ribeiro, 1997b; Berenguer, 2000; O’ Neale, 1997).

A forma de como as diferentes culturas do espaço precolombino produziam seus artefatos como os Nasca, os Quéchua, os Aymara, os Chavin, os Inca, os Parakás, os Chibchas, os Paressi, os Krikati, os Guarani, Mundurukú, os Tukano, os Tikuna, o Bororo e tantas outras culturas são muito mais diversas do que a dicotomia entre técnicas “ tradicionais” e técnicas “ modernas” pode sustentar. A base de sustento dessa diversidade de técnicas para a cultura material é uma outra relação com o concreto e que em muitos casos inclui uma concepção mais ampliada desse concreto. Essa diversidade cultural de técnicas espelha a diversidade epistemológica do mundo (Santos, 2006).

Como minha intenção neste texto não é propriamente fazer uma história do Bordado do labirinto nem na Paraíba e nem no Nordeste brasileiro não me ateno necessariamente a fontes históricas oficiais ou documentais mas as memórias das artesãs e daquilo que foi recomposto como as origens do labirinto.

Os povos na América Latina precolombina utilizavam, produziam e ensinaram ao colonizador as artes têxteis, precisa ser esclarecido, porque a redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreto e indolente, e se configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia cronológica em que as técnicas vindas da Europa são hiper-valorizadas ou as técnicas indígenas invisibilizadas o que se constitui em uma *razão indolente* (Santos, 2006).

Deter-se, observar, estudar e não passar por cima do outro pois, para cada uma dessas lógicas há alternativas epistemológicas.

O respeito pelo outro implica no conhecimento *com o outro*, em um saber habitado por todos os saberes, um saber como uma cobertura onde todos podem caber. Como uma casa habitada que da monocultura de saberes se converte em ecologia de saberes.

Assim, da mesma forma com que Nicolau de Cusa, personificando o filósofo, precisou entrar nos domínios do artesão de colheres para entender como a prática pode alcançar na ecologia de saberes.

O lugar de enunciação da ecologia de saberes são todos os lugares onde o saber é convocado a converter-se em experiência transformadora(...)É o terreno onde se planejam acções práticas, se calculam as oportunidades, e se medem os riscos, se pesam os pros e os contras. É este o terreno da artesanaria das práticas, o terreno da ecologia de saberes (Santos, 2008:33).

O caso do Bordado (que consiste no uso de um suporte que depois é adornado pela aplicação de fios, ossos, pedras, metais, contas entre outros materiais) não é diferente. A literatura sobre artesanato e cultura material por vezes coloca sua introdução nas Américas como parte da colonização, como reflexo da ideologia que permeia os trabalhos históricos, mas que a busca de fontes nos faz encontrar trabalhos de bordados anteriores a colonização.

Um exemplo que tenho um especial interesse é o trabalho de bordado Paraká^x, do deserto chileno, datado de 700 ac que demonstra que já existia bordado nas Américas bem antes da colonização.

A idéia comum em livros sobre a história das técnicas que coloca os bordados como somente introduzidos após o contato com a cultura europeia é reflexo da ideologia que permeia uma concepção do sujeito não europeu como vazio ou em déficit de conhecimentos tecnológicos e práticos.

O bordado como *ecologia de saberes* proposta por Santos (2008) consiste uma perspectiva imprescindível neste ensaio.

O caso do bordado no tipo restrito da “Renda de Labirinto”, como outras formas de trabalhos manuais, foram inseridos no Brasil através do processo de colonização feito por Portugal, e em substituição da cultura material autóctone, consolidando a imposição da cultura europeia sobre as diversas culturas e técnicas têxteis existentes e consistindo assim em uma arma poderosa de imposição de imaginários, ideologia e técnicas.

No caso específico do labirinto, bem como dos demais tipos de bordados e rendas, a disseminação pela região deu-se pela presença do colonizador europeu, tanto os portugueses, quanto, muito provavelmente, os holandeses, que permaneceram no Nordeste por cerca de trinta anos. Também aqui se trata de indícios (uma vez que não identificamos qualquer referência direta na bibliografia consultada), mas na Holanda e Bélgica, e em especial nas feiras de Bruges, o labirinto é uma tradição facilmente encontrada, com padrões semelhantes àqueles tecidos pelas artesãs nordestinas (Gonçalves, 1996:141).

Em Portugal a Renda ou Bordado de Labirinto é conhecida por Crivo. Também em Portugal se insere em um tipo de labor feminino que parece ainda hoje nutrir uma relação entre o trabalho e uma certa representação do feminino relacionada aos ofícios da casa e colocando o ofício como algo privilegiadamente ligado à vida

privada, apesar de também em Portugal o bordado ter se convertido em uma forma de produção que permite o acesso a rendimentos na venda desses bordados.

Apesar de serem referenciadas como originárias da Bélgica ou Rússia, é possível verificar uma influência de técnicas introduzidas na Europa provenientes da Ásia ou do contato ibérico com a matriz cultural do Império Otomano (Alvares, 1997; Braudel, 1992), e que vão emigrar para o Brasil na colonização.

Na colonização, essas técnicas (me refiro a partir de agora quase sempre das rendas e do bordado) foram parte do projeto catequizador onde os Monastérios e Conventos e escolas de ofícios tiveram papel importante, colocadas na América Latina como labor feminino, envolto de uma relação com a castidade, com a vida privada e com a preparação das jovens mulheres para a vida no lar.

Um elemento particular no labirinto no Brasil é que, diferente do ponto de crivo introduzido por Portugal (produzido em Linho), o tecido é torcido (etapa torcer) que me parece remeter às Artes têxteis indígenas do Brasil (Ribeiro, 1997a).

No bordado de labirinto da Paraíba o algodão é embebido em goma de tapioca, um tipo de goma obtida da farinha de mandioca, e que tem o propósito de obter um tecido firme e um pouco mais rijo, inclusive penso que o uso de goma de tapioca tem uma perspectiva de fazer o algodão se aproximar da rigidez do linho do crivo de Portugal^{xi}.

