



Danielle Gouveia Fernandes

**CAPACITAÇÃO EM ARTESANATO: DA VISÃO CRÍTICA AO MODELO  
GERENCIALISTA À EXPERIÊNCIA EM CRIAÇÃO NO GRUPO DE BORDADOS  
NA LINHA DA SERRA, GUARAMIRANGA-CE**

**REDEÇÃO – CE  
2018.1**

Danielle Gouveia Fernandes

**CAPACITAÇÃO EM ARTESANATO: DA VISÃO CRÍTICA AO MODELO  
GERENCIALISTA À EXPERIÊNCIA EM CRIAÇÃO NO GRUPO DE BORDADOS  
NA LINHA DA SERRA, GUARAMIRANGA-CE**

Dissertação de Mestrado Acadêmico  
submetida à Coordenação do Curso de Pós-  
Graduação do Mestrado Interdisciplinar em  
Humanidades – UNILAB, como requisito  
para a obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Maia de Mello

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Sistema de Bibliotecas da UNILAB

Catálogo de Publicação na Fonte.

---

Fernandes, Danielle Gouveia.

F399c

Capacitação em artesanato: da visão crítica ao modelo gerencialista à experiência em criação no grupo de bordados / Danielle Gouveia Fernandes. - Redenção, 2018.

108f: il.

Dissertação - Curso de Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Humanidades, Coord. do Curso de Mest. Interdisciplinar em Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Maia de Mello.

Coorientador: Profa. Dra. Jeannette Filomeno Pouchain Ramos.

1. Arte. 2. Criação. 3. Processos Criativos. 4. Educação. 5. Artesanato. 6. Capacitação. I. Título

CE/UF/BSCL

CDD 700

---

Danielle Gouveia Fernandes

**CAPACITAÇÃO EM ARTESANATO: DA VISÃO CRÍTICA AO MODELO  
GERENCIALISTA À EXPERIÊNCIA EM CRIAÇÃO NO GRUPO DE BORDADOS  
NA LINHA DA SERRA, GUARAMIRANGA-CE**

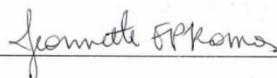
Dissertação de Mestrado Acadêmico submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação do Mestrado Interdisciplinar em Humanidades – UNILAB Banca Examinadora do Mestrado Interdisciplinar em Humanidades – UNILAB, como requisito para a obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 19 de janeiro de 2018 pela seguinte banca examinadora:




Prof. Dr. Ivan Maia de Mello

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia afro-brasileira - UNILAB  
Presidente



Profa. Dra. Jeannette Filomeno Pouchain Ramos

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia afro-brasileira - UNILAB



Profa. Dra. Francisca Rosália Silva Menezes

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia afro-brasileira - UNILAB  
Membro

*À Nara que me mostra todos  
os dias a presença de Deus a  
cada passo dado na  
conquista da autonomia.*

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são tantos que se torna difícil nominá-los. Contribuições que surgem por todos os lados em uma grande rede de apoio foi o que senti ao longo dessa jornada. O caminho desde o impulso de aprofundar os conhecimentos e experiências na área do bordado, que se formalizou com o início da pós-graduação, até as últimas revisões e elaboração do texto final foram muitas companhias no caminho. Entretanto, algumas delas foram de fundamental importância para que chegássemos até o final.

Neste sentido, agradeço ao professor Ivan Maia de Mello disposição em orientar uma pesquisadora gestante com todas as complicações que isto envolvia pelo caminho. Pela postura paciente e pelos direcionamentos certos que me abriram caminhos importantes nesta pesquisa.

Agradeço à professora Jeannette Filomeno Pouchain Ramos pelos braços abertos em aceitar a coorientação destes trabalhos, cuja contribuição foi de fundamental importância ao me abrir novos horizontes no que diz respeito à novas metodologias pedagógicas que têm o fazer manual como instrumento, além da parceria criativa nos estágios docentes.