Pode-se dizer, com alguma tranqüilidade, que o resultado obtido no bordado de labirinto seria um tipo híbrido de materialidade que deve tanto as técnicas cultura indígena (algodão, ponto torcido e a goma de mandioca) quanto às técnicas introduzidas na colonização portuguesa (ponto crivo, endurecimento do bordado como forma de assemelhar a maleabilidade do linho e a cultura do recato feminino)^{xii}.

Nesse contexto originário do bordado, o luxo estava diretamente relacionado com o tempo de recato ou de “exclusão social” que a confecção da peça exigia conferindo a essa materialidade a particularidade de ser de domínio privado, já que era essa a tradição da produção das rendas na Europa, especialmente neste caso em Portugal. Refiro-me aqui de como essas artes foram engajadas em uma moral patriarcal de forma a inserir algumas técnicas européias em sobreposição as já existentes.

«[...] a paisagem e o clima, a abundância de casas senhoriais, e a forte presença da igreja que desde muito cedo se impôs nesta região e que era naturalmente grande consumidora de rendas e bordados destinados a manter o luxo das vestes eclesiásticas. Também a grande concentração de conventos femininos na região de Entre Douro e Minho teve grande influência na produção de rendas e bordados até porque a partir dos sécs. XVII e XVIII era nestes conventos que a maioria das filhas da nobreza ia receber educação que incluía a aprendizagem de labores femininos». António Teixeira de Sousa em *Bordados e Rendas nos Bragais de Entre Douro e Minho* (apud Silva, 2006: 22)

Essencialmente esse padrão de confinamento da mulher nos domínios do lar é consistente com o método produtivo do bordado artesanal. Ou seja, os detalhes e o rebuscado com que os bordados e as rendas são feitos correspondem a um tempo vivido no espaço privado com uma relação direta entre a complexidade do trabalho e o dispêndio de tempo de execução.

Os bordados não são somente adornos mas repositórios das memórias, os lenços bordados e presenteados entre os namorados, das regiões do Minho, Tras-os-montes e Douro Litoral parecem emblemática de como o objeto era portador das memórias (Durand, 2005).

Os lenços eram bordados pelas namoradas tendo cada ponto um significado romântico atribuído como crivo em chave (ligando o amor entre namorados), corações ou ainda composições formadas com as letras do casal bordadas^{xiii}.

Quando vemos um lenço dos namorados de Portugal o que deve ficar presente é que aquela materialidade documenta, logicamente o afeto presente no tecido, mas também documenta o recato, o tempo (vivido no lar) que demandou a execução do trabalho e que aquela mulher esteve no espaço privado durante esse tempo. Ou seja, é com essa virada sobre o concreto como um documento que nos debruçamos neste texto.

O campo de ação da produção dos trabalhos manuais como o bordado e a renda tem um campo de debate muito amplo não somente em categorias como trabalho e produção, mas também e particularmente nos seus presumíveis opostos, no ócio e no lazer.

O livro de Thorstein Veblen *Teoria da Classe do Lazer* de 1899 pode ser uma contribuição importante pela questão da produção de materialidade que não se constitui em si mesma uma forma de produzir mas de demonstração de honra, prestígio e do status social.

Para Veblen, as demonstrações de status social, que são respondidas através da riqueza, deveriam ser expressas de duas formas: o primeiro o lazer conspícuo e ao segundo ao consumo conspícuo. Esse tipo de demonstração ocorre com uma classe social que tem no ócio um elemento importante de sua formação. Esse processo é concomitante a modernidade e a revolução industrial (e portanto de produtos mais populares no que se convencionou chamar de Cultura de Massa)^{xiv}.

A importância, para a demonstração de riqueza, do exercício de atividades distantes do *trabalho como labor obrigatório*. O jogo, o esporte e aqui o bordado, colocam como o tempo pode ser gasto (dispêndio do tempo) pois a sobrevivência não depende do trabalho.

O bem viver, assim a criatividade o prazer estético e a produção do belo são convertidos em linguagem.

4. Torcer: O cotidiano e a *poiésis* nas artes do saber-fazer;

A etapa de torcer na técnica de produção do bordado de labirinto consiste em fazer o desenho bordado nos espaços complementares nos espaços formados pelo tecido desfiado, não pelas bordas como é a fase anterior, mas cruzando os fios do próprio tecido com fios do bordado através de uma técnica de torção.

O bordado de labirinto guarda uma relação de proximidade com os lenços dos namorados. Também o bordado do labirinto vem a materializar, ou testemunhar, o tempo vivido entre as paredes do lar.

Entretanto, para além de um feminismo vulgar que apenas circula o efeito de reclusão da mulher pela tradição conventual dos bordados, a hipótese de trabalho aqui é a de que esse tempo vivido nutre uma relação ontológica presente na *poiesis* que confere a execução dessa materialidade a particularidade de permitir a reflexão do próprio cotidiano.

O estudo da cultura material, neste caso o bordado, traz a pertinência de que este é um “fenômeno codificado duas vezes: uma vez na mente do artesão e outra na forma física artefato. Essa dupla codificação permite comparar três fenômenos culturais, ou seja, o artefato, bem como seus aspectos cognitivos e comportamentais” (Bohanann, *apud* Newton, 1997: 15).

Some-se a essa codificação as relações de memória como fator de resistência à imposição de imaginários, o cotidiano como referência para a criação da história e o papel que a cultura material desempenha como experimentação estética e expressão criativa e teremos na cultura material o conjunto de saberes que pode desempenhar o papel de tradução e sociologia das emergências de “investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas” (Santos: 2006).

A feitura do bordado seria portanto carregada de um cotidiano em que as memórias seriam refletidas no suporte, que neste caso era o bordado é essa subjetividade refletida que queremos compreender e investigar.

A produção de objetos, centrada em um projeto totalitário de Sociedade do consumo, que tem como eixo central uma proposta por consumir produtos da ordem política, econômica e social dominante, deixa um espaço para a afirmação de alternativas a produção de objetos nos espaços da invisibilidade do produto tradicional pela lei da escala tratada por Seshadri (Visvananthan, 2003).

Esses espaços, geralmente da produção manual ou artesanal, em que a ordem econômica dominante tem presumidamente menos interesse, podem ser os espaços para a poética^{xv} do imaginário e da imaginação dos comuns que no artesanato é especialmente emblemática.

As maneiras de fazer o cotidiano e a maneira de utilizar os sistemas impostos se constituem em resistência, se valendo das representações estabelecidas e criando formas próprias do emprego para essas representações (Certeau, 1999).

O cotidiano legitimado como esfera de investigação torna possível a legitimação da história das mulheres ou história dos comuns, que no caso das labirinteadoras de Chã dos Pereira “através do depoimento das mulheres que ali vivem, a memória desta gestação. Memória que, em praticamente todas as falas, é orientada pela experiência do trabalho, como condição indispensável à sobrevivência do indivíduo e do grupo familiar” (Gonçalves, 1996: 95).

A produção artesanal, o consumo solidário, a abertura a novas formas de produção simbólica, a democratização no acesso, produção e difusão de imagens graças a internet e a própria abertura da ciência à alguns aspectos da imagem, especialmente na compreensão das representações sociais, são parte da consciência que traz imagens através da psiquiatria e da etnologia para o campo dos conhecimentos e para o debate atual.

Essas ciências recordaram ao indivíduo normal e civilizado que toda uma parte de sua representação confinava singularmente com representações do neurótico, do delírio ou dos “primitivos”.

Essas doutrinas no mesmo movimento que redescobrem a importância das imagens e da imaginação, que por séculos foram diminuídas ou demonizadas, as integra em uma lógica individual, em Freud, ou em uma sistemática estruturante e vazia de conteúdos (Levi-Strauss) em uma redução do mito à alegoria, nas *hermenêuticas redutoras* (Durand, 2000: 37).

Assim, enquanto para Freud a imagem é reduzido ao determinismo da imagem fixada na infância empobrecida de outros sentidos que não o biográfico, para Levi-Strauss a imagem está atrelada a um modelo demasiado mecanicista e que foi base para a criação de uma aproximação da imagem à fonologia mas que tirou a carga imaginativa da criação da imagem como práxis.

Para tanto, na urdidura das bases conceituais em que se apoiará o texto, vários dos aspectos importantes para os sentidos do real e da formulação do conhecimento, da cultura e do imaginário, que foram suprimidos pelo cartesianismo, deverão ser destacados convergindo para saberes como: subjetividade, heterogenia,

complexidade, diversidade e os aspectos que fundamentam as discussões sobre o próprio e o alheio.

Neste sentido, as razões de ser do texto estariam articuladas com um momento histórico de reformulação das bases de produção ordenadas pelo adensamento de problemas de sustentabilidade da produção com os conceitos capitalistas de excesso, escassez, exploração e consumo desenfreado.

Essa confluência de elementos éticos e estéticos busca relacionar novas possibilidades de urdidura de conceito de produção pondo a frente alguns dos elos do mercado, ansiosos por se relacionar através do consumo: de um lado os artesãos que pretendem vender sua produção explicitando a sua procedência artesanal e de outro lado os consumidores “verdes” ansiosos por transformar o capital cultural em um bem concreto, as relações entre os modos de produção e os modos de consumo se tangenciam e se evidenciam mutuamente.

Essa relação parece ser potencialmente mais evidente e carregada de contradições quando as relações de produção e consumo estão estabelecidos em bases de mercados globalizados, especialmente em um momento em que as questões dos valores de uso e de significado dos objetos parecem fragmentadas, onde o desafio é compreender como que os sistemas sociais relacionados ao consumo estão se reconfigurando rumo a definição de espaços enunciativos em que o consumo pode se traduzir em um novo tipo de cidadania transnacional, transregional e transétnica em que o produto artesanal aparece como forma de expressão desse tipo de cidadania.

A *práxis* que suporta a criação de artefatos, pictogramas e demais elementos visuais seriam formas substitutivas da expressão verbal, que algumas dessas comunidades jamais pode se apropriar, ou de uma cultura da oralidade, continuam, suprimida por mídias como a televisão e o idioma estrangeiro que não lhe permitem expressão.

O artefato desempenharia para esses grupos o papel de um discurso, de uma oratória diante do consumidor, do turista, do estrangeiro, do “outro” como forma de demonstrar suas possibilidades de discurso e de comunicação, repetimos, abrindo espaços negados de enunciação.

Essa necessidade de uma “oratória da materialidade” poderia ser uma das razões norteadoras da análise das possibilidades discursivas através da materialidade, em sua maioria milenares no seu saber-fazer.

Esta não é a primeira vez em que podemos falar com propriedade do tecido humano, visto que no tecido humano que nos vamos referir cada pessoa é um ponto, o que incide realmente com a tessitura^{xvi} do tecido como tal.

Nesse sentido, o ponto traz uma subjetividade, representada em um sujeito e materializada em um momento psicológico e de comunicação com os outros pontos, por isso é que podemos falar no tecido humano.

Essa tessitura social se dá sobre a trama das relações simbólicas essencialmente sem que por isto possamos desiludirmos das outras esferas da relação humana, como seriam a relação econômica, a relação artística, a relação cultura e a relação entre os gêneros e dos gêneros entre si.

Também quem compra participa do tecido social, “aqui não só os bens nos mostram o que é especialmente relevante para os grupos sociais em uma dada cultura, mas também mostram as categorias de distinção em formas bastante concretas” (Douglas e Isherwood, 1996: 59).

Tendo uma abordagem antropológica os autores colocam que a posse de qualquer objeto tem significados culturais, são formas de comunicação e que criam e mantém relações sociais através desses objetos.

Um ser não objetivo é um não ser, pois são objectos das necessidades dele, objectos essenciais e indispensáveis para o exercício de suas faculdades. Um desaparece sem o outro em determinados momentos (Marx, 2001).

O artesanato, em uma ética desse tecido social, todos os pontos são essenciais, em que o trabalho de bordar dimensiona a subjetividade em uma relação ética que transpassa todas as esferas do humano: a solidariedade, o companheirismo, a cooperação e principalmente o sentido do *ser* como pessoa, como ponto do tecido social. Nesse sentido,

[o imaginário] percorrendo os caminhos do passado, expressos na lembrança, haverá sempre a companhia do tempo presente, o da vivência. Ao analisarmos os depoimentos das mulheres da Chã, não podemos deixar de considerar que se trata de pessoas que fazem parte de uma sociedade camponesa, ou seja, de uma sociedade que organiza o essencial de sua vida econômica no interior dos grupos domésticos. (Gonçalves, 1996: 96)

Assim, o bordado como atividade econômica, simbólica, produtiva e criativa contemporânea não deve ser colocado como uma reminiscência do passado, como algo exótico ao seu tempo. A atividade de bordar é assim o cotidiano refletido onde as suas consequências na produção material são sempre parte de um processo criativo contínuo.