Agradeço à professora Francisca Rosália Silva Menezes pelos chamados a uma pesquisa capaz de contribuir para a ampliação da discussão acadêmica, no que diz respeito a metodologias em processos criativos que têm como ferramentas o desenho e a fotografia, em meio à paixão em que este tema me envolvia.

Agradeço o apoio que me foi dado pela equipe da Secretaria de Cultura do Município de Guaramiranga-Ce, na inserção na comunidade da Linha da Serra e na realização da prática social parte desta pesquisa. Este apoio me abriu novos horizontes no que diz respeito à projetos de capacitação em bordados na abordagem aqui proposta.

Agradeço ao grupo de mulheres da Linha da Serra cuja coragem em embarcar por novos caminhos no fazer manual e no seu universo interior permitiu chegarmos aos resultados apresentados nesta pesquisa.

Por fim, agradeço ao meu companheiro de todas as horas, Régis Siebra Capibaribe, pelo apoio e suporte necessários nesta caminhada, pela parceria nos cuidados comigo e com a nossa filha, que nasceu ao longo desta pesquisa, pelos ouvidos abertos na partilha das inquietações que todo esse contexto envolvia e, acima de tudo, pelo colo aconchegante e carinhoso sempre disponível.

## RESUMO

A pesquisa discute acerca dos projetos de capacitação voltados para o artesanato e suas práticas homogeneizantes, alinhadas às práticas que têm como conceito o ideal fabril de produção no desenvolvimento de produto, que findam por gerar um produtor subalterno, desestruturando a dinâmica social local ao se retirar do campo. Aponta a importância da arte na formação de cidadãos mais conscientes de si e do mundo ao seu redor, discutindo a aura exclusivista que se gera ao se reservar a arte para poucos eleitos, bem como o seu elitismo para diletantes, trazendo o foco para os processos criativos individuais como caminho possível para uma capacitação que rompe com o ciclo vicioso criativo que se forma ao se levar um designer e uma estética alheia a grupos de artesãos. Adota como metodologia a pesquisa-ação na busca por compreender a produção de subjetividades e por realizar prática não invasiva que, partindo do sujeito, fosse capaz de impulsionar processos criativos individuais. Estes objetivos nos levaram a comunidade da Linha da Serra, do município de Guaramiranga-Ce, onde foi desenvolvida a ação cultural proposta cujo resultado foi a criação de uma estética própria e autoral. Ao final, foram organizados grupos de discussão a fim de avaliar a metodologia adotada e de apontar adequações possíveis.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte, criação, processos criativos, educação, artesanato e capacitação

## **ABSTRACT**

The present research discuss training projects aimed at handcrafting and its homogenizing practices that, aligned to practices that have as concept the manufacturing ideal of production in the development of the product, end up generating a subordinate producer and disassembling the social dynamics when leaving the area. It points out to the importance of art in the formation of self-aware citizens as well as citizens aware of the world around them, discussing the exclusivist aura which is generated when art is reserved for a few elected ones, besides its dilettante elitism, turning the focus to the individual creative process, which shows up as a possible way to a capacitation that breaks up the creative vicious cycle that is formed when an alien designer and aesthetics are introduced in a given group of craftspeople. A research-action methodology is adopted in search to understand the production of subjectivities, for it is not an invasive practice that, starting from the subject, is able to boost the individual creative process. These goals led us to the community of Linha da Serra, in the region of Guaramiranga-Ce, where the proposed cultural action was developed and which results created a proper and original aesthetic. At the end, discussion groups were organized in order to evaluate the adopted methodology and to point out possible adaptations.