(...) como a vida quotidiana é a vida do (humano) inteira; ou seja, o homem participa na vida quotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade (Heller, 2004: 17).

A perspectiva que coloca o bordar como atado ao passado, pode esvaziar a atividade artesanal como atividade de imaginação criativa. Esse esvaziamento pode colocar a experiência diária de criação e enunciação da capacidade criativa do artesão como

algo invisibilizado e convertido em uma máquina repetidora de práticas como se essa não fosse *autopoiesis* e portanto uma relação ontológica.

O bordado de labirinto aqui é um lugar onde se constroem relações sociais através de uma *autopoiesis*, portanto, não perdida no tempo e nem repetição nos dias atuais de tradições inseridas pelo colonizador, como se a artesã não coubesse nenhuma capacidade inventiva frente a uma técnica mas apenas o ostracismo de repetir indefinidamente esse “fio de Ariadne”, em uma espécie de labirinto cujo o minotauro é o próprio pensamento moderno.

A criação do bordado pode permitir as artesãs refletir sobre as suas próprias experiências onde a experiência pode ser materializada.

(...) princípios emocionais de prazer e dor revelam-se como indicadores daquela conexão fundamental de vida, bem como os sentidos afectivos de que primeiramente temos consciência. (Caieiro, 2000: 323)

A *autopoiesis* se insere em uma dialogicidade contínua entre o *ser* e o *meio*, que no caso das artesãs, se insere na *práxis* cotidiana e da reflexão desse cotidiano como meios autopoieticos de ajustamento do ser ao meio e do meio ao ser.

5. Perfilar: Modernidade e a questão epistemológica, como o saber- fazer pode ser redescoberto?

A etapa de perfilar na técnica de produção do “bordado de labirinto” consiste em apurar o bordado ao bastidor de forma a que seja possível garantir que o trabalho está simétrico e que o desenho do bordado está correto.

Na Europa nas épocas medieval, moderna pré-colonial^{xvii} e colonial, o bordado era prioritariamente produzido como uma atividade restrita a vida privada, seja nas mãos das mulheres ricas ou em conventos e ainda assim, o espaço da produção do bordado foi talvez um dos poucos espaços em que a mulher podia se reunir com outras mulheres e expressar sua subjetividade no material bordado e eventualmente através da produção de discurso.

Apesar dessa relação de um espaço feminino cerrado aos conventos e a vida privada, o bordado não foi exclusivamente uma atividade laboral feminina^{xviii}.

(...) passou de uma actividade reservada às mulheres, que eram de certo remuneradas mas que não podiam pertencer a nenhuma corporação e que, portanto, não beneficiavam de um real reconhecimento enquanto profissionais, enquanto participantes activas na vida económica. Só é possível falar aqui de uma maneira excessivamente esquemática acerca de um período de vários séculos, ainda por cima com variações entre os diversos países, mas é possível dizer que, no início da época moderna, o bordar visível, público, espectacular, ostentatório, caro (não só em termos de mão de obra, mas também em razão do uso de materiais raros como os fios de ouro ou de seda), noutras palavras

simbólica e economicamente muito valorizado, era produzido por homens e destinava-se à decoração das vestes das elites sociais e religiosas ou de acessórios têxteis usados em cerimônias políticas ou litúrgicas (Durand, 2006: 4).

Nesse repertório a natureza do trabalho bordado tem uma característica discursiva de ser facultar representação do mundo feminino, como campo por fora da força de produção e sendo uma atividade que transita entre o lazer e as obrigações domésticas, como um lazer que é legitimado pelo trabalho com os objetos, já que o *ócio feminino* ainda é problemático e quase não tem legitimidade.

Esse lazer, que não é o ócio propriamente dito e nem tampouco trabalho, se converteu no espaço ocupado pelo bordado que foi introduzido na colonização no nordeste Brasileiro e em atividade de lazer feminino legitimando momentos de reflexão e de acomodar-se entre atividades domésticas.

O bordado surge já como um espaço libertador, mesmo quando encerrado no espaço privado, e progressivamente foi se convertendo em atividade lucrativa na atualidade, e assim uma dupla libertação pelo acesso ao espaço público.

De todas as maneiras, essas circunstâncias produziam um retorno para a vida doméstica, seja em adorno, em utilitários ou demonstração de prestígio familiar pelos ornamentos e pelo apuro no trabalho criativo feminino, fato este que abre esses espaços da legitimidade social para este tipo de trabalho feminino.

O bordado se converte em espaço enunciativo para o grupo de mulheres artesãs na atualidade, além de ser um campo da formação de renda (monetária) e uma forma de expressão.

Aqui cabe dizer que o ato prático/poiético de produzir um trabalho manual tem a capacidade libertadora e emancipatória, pois relaciona o campo íntimo das representações com a afirmação da vida e destas representações no campo do concreto.

Como Penélope o trabalho de bordado é aqui uma alegoria de formas de como a mulher agarrou a possibilidade de decidir a respeito do seu futuro *com* os meios que dispunha.

O trabalho implica poiesis (produção de algo para a transformação da realidade) e práxis (transformação da realidade através da relação entre sujeitos) na reflexão da sua cotidianidade e na abertura de um espaço efetivo para a consciência de si e para a reflexão do próprio trabalho.

O controle do tempo, do ócio, do trabalho, da expressão e eventualmente para o exercício do *ócio conspícuo* somente se torna possível pelo trabalho manual e pelo

crescimento de consciência, através desse tempo dispensado pela artesã no controle de sua própria existência.

No caso da renda e do bordado, como os valores familiares atribuídos ao labor feminino convergiam como uma seta para a vida privada, este labor possivelmente foi para muitas mulheres o único meio de traduzir seus anseios éticos e estéticos em uma materialidade.

Quando observamos o cenário de muitas comunidades artesanais, em especial em áreas rurais, e assim para muitas mulheres de comunidades de artesãs do nordeste brasileiro, para além desses elementos, subjetividade, de status social, ócio e autosustento, o artesanato é um tipo de labor mais leve do que atividades ligadas à agricultura e pecuária.

Nas mulheres do nordeste brasileiro o trabalho do bordado desempenha o papel de formar um tecido libertador que permite a insubordinação a sistemas produtivos cansativos e evitar o trabalho precarizado.

(...) a possibilidade de se ocuparem com atividades mais leves, mais criativas e circunscritas à esfera do lar. Significou a possibilidade de deixar o trabalho no “cabo da enxada” ou como empregada doméstica, galgando, assim, um status que, anteriormente, não possuíam (Gonçalves, 1996: 142).

A questão de abrir espaços para o trabalho e preparar a alma para o diálogo estético no trabalho do bordado pode suscitar uma discussão sobre a produção desta materialidade como alternativa econômica emancipatória uma vez que no trabalho do bordado a separação entre capital e trabalho não acontece, ou aparece diminuída.

Diante disso a questão do capitalismo, como força que sistematicamente cria desigualdades e formas de poder (Santos e Rodriguez, 2003: 24), encontra na produção desses artefatos uma possibilidade de insubordinação do trabalho ao capital.

O empoderamento econômico e discursivo da comunidade através do bordado pode permitir a diminuição das diferenças de gênero, racial e de classe, pois faculta a artesã a produção através de formas de socialização onde o valor econômico obtido assenta em um processo de sociabilidade cujo benefício social estaria frente ao benefício individual.

O trabalho de bordado e renda, que de acordo com a complexidade do trabalho de tecer pode demorar até três meses para a produção de uma manta ou toalha de mesa, teve que encontrar a intensificação da sociabilidade para a formação de *tecidos sociais* uma vez que a produção de rendimentos, condicionada à venda do artefato, pode ser sazonal e imprevisto, assim a divisão solidária dos rendimentos é

uma forma de sobrevivência do sistema partilhado de trabalho baseado no benefício coletivo.

O trabalho das mulheres artesãs de bordado de labirinto é um debate cercado pela dualidade moderno/ tradicional simultaneamente “confrontativo e dialógico” (Visvananthan, 2003) uma vez que coloca como os conhecimentos locais vêm sendo resignificados.

Os conhecimentos passam a ser encarados como resultado de uma série de fatores como uma demanda relativa ao consumo solidário, ao crescimento do turismo global que chega a costa atlântica do Brasil e de um momento em que o trabalho artesanal se apresenta valorizado.

A artesãs que incorporam a tradição do saber-fazer onde se percebe:

a medida [com que] as mulheres conseguem transitar e marcar com seus passos os espaços com suas ‘maneiras de bordar’ [...] como o uso de outras possibilidades de linguagens dentro e fora da escola, que não a instituída pelos saberes científicos-acadêmicos, mas que se constituem em redes de saberes (Chagas, 2005).

As artesãs com o uso das possibilidades de linguagem se convertem em “praticantes do cotidiano” (Certeau, 1999) por uma busca da reincorporação da experiência como ato existencial de cada um e de como essas notas biográficas trazem um debate sobre como a ciência no seu empobrecimento do “eu” retirou essa experiência no recorte daquilo que essa mesma ciência analisa como real e importante.

6. Cortar: Tecido e discurso, o empoderamento pela materialidade,

O cortar é parte fundamental do trabalho de tecer, onde os fios soltos representam as relações inacabadas, inconsistentes e que tiram sentido dos eixos centrais do tecido, seja o tecido social, tecido artesanal.

O cortar significa dar sentido aprimorá-lo, fechá-lo sobre si mesmo, dar-lhe cara própria a esse fenômeno, no qual a tessitura se fecha sobre si descartando os fios que historicamente precisam ser cortados.

Neste ponto, e paradoxalmente, atualmente as rendas e bordados fazem pela mulher do Nordeste do Brasil o caminho inverso de abrir espaços no domínio do público, em uma religação da mulher nordestina com sistemas de expressão e de empoderamento pela via do artesanato geralmente com fins de venda ao turismo e especificamente como meio de resistência e de liberação feministas^{xix}.

(..) são mulheres, e trabalhadoras não letradas (ou semi-letradas), numa sociedade cuja história é, ainda, predominantemente, espaço do masculino,

das classes dominantes (ou, em substituição a essas, das grandes lideranças políticas e sindicais da classe trabalhadora, conforme a história “esquerdista”, inspirada no marxismo vulgar) e dos agentes sociais letrados (Gonçalves, 1996: 6).

O bordado aparece como uma luta contra a invisibilidade social uma vez que os fios que tecem a afirmação do saber-fazer trazem as características:

- 1 - Luta contra a hegemonia paternalista e afirmação do feminino - os bordados concebido como um trabalho feminino se constitui hoje em uma possibilidade de empoderamento da mulher, ou melhor das associações de mulheres, como excluídas da história;
- 2 - Espaço de confrontação contra a opressão racial e o acesso a educação formal contra o analfabetismo;
- 3 - Legitimação, em alguma escala, do *ócio feminino*;
- 4 - Lugar de afirmação de novos saberes e da práxis como um conhecimento *outro* (um reconhecimento de formas distintas e contra hegemônicas no espaço da produção da materialidade);
- 5 - Ação contra a exploração econômica pela apropriação desigual da força de trabalho.

Assim, o cotidiano do bordado feminino ponto a ponto reflete como a idade moderna, inclusive na colonização, inscreve para a mulher um papel à ser desempenhado no espaço privado.

O que também fica evidente é que esse papel do bordado é resignificado na atualidade e mostra como o bordado na atualidade, e nomeadamente com a função de ser economicamente valorizado, tem um papel de reinserir o trabalho laboral feminino, permitindo a emancipação pelo trabalho e pela materialidade.

O tecido como um documento e reforço dos processos cooperativos de trabalho coletivo, principalmente na expressão do sujeito criador, estão eminentemente ligados as possibilidades libertadoras desse mesmo trabalho.

Libertadoras por se constituírem em linguagem e forma de exteriorizar a técnica como manejo da realidade.