**KEYWORDS:** art, creation, creative process, education, handcraft, capacitation.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto de Capa Catálogo Coleção <i>Cactus</i> .....	11
Figura 2 – Peça riscada com serigrafia em processo de bordado .....	12
Figura 3 – Vestido Martha Medeiros em Renascença.....	17
Figura 4 – Richelieu em Roupa Típica do Candomblé .....	37
Figura 5 – Peça Clube do Bordado Coleção Soft Porn.....	38
Figura 6 – Detalhe Manto da Apresentação Bispo do Rosário.....	40
Figura 7 – Trabalho de tricô executado em uma escola Waldorf.....	50
Figura 8 – Paisagem da Linha da Serra – Ce.....	62
Figura 9 – Panfleto de Divulgação das Oficinas .....	63
Figura 10 – Espaço de Realização das Oficinas .....	64
Figura 11 – Estudo de risco (Exercício 01) .....	67
Figura 12 – Estudo de Cor I (Exercício 02).....	68
Figura 13 – Caderno de referência .....	68
Figura 14 – Estudo de Linhas de Força (Exercício 03) .....	69
Figura 15 – Exercício Vaso/Rosto (Exercício 04).....	71
Figura 16 – Estudo de cor II (Exercício 05) .....	72
Figura 17 – Trabalho final Taís .....	74
Figura 18 – Desenho Inicial Luiza .....	75
Figura 19 – Desenho Final Luiza .....	75
Figura 20 – Trabalho Ideal Antônia .....	76
Figura 21 – Trabalho Real Antônia .....	77
Figura 22 – Desenho Inicial Lara .....	78
Figura 23 – Desenho Final Lara .....	78
Figura 24 – Primeiro desenho Maria Antônia .....	79
Figura 25 – Trabalho Final Maria Antônia.....	79
Figura 26 – Desenho Inicial Maria.....	80
Figura 27 – Desenho Final Maria.....	81
Figura 28 – Registro dos trabalhos para exposição .....	83
Figura 29 – Exposição dos trabalhos finais .....	84
Figura 30 – Finalização dos trabalhos I.....	85
Figura 31 – Finalização dos trabalhos II .....	85
Figura 32 – Coleção <i>Cactus</i> .....	102

## SUMÁRIO

1	Introdução .....	11
	Métodos e a busca por uma pesquisa interdisciplinar .....	24
2	Artesanato e capacitação: resistências ao ideal fabril de produção .....	30
2.1	O Bordado: das missões jesuítas à contemporaneidade .....	35
2.2	Projetos de capacitação e subjetividades envolvidas.....	42
3	Um caminho possível para uma prática libertadora face ao modelo gerencialista de capacitação.....	51
4	Processo criativo e formação do Círculo de Bordados da Linha da Serra no Município de Guaramiranga – Ce.....	58
4.1.	Experiências pedagógicas sensíveis no alto da Linha da Serra – Ce.....	62
4.2.	Avaliação da metodologia proposta: os mini-grupos e suas impressões.....	87
5	Considerações finais .....	94
6	Referências Bibliográficas .....	104
	Anexo Único – Trajetória pessoal na jornada autodidata nos caminhos do desenho.....	106

## 1 INTRODUÇÃO

Desenho em agulha, linha e cor, tradição, arte, expressão, sustento, estilo de vida e vida. O bordado vem ao longo do tempo alinhavando sentimentos, história, enfeitando os enxovais, vestuário e as mais diversas peças em tecido. Em uma prática muito íntima ou em um grupo tagarela, é uma atividade que inspira afetos. Marcado pelo feminino, o bordado esteve nas mãos de mulheres das mais variadas classes sociais e com diversas finalidades ao longo da História.

Na minha vida, foi chegando de mansinho em meio a tantas atividades de uma vida profissional que passava longe do fazer manual, mas que esteve irremediavelmente marcada pela busca de uma expressão gráfica própria. Esta busca me levou ao curso de Design de Moda da Universidade Federal do Ceará (UFC), que foi porta de entrada para o universo das artes plásticas, do desenho e de um emaranhado colorido de tecidos. Neste lugar também foi gerado o sonho de constituir empresa socialmente responsável, que, usando a técnica do bordado, em nada lembrasse o produto visto em geral em feirinhas por todo o Nordeste. Sendo uma empresa de jovens designers, nosso objetivo era usar o bordado richelieu<sup>1</sup> em padrões que refletissem as jovens sonhadoras, modernas e urbanas que éramos.

**Figura 1 – Foto de Capa Catálogo Coleção *Cactus***



**Fonte: acervo da autora (2012)**

Com o conhecimento em criação de produtos de moda, desenvolvimento e gestão de negócios, além da participação em cursos no Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas

<sup>1</sup> Tipo de bordado em que o tecido é recordado em pontos estratégicos de acordo com o desenho proposto para o bordado, sendo posteriormente preenchido o espaço em linha como uma teia de aranha, provocando o efeito vazado, característico desta técnica.

Empresas (SEBRAE) para novos empreendedores, elaboramos nosso plano de negócios, nossa primeira coleção intitulada *Cactus*, buscamos financiamento junto ao Banco do Nordeste (BNB), no que fomos contemplados, e finalmente, prontos para produzir as mais lindas e modernas peças com bordado richelieu que já tínhamos visto. Fomos a campo com os tecidos cortados e riscados para Maranguape – Ce, dispostos a realizar pagamento justo por cada peça bordada.

Importante salientar, o riscado é uma etapa delicada na produção de peças bordadas artesanalmente. É a fase em que o desenho é passado para o tecido e no richelieu tradicionalmente usava-se a tinta xadrez e querosene para isto. Além deste método ter se mostrado prejudicial à saúde pelo uso do querosene sem nenhum equipamento de proteção, após acompanhar a produção de algumas peças em Maranguape-Ce, percebemos que, por não ter sido realizado um riscado claro e definido, era comum que algumas bordadeiras findassem por interferir no desenho a ser bordado.

Assim, de acordo com os nossos conhecimentos em desenvolvimento de produto, era importante não permitir nenhuma interferência nas nossas peças, a fim de garantir a padronização e a fiel obediência à nossa criação. Por esta razão, inserimos a técnica da serigrafia para o risco dos nossos desenhos e partimos para a execução do bordado.

**Figura 2 – Peça riscada com serigrafia em processo de bordado**



**Fonte: acervo da autora (2012)**

Após caminhar pelas localidades do citado município, ao lado de um dos sócios e amigo, que é da região e cuja mãe já havia desenvolvido atividade de comercialização de peças com o bordado citado, vimos que formar um grupo não seria tão fácil quanto imaginávamos. Ressalto que buscar por uma das associações constituídas não era nossa opção, visto que já sabíamos o

quanto muitas já estavam com seu caráter associativo prejudicado, tendo se transformado em verdadeiras empresas.

As bordadeiras que tínhamos contato já estavam em idade avançada, algumas não desenvolviam mais a atividade de bordado por conta da visão, que não ajudava, e outras, por não acreditar que poderiam receber um pagamento justo pelo seu trabalho, não tinham interesse. Junto às bordadeiras que fizemos contato, também não havia se realizado a herança desta prática de mãe para filha, como é tão comum no caso do bordado. A justificativa para tanto era de que suas filhas tinham preferência pelo trabalho assalariado em alguma empresa da região, onde se encontram instaladas grandes empresas atraídas por incentivos fiscais.

Quando finalmente conseguimos encontrar bordadeiras dispostas a aceitar o trabalho, surgiu mais um obstáculo que não contávamos: o estranhamento em relação à estética proposta nos desenhos a serem bordados. Um pouco de riso em um primeiro momento; depois a descrença de que seria possível realizá-lo e que ficaria bonito e, por último, se havia quem nos comprasse aquelas peças.

Passado algum tempo de conversas necessárias ao convencimento, conseguimos que o trabalho fosse realizado, penso que principalmente atraídas pelo bom e pronto pagamento que propúnhamos, ou seja, peça entregue, pagamento feito. Nesta etapa, entendi que era uma prática comum no mercado o pagamento ser realizado apenas após a comercialização das peças, fazendo com que as artesãs não soubessem quando receberiam os valores.

Enfim, com uma rede de trabalhadoras formada (bordadeiras e costureira) as etapas do processo produtivo iam se cumprindo e eu, pouco a pouco, fui entrando em suas casas, compartilhando de um café quentinho e de conversas das mais variadas, que incluíam assuntos como o trabalho pouco e mal pago, o desinteresse da juventude no bordado e as dificuldades no dia-a-dia em se dividir entre os trabalhos da casa, da família e do bordado.