(...) no plano de projeção da linguagem, as condutas do homem aparecem como significando algo; os seus menores gestos, até mesmo os seus mecanismos involuntários e seus reverses, possuem um sentido; e tudo o que ele coloca em torno de si em matéria de objectos, de ritos, de hábitos, de discursos, toda a esteira de traços que deixa atrás de si constitui um conjunto coerente e um sistema de signos. (Foucault, 2005: 394)

A materialidade e a feitura dos objetos permitem a reflexão do cotidiano, algo que foi minorizado e alienado com o trabalho fragmentado pelo capitalismo.

O trabalho fragmentado pelo capitalismo (precário e nas formas de linha de produção) pode ser alienante não somente porque divide as fases da produção de um artefato mas prioritariamente porque fragmenta essa reintegração da subjetividade na materialidade, com o objetivo de minimizar o outro e como justificação da sua exploração.

O bordado e a cultura material artesanal são alternativas de produção pelo trabalho colectivo, mas essencialmente pelas possibilidades de *exercício poético do ato criativo* e na *criatividade como práxis emancipatória* que é a categoria que ancora as discussões desse texto.

Assim, *criatividade como práxis emancipatória* atua efetivamente frente às implicações do *ego cogito* de Decartes na expressão do Solipsismo ‘penso logo existo’.

Nesse pensamento decartiano, com especial interesse para a cultura material é que deixa de haver uma relação *objetual* (relação dos sujeitos com os objetos em que estes últimos aparecem como uma mediação ou materialização da criatividade) para uma relação *objetiva* (a questão metodológica da realidade por fora do sujeito).

(...) o emprego das categorias ‘causa’ e ‘efeito’, de ‘antecedente’ e ‘consequente’ utilizados pela comum compreensão histórica são próprios de uma metodologia precisa, bem datada, que do ponto de vista de Foucault aparece como exausta e que é, em suma, a metodologia naturalista racionalista, cujos triunfos no domínio das ciências experimentais a impuseram como duplo comportamento racional em todos os outros sectores do conhecimento (Lourenço, 2005: 10).

O conhecimento, tanto filosófico como científico, proveniente do Ocidente como hegemônico consiste nesse “Encobrimento do outro” (Dussel, 1994) no projeto da modernidade que, na forma de esconder as tantas e proeminentes formas de conceber a atividade criativa do “outro” anterior a chegada dos europeus na América em 1492, coloca os não europeus, e por conseguinte os seus objetos, em uma posição onde nunca pudessem ser vistos como iguais.

Essa visão se espelha em relatos dos viajantes e ‘conquistadores’ que mesmo vendo um objeto utilitário que contivesse a “boa forma” esse *encobrimento do outro* cria uma dificuldade para ver as qualidades éticas, funcionais e estéticas dos objetos.

O estudo da pluralidade das formas, técnicas e objetos, que foram segregadas a uma posição de inferioridade, atravessa o pensamento pós-colonial, apontando para a urgência de reconstituir essas narrativas e conhecimentos.

Essa reconstituição busca trazer para a luz interlocutores sociais, que permaneceram inativos pelo discurso que os marginalizou e de atuar na dimensão simbólica, como forma de criar subsídios para a ampliação do espectro de zonas de contato e de diálogo entre conhecimentos e saberes.

O pós-colonial revela uma mudança epistemológica e hermenêutica, que neste ensaio creio que se possa incluir também a esfera da produção material dentro do recorte que essa mudança epistemológica vem a dar.

Compartilho aqui a idéia de Walter D. Mignolo, de que não seria tanto a condição histórica pós-colonial que deve trazer nossa atenção mas sim os *loci de enunciação* pós-colonial. Assim, nas palavras de Mignolo, a razão pós-colonial pode ser “entendida como un grupo diverso de prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales en la intersección de la historia moderna europea y las historias contra modernas coloniales” (Mignolo, 2005).

Para o autor, a utilização do seu *loci de enunciação* pós-colonial é um espaço enunciativo privilegiado para observar a realidade, as técnicas e os usos do saber-fazer, atuando assim nos dois campos do pensamento: o teórico e o cultural.

La construcción de la idea de la modernidad conectada a la expansión europea, y también forjada por los intelectuales europeos, fué o suficiente poderosa para durar casi quinientos años. Los discursos y las teorías postcoloniales comenzaron a desafiar directamente esa hegemonía, un desafío que era impensable (y tal vez inesperado) por aquellos que construyeron y supusieron de antemano la idea de la modernidad como un período histórico e implícitamente como El Locus de enunciación. Un locus de enunciación que en el nombre de la racionalidad, la ciencia y la filosofía afirmó su propio privilegio sobre otras formas de racionalidad o sobre formas de pensamiento que, desde la perspectiva de la razón moderna, fueron racionales. Por consiguiente, propondría que los discursos y las teorías postcoloniales están construyendo una razón postcolonial como un locus de enunciación diferencial (...) de la razón postcolonial como un locus de enunciación diferencial”. (Mignolo, 2005: 15)

Seria, portanto, o *loci* de enunciação o diferencial, e a ferramenta epistemológica e criativa que permite conciliar um olhar próprio da realidade frente a uma herança colonial e pensar, através da racionalidade estética, esse caminho como um caminho de resistência, em que o *bordar* possa representar um movimento emancipatório. O *bordar* como um movimento emancipatório implica na resistência dentro de um *loci* de enunciação pós-colonial, em reunir esforços para conhecer e reconhecer diligentemente o que a *razão indolente* (Santos, 2006) produziu como inexistente através dos cinco modos de produção da não existência. Um movimento emancipatório não somente em termos de produção de renda e valorização econômica do trabalho, mas no sentido de *cotidiano reflexivo* dado por Heller (2004), que possa permitir uma emancipação da carga de idéias que inviabilizam as técnicas e os conhecimentos do sul global.

O movimento de resistir consiste em resolver a dimensão da *pessoa* no humano que foi a preocupação fundamental do empreendimento filosófico de Max Scheler:

em suas análises se encontram sob a égide de uma invocação da pessoa no humano compreendida como a unidade última da vivência na sua concretude. A exposição do humano à presença massiva do horizonte pessoal constitui, na sua

concretude máxima, a base fulcral da investigação fenomenológica. Os mais diversos modos de vida, de vida como o mundo de coisas, de vida como o outros e de vida conosco mesmo (Caieiro, 2000: 319).

A resistência é vivida na dependência de experiências vivas e essas na experiência da prática refletida, a *práxis transformadora do social*.

7. Lavar: Conclusões finais através do *bordar para resistir*.

A etapa de lavagem na técnica de produção do 'bordado de labirinto' consiste em retirar o tecido bordado do bastidor e lavá-lo, em geral se utiliza um alvejante para ficar mais claro. É também comum 'engomar o bordado' que consiste em aplicar a goma de tapioca para deixar o bordado rijo o que é obtido através do ferro de passar.

No transcurso reflexivo sobre o trabalho do bordado nos detivemos em algumas questões que colocam como o trabalho, o cotidiano e a experiência de criar o bordado traz para as artesãs a experimentação estética e ontológica do resultado do seu trabalho.

Chamamos de encantamento o fio central dessa consciência na *práxis* criativa, que abre as possibilidades e o desejo de emancipação, possibilitando a legitimidade social da criação, que para as artesãs é a conquista de espaços próprios, onde a produção do belo e a possibilidade de ócio, adquirem legitimidade através da utilidade, do lucro e de serem produzidos no espaço doméstico, permitindo-lhes o trânsito entre o espaço doméstico e o espaço público mediado pelo bordado.

O bordado demonstra a destreza com que foi produzido, coloca para muitas mulheres o espaço para tecer diálogos e estar entre outras mulheres, como forma de afirmação de identidade e permitir a subjetividade se expressar, pela materialidade e também pela experiência do trabalho cooperativo.

A beleza do bordado se converte em uma linguagem e na forma de refletir sobre o cotidiano onde o tecido social se sobrepõe ao tecido da renda.

O tecido é "encantado" porque encanta quem o produz, lhe dá expressão e nessa relação dialética o concreto formula a emancipação social desses sujeitos

ⁱ Texto originalmente produzido no Seminário ministrado pela Professora Doutora Maria Paula Meneses no Doutorado em Pós-colônismos e Cidadania Global no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e que foi pela primeira vez apresentado (uma tradução) na Universidade de Leuven, Bélgica, no ano de 2008.

ⁱⁱ Sobre motivo atribuído a Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

ⁱⁱⁱ Linho para o Crivo em Portugal.

^{iv} Cariri é um tipo de bioma semi-árido do nordeste brasileiro caracterizado por baixa incidência de chuvas e uma quantidade expressiva de luz durante o ano. O cariri tem espécies endêmicas e é um bioma que somente existe no Brasil.

^v Mais especificamente na comunidade do Chã dos Pereira no município de Ingá Paraíba.

^{vi} A primeira vez que vi o “tecido cantado” foi na comunidade de produção de redes no município de Boqueirão, cariri paraibano, onde a produção de redes é feita por homens utilizando teares de pedais. Tecnicamente teares de 8 quadros em que se utiliza em pé segundo a numeração ditada pelo cantador de pontos. Como o município é de uma região em que se dança muito forró (inclusive muito próximo a Campina Grande que é conhecida como “O maior São João do Mundo”) os artesãos gostam de enfatizar que o tecido cantado ajuda a dançar forró. De fato, a numeração do tafetá (ponto mais comum nas redes) que dita 1/3 (para um lado) e 2/4 (para o outro) tem muita proximidade com o passo do “xote”, um dos passos básicos do forró, que nas canções populares são cantados como “dois pra lá e dois pra cá”.

^{vii} “O labirinto é um trabalho feito a mão com linha, agulha e um bastidor. 1ª etapa: riscar; 2ª desfiar; 3ª encher o bordado; 4ª torcer é um ponto característico; 5ª perfilar é arrodar o desenho com um ponto de casa com nós; 6ª deixar de molho no sabão em pó e depois lavar, para ficar *bem branquinho*; 7ª colocar num grude de goma bem duro; 8ª esticar numa grade e deixar secar ao sol; 9ª passar o ferro e 10ª recortar o bordado onde for necessário”. Instruções de Minha Mãe, Nilvanda Queiroz, em resposta a um e-mail meu pedindo que me resgatasse na memória as etapas do labirinto. Veja que minha mãe utiliza mais três etapas (colocar o grude de tapioca, esticar em uma grade para secar e passar a ferro) que por questões de adequar ao texto não trarei como subtítulos por considerar que são mesmo parte do processo de lavagem.

^{viii} Nesse sentido da realidade refletida é importante lembrar que na localidade de Ingá - PB as bordadeiras de labirinto além de utilizarem os temas florais, de procedência colonial portuguesa, agora também bordam os temas das inscrições rupestres da Itacoatiara de Ingá, uma pedra com petroglifos com datação de mais de 5000 anos. Tive a oportunidade de trabalhar com a Profa. Lia Mônica Rossi em um projeto chamado Artesanato & Design em 1994 em que a professora pedia as artesãs para refletir sobre seu entorno na perspectiva de trazer para os temas a reflexão do cotidiano e de sua realidade e dessa experiência surgiu o bordado com os grafismos rupestres na Paraíba (cf. Rossi e Souza, 1994).

^{ix} Veja-se o conhecido termo *journeyman* que tradicionalmente refere ao artesão (essencialmente masculino) que trabalha por jornadas e que na tradição dos Grêmios Artesanais recebia pelo dia de trabalho.

^x Do Quechua *Para ako*, que significa “chuva de Areia” (Berenguer, 2000).

^{xi} Na região central de Portugal, é possível encontrar com alguma facilidade o Crivo, que em Coimbra provem geralmente da Região de Guimarães e Viana do Castelo. O crivo em Portugal é mais conhecido como um tipo de ponto usado em varias localidades. O bordado em Portugal é geralmente conhecido e denominado mais pela região do que pela técnica apresentada.

^{xii} Convido ao leitor ou leitora a atentar ao fato de que aqui não pretendo analisar a técnica em uma perspectiva antropológica, histórica ou etnográfica. O propósito que apresento aqui é a análise da materialidade como um *documento* que permite indagar a relação entre a *poiesis* e a *praxis*.