Fui, dessa forma, aos poucos percebendo o tamanho de nossa arrogância em achar que lhes proporcionaríamos o contato com uma estética de “bom gosto” e que éramos pessoas social e ecologicamente responsáveis apenas por pagar valores superiores ao do mercado, bem como por usar materiais biodegradáveis.

Vi que o conhecimento adquirido nos bancos da Universidade não trazia resposta para as questões com as quais entrava em contato junto às artesãs e que usar uma abordagem gerencialista com elas, visando à melhoria do produto e da qualidade técnica do bordado, não surtia nenhuma mudança no seu cotidiano, mas aumentava o abismo entre a minha realidade e a delas. Percebia isto no olhar humilde que tinham diante da “doutora formada”, apesar dos gratos momentos de intimidade.

Esta experiência mudou profundamente a minha postura diante do trabalho artesanal, fazendo com que decidisse encerrar a empresa constituída e aflorasse em mim o desejo em compreender melhor as dinâmicas sociais envolvidas. De início, ficou claro que o modo de trabalho das bordadeiras era bem diferente das exigências do mercado e que há uma estética própria que não pode ser desconsiderada.

Neste sentido, foi necessário recolher tudo o quanto foi vivido, os sentimentos, as percepções e tentar reorganizar internamente a casa que estava com tudo fora do lugar. Objetos quebrados, cantos empoeirados, caixas há muito não abertas, selecionar o que não mais me servia e tantos manuais que já não tinham mais nenhum valor. Esta mudança exigiu também a mudança da casa externa, fazendo com que optasse por um estilo de vida mais simples no menor município do Estado do Ceará: Guaramiranga.

Feitas tantas mudanças, encontrei uma caixa com muitos materiais de desenho e pintura: papéis, aquarelas, lápis coloridos, pincéis variados. Lembrei-me da minha frustração por não saber desenhar, mas também da minha teimosia em não desistir, nem que fosse comprando todos os materiais, crendo que ao tê-los comigo me tornaria mais capaz. Diante desta caixa, fiz a escolha consciente de encontrar a minha expressão gráfica, o meu traço e o meu desenho, apesar da voz interna que sempre me dizia “eu não sei desenhar”.

Após muitos desenhos frustrantes, fui aos poucos compreendendo que o desenho não é uma questão de dom artístico, mas de muita prática e de disposição de mudar o olhar diante do universo que nos cerca. Nesta caminhada, a obra de Betty Edwards (2005), com seus exercícios práticos e na defesa do desenvolvimento das habilidades do hemisfério direito do cérebro para formar pessoas mais sensíveis e inteiras, foi um grato presente, junto com a obra de Ana Mae Barbosa (2012), na defesa do ensino da arte, não só para formar artistas, mas para formar cidadãos mais críticos e conscientes de si.

Quando finalmente encontrei o meu traço, pude fazer um caminho de volta à experiência vivida junto às artesãs do bordado e pude me dar conta de que os projetos voltados para o bordado têm como prática buscar a adequação do produto ao mercado. Em geral, levam coleções prontas, feitas por designers, que longe de promover o empoderamento dessas mulheres, reforçam o seu caráter mecânico ao torná-las executoras e copiadoras de uma estética alheia. Este também foi o meu lugar e a minha prática quando da implementação da empresa de bordados.

Neste caminho, também entrei em contato com um novo fazer para o bordado, realizado por mulheres, em geral jovens, que usam o bordado como meio para uma expressão própria e

que se auto intitulam como bordado moderno e/ou criativo, dos quais se destacam o *Clube do Bordado* (SP) e *O Bordado vai bem, obrigada* (Ce).

O Coletivo Clube do Bordado promove oficinas por todo o Brasil denominadas de “Bordado moderno: técnicas mistas em quadro bastidor” e “Workshop de Bordado Livre”. Compreendendo a linguagem também como meio de expressão de significados, chama nossa atenção os possíveis significados de modernidade e de liberdade atribuídos a este tipo de bordado.

O citado grupo constitui-se por mulheres, cuja tutora aprendeu a técnica do bordado com a mãe, ainda quando criança, aceita encomendas e comercializa seus bordados na web<sup>2</sup>. Vê-se, então, que as bordadeiras modernas ainda têm muito dos grupos de bordado tradicional, entretanto a liberdade estética e o uso das atuais tecnologias gráficas de fato as colocam diante de um novo fazer com significados próprios.

*O bordado vai bem, obrigada*, por sua vez, tem oficinas realizadas na cidade de Fortaleza-Ce, cujo projeto é coordenado pelo artista plástico Júlio Lira. Nestas oficinas o bordado está intrinsecamente ligado à criatividade e à busca por uma expressão individual. Com base na tradição, o objetivo é reinventar esta linguagem<sup>3</sup>.

Após participar de algumas oficinas deste grupo, pude perceber a busca por aproximar o bordado do campo da arte, utilizando a técnica como meio para uma expressão singular. As aulas em que são ensinados os pontos principais de bordado são intercaladas por aulas nas quais são apresentados novos fazeres em bordado, artistas que usam esta prática como meio para sua expressão e aulas de campo com visitas a museus também fazem parte da metodologia adotada. Algumas instrutoras já foram alunas, chamando nossa atenção para uma delas que em seu trabalho cria novos pontos na desconstrução dos pontos tradicionais de bordado.

Diante de toda essa jornada no universo do bordado, foi inevitável buscar compreender melhor esta prática que faz parte do nosso cotidiano no Nordeste em que desde criança convivemos com bordados por todos os lados, nos vestidinhos infantis, nas toalhinhas, colchas elaboradas, lembrancinhas compradas nas feirinhas e nos mercados para os parentes e amigos do Sul e do Exterior.

O bordado ainda é uma marca do produto nordestino. Ocorre que, caminhando por feiras e mercados, vimos repetirem-se padrões bem semelhantes, na maioria das vezes executados à máquina, visto que a tradição do bordado à mão cedeu ao apelo do produto de preço baixo

<sup>2</sup> <http://www.oclubedobordado.com>, acesso às 12:34, em 02 de junho de 2016

<sup>3</sup> <https://pt-br.facebook.com/obordadovaibemobrigada/>, , acesso às 12:34, em 02 de junho de 2016

voltado para turistas, muitas vezes misturados com produtos da China, cujos valores são impossíveis de competir. Vale destacar uma conversa informal com uma bordadeira em Guaramiranga-Ce, na qual ela me fala com alegria que acabou de comprar uma máquina para fazer os bordados que pretende comercializar. No mesmo instante, vem à minha mente que os bordados mais bem pagos passam longe do trabalho à máquina, mas se mantém manual.

Assim, o bordado foi provocando em mim muitas inquietações e questionamentos, além de uma mudança radical de vida e de posicionamento diante dessa prática. Muitas questões foram levantadas internamente e percebo o quanto ainda carece de pesquisa que não caia na tentação de uma abordagem piegas e assistencialista.

Diante das experiências vividas e dos aspectos subjetivos envolvidos nesta caminhada, chama a minha atenção a necessidade de se buscar por uma compreensão dessa prática que volte o olhar para a experiência subjetiva envolvida no processo de formação das bordadeiras, que não são apenas executoras de uma técnica, mas pessoas que se relacionam com o mundo de maneira singular, fazendo da sua prática não só uma profissão, mas uma forma de viver, de se expressar.

Entender o bordado apenas pelo viés mercadológico, na busca por promover trabalho e renda, é reduzir em demasia essa atividade realizada por um sujeito que, apesar de estar inserido nas práticas de mercado, continua à sua margem quando se trata da distribuição dos lucros; por outro lado, olhar apenas como meio de expressão em arte é desconsiderar o grande contingente de mulheres que o utiliza como forma de manter-se e sustentar suas famílias, razão pela qual muitas ainda insistem em se adequar ao mercado que lhes é apresentado nos programas de capacitação.