^{xiii} Os homens que iam para as colônias também enviavam para suas mulheres ou namoradas lenços marcados, como forma de demonstrar afeto e prova da ligação estabelecida. Os lenços eram nas colônias encomendados a artesãs que passaram a fazer os lenços bordados, essas mulheres eram chamadas de “marcadeiras” (Silva, 2006).

^{xiv} Conspícuo - adjectivo. Aquilo que dá nas vistas, notável; distinto, (Do lat. *conspicuum*-, «que está à vista»).

^{xv} Do grego *poiein* “criar, inventar e gerar”.

^{xvi} Tessitura refere-se ao uso mais comum das notas possíveis em um instrumento musical e na voz humana. Desta forma relacionado, enquanto a *extensão* apresenta as notas que são

fisicamente possíveis, a *tessitura* refere-se as notas que são mais usualmente utilizadas em um tipo específico de harmonia ou sonoridade cultural. O uso do termo *tessitura* aqui busca ser coerente com o título do artigo já que me refiro a um (re) cantar ou encantar pela poiesis.

^{xvii} Coloco o pensamento moderno como anterior a época colonial por concordar com a defesa de Enrique Dussel no livro *1492: El encubrimiento del outro* que demonstra que o pensamento ocidental moderno é um tipo de concepção do tempo, do espaço, da natureza e do outro que cria o substrato para a colonização e para a colonialidade.

^{xviii} Vale lembrar que o bordado era um ofício masculino na época medieval e que o artífice além do tempo de estudo tinha provas de formação muito elaboradas. (Silva, 2006)

^{xix} Ver Scott (2007) que traz uma análise das mulheres responsáveis por domicílios no Norte e Nordeste Brasileiro, onde figura a relação de como no espaço do campo, chamado no texto de ruralidade, de como as mulheres em uma grande parcela da população são responsáveis pelo sustento de famílias.

Referências bibliográficas

ALVARES, Claude (1997), *Decolonizing History. Technology and Culture in India, China and the West 1492 to the Present Day*. New York & Goa: Apex Press & The Other India Press.

BERENQUER, José (2000), *Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina*. Santiago de Chile: Museo Chile de Arte Precolombina.

BRAUDEL, Fernand (1992), *Civilização Material, Economia e Capitalismo. Séculos XV-XVIII. Tomo I. O possível e o Impossível*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema.

CAIEIRO, António (2000), “Experiência de resistência - Fenomenologia da pessoa no humano com base em Max Scheler”, *QUID - Revista de Filosofia*, Numero Um: Sobre a experiência. Lisboa: Cotovia.

CERTEAU, Michel de (1999), *La invención de lo cotidiano. 1. Las artes de hacer*. Universidad Iberoamericana: Ciudad de México.

CHAGAS, C (2005) “Bordar No Espaço/Tempo Feminino”, in AAVV, *Anais da 28o. Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. GT 23. Gênero, Sexualidade E Educação. Caxambu, Minas gerais- Brasil.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron (1996), *The world of goods: towards an anthropology of consumption (with a new introduction)*. London: Routledge.

DURAND, Gilbert (2000), *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70.

DURAND, Jean-Yves (2005), “Haverá coisas eternas? Vila Verde, os Lenços de Namorados, a tradição e a inovação”, *Boletim Cultural de Vila Verde*, 1. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5288>. Acedido a 25 de setembro de 2008.

DURAND, Jean-Yves (2006), “Bordar: masculino, feminino”, in Aliança Artesanal (ed.), *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal,

-
- 13-22. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>. Acedido a 25 de setembro de 2008.
- FOUCAULT, Michel (2005), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- GONÇALVES, Regina Célia (1996), *Vidas no labirinto: mulheres e trabalho artesanal. Um Estudo Sobre as Artesãs da Chã dos Pereira, Ingá/Pb*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- HELLER, Agnes (1996), *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona: Editorial Paidós.
- HELLER, Agnes (2004), *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra.
- LOURENÇO, Eduardo (2005), “Michel Foucault ou o Fim do Humanismo”, in *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- MARX, Karl (2001[1844]), *Manifesto Económico Filosófico*. São Paulo: Martin Claret.
- MIGNOLO, Walter (2005), “La razón Postcolonial: Herência coloniales y Teorías Postcoloniales”, *AdVersuS*, Año II, N° 4, diciembre. Disponível em http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm.
- NEWTON, Dolores (1997), “Introdução: Cultura Material e História Cultural”, in Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (orgs.), *Suma Etnológica Brasileira*. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes.
- O’NEALE, Lila (1997), “Tecelagem”, in Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (orgs.), *Suma Etnológica Brasileira*. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes.
- RIBEIRO, Berta (1997a), “A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida”, in Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (orgs.), *Suma Etnológica Brasileira*. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes.
- RIBEIRO, Berta (1997b), “Artes Têxteis Indígenas do Brasil”, in Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro (orgs.), *Suma Etnológica Brasileira*. Vol.2. Tecnologia Indígena. Petrópolis: Vozes.
- ROSSI, Lia Monica; SOUZA, José Marconi (1994), “Design e artesanato no Cenário Paraibano”, *Anais P&D Design 94*, Vol 2 N°. 2.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006), *A Gramática do tempo: Para uma nova Cultura Política*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; RODRIGUEZ, César (2003), “Introdução para ampliar o cânone da produção”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Produzir para Viver: os caminhos da produção não capitalista*. Porto: Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2008), “A Filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal”, *Revista Critica de Ciências Sociais*, 80, 11-43.

SILVA, Paulo Fernando (2006), *Bordados tradicionais portugueses*. Dissertação de Mestrado em Design e Marketing. Universidade do Minho. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6723>. Acedido em 28.6.2008.

SCOTT, Russell Parry (2007), “Ruralidade e mulheres responsáveis por domicílios no Norte e no Nordeste”, *Revista Estudos Femininos*, May/Aug., vol.15, no.2, 425-436. Disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/381/38115209.pdf>.

VEBLEN, Thorstein (1983 [1899]), *Teoria da Classe Ociosa*. São Paulo: Abril Cultural.

VISVANANTHAN, Shiv (2003), “Entre cosmologia e sistema: uma heurística para a Globalização”, in Boaventura de Sousa Santos (org), *Semear outras Soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Afrontamento.