É comum essa prática nos colocar diante desta dicotomia, cuja escolha define sua abordagem. Afinal, conforme Read (1986, p. 54), “o artesão é uma anomalia em nossa sociedade mecanizada: está quase extinto”. Entretanto, é esta sociedade mecanizada que aliena nossa capacidade criativa e que replica até o infinito os produtos, cada vez mais baratos, a mesma que valoriza e se dispõe a pagar preços elevados por peças únicas e ainda feitas pelas mãos humanas, ou seja, temos de um lado um produto cada vez mais comum e barato e de outro um produto exclusivo, pelo qual se cobra preços elevados.

Neste sentido, destacamos o trabalho da estilista alagoana Martha Medeiros, referência quando se trata do que se tem propagado como artesanato de luxo. A empresa preza por um acabamento impecável, tendo como carro-chefe o uso da renascença (renda feita a mão) executada por 450 artesãs por todo o Nordeste.



Conforme informado pela marca em sua página na web<sup>4</sup>, a estilista mantém um projeto que trata de questões mercadológicas “através do trabalho remunerado e a política de metas, que permite que superem seu ganho financeiro de acordo com a produtividade”, tem, ainda, um viés assistencial “levando auxílio em diversas áreas como educação, saúde e independência financeira”. Mister salientar, comercializa vestidos de renda em valores que chegam a quase trinta mil reais a exemplo do que se segue.

**Figura 3 – Vestido Martha Medeiros em Renascença**



**Fonte: <http://bit.ly/2AYkv7C>, acesso 19/12/2017, às 11:26**

A prática desenvolvida pela citada estilista vai ao encontro do olhar gerencialista que se tem conferido ao bordado, levando o conhecimento de estratégias gerenciais e de mercado, bem como demanda de trabalho. Esse é o lugar que se tem reservado ao artesão quando se fala de resgate de uma tipologia e de capacitação. Esta prática não se afasta muito do que se propõem por todo o Nordeste por instituições como o SEBRAE.

Não se pretende fazer uma crítica à atuação do SEBRAE, que não faz nada além de alinhar suas diretrizes de fomento a práticas empreendedoras, buscando assim realizar seus objetivos

---

<sup>4</sup> [www.marthamedeiros.com.br](http://www.marthamedeiros.com.br), acesso às 12:34, em 02 de junho de 2016

de instituição privada, mesmo que desempenhe atividade de interesse público. Ocorre que não se pode desconsiderar o seu papel como propagador do ideal fabril capitalista como meio para se promover o artesanato brasileiro, ideal este praticado também pelo Poder Público, que tomou para si a tarefa de preservação do artesanato enquanto cultura, acreditando que a melhor forma de o fazer é buscando a sua empresarialização por meio de políticas públicas de fomento ao empreendedorismo.

Periodicamente, temos nas mídias a notícia de parcerias importantes de artesãs com estilistas renomados, que elevam o valor da peça a patamares impossíveis de chegar à base da cadeia produtiva, onde estão as bordadeiras. Essas práticas ainda se mostram assistencialistas e muitas vezes desastrosas, quando interferem na dinâmica estabelecida no grupo de artesãs e depois se retiram do campo.

Largamente praticados, estes programas ainda não se mostraram capazes de promover a mudança significativa a que se propunham. Neste sentido, destacamos a pesquisa realizada no município de Maranguape-Ce por Silva (2009), que traz importante reflexão sobre as práticas de treinamento na citada região e seus resultados.

Quando o programa Irmãos do Ceará encerrou suas atividades, tudo o que foi transmitido às bordadeiras pelos técnicos na teoria passou a ser vivenciado na prática (e, desta vez, sem o auxílio do designer ou técnico, pois estes se foram junto com as intervenções) e os problemas decorrentes da racionalização do trabalho começaram a aparecer.

O aumento da demanda por peças bordadas, a desestruturação dos laços de solidariedade entre as artesãs e, conseqüentemente, entre as associações, fizeram com que a cadeia produtiva de trabalho que havia sido montada começasse a desmoronar. De acordo com as observações e com os dados colhidos durante a pesquisa, pôde-se notar que a ênfase na unidade e na solidariedade, tema que embalava os discursos e as ações empreendidas nas associações, pelo SEBRAE e por entidades vinculadas ao governo, havia perdido consistência em todos os âmbitos da vida e das relações entre as artesãs. (SILVA, 2009, p. 120)

O que se verificou com a saída dos agentes que promoveram o citado programa de capacitação na pesquisa empreendida por Silva (2009) é uma consequência para a qual Canclini (1983) chama a atenção em sua pesquisa junto a grupos produtivos no México, segundo o qual tais práticas de capacitação findam por realizar a cisão entre os indivíduos e a comunidade no plano econômico, ao dar um tratamento à parte a alguns artesãos, incentivando a concorrência entre eles, e no plano político, acentuando conflitos já existentes.

Ademais, chama nossa atenção os depoimentos de algumas artesãs transcritos por Silva (2015) ao discutir acerca dos programas de capacitação para o artesão promovido pela Central de Artesanato do Ceará (CEART), em sua tese de doutoramento.

Olha, a gente às vezes fica cansada de tanto fazer curso porque tu sabe né, a gente tem nossas obrigação em casa e quando tem esses curso a gente tem que dar um jeito de vir. (Socorro, 47 anos)

Os curso são bom, o problema é que depois que vocês vão embora, volta tudo pra mesma coisa de antes. O pessoal desanima, não tem mais coragem de fazer as coisa. Só fica uma ou outra pelejando, mas não dá pra fazer nada se não for o grupo todim. Tem é muita gente que sabe fazer palha, que aprendeu, mas que não quer mais vim pros curso porque acham que é perda de tempo (Regina, 36 anos)

Sim, já vieram uns três designers aqui trabalhar com a gente. Eles passavam semanas aqui e a gente fazendo coisas. Teve um que trouxe umas coisas tão difíceis que quase arrebenta com os dedo da gente! (Conceição, 51 anos)

(SILVA, 2015, p. 97)

Os depoimentos trazidos por esta pesquisadora são preocupantes e refletem não só o pensamento das três artesãs citadas, mas uma fala recorrente nos grupos de artesãos por onde programas de capacitação promovidos pelo SEBRAE e pela CEART passam.

Estas práticas não deixam de ser também práticas de educação, com metodologias e ideologias próprias, inseridas em um sistema que “é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 1970, p.44). Não há como se fechar às relações de poder estabelecidas, em como são construídas as subjetividades, nem os efeitos de uma invasão cultural quando se leva uma estética e um *modus operandi* alheio aos grupos de artesãs na expectativa de se promover trabalho e renda.

Vê-se que a criatividade ainda está envolta de uma aura mítica, que separa as pessoas em criativos e não criativos, sendo reservado aos não criativos a neutralização de sua subjetividade e uma capacitação que desconsidera seu repertório imagético único, assim como sua forma singular de se relacionar com o mundo, sendo-lhe proposto a adequação a processos criativos de abordagem gerencialista, propagado em manuais de desenvolvimento de produto como caminho universal.

Esta pesquisa busca compreender os discursos de poder inseridos nas citadas práticas de capacitação que, longe de buscar a libertação criativa do artesão, na verdade captura subjetividades e as submete à lógica do capitalismo que, por sua vez, não o inclui, mas subjuga, transformando-o no que chamam Marquesan e Figueiredo (2014, p. 86) de *empreendedor subalterno*.

As distinções que asseguravam originalidade a diferentes grupos de artesãos, organizações ou comunidades, tendem a se tornar cada vez menos evidentes, delineando um processo de massificação tanto da produção quanto das práticas

organizacionais, algo que encobre questões de fundo que não têm sido discutidas a contento. O processo de *comoditização* dessa atividade fecha um ciclo que retira a autonomia do artesão, afasta-o de uma perspectiva emancipatória e reproduz uma situação de dependência em que, de fato, não há perspectivas aparentes de transformação. A inclusão social, de que tanto se fala nos programas de ressignificação da atividade, é um eufemismo para a inclusão de novos consumidores no mercado de massa, o que contemplaria o quadro neoliberal segundo uma perspectiva em que a idéia de sociedade se confundiria com a idéia de mercado. Ademais, o potencial emancipatório do artesanato como fonte de subsistência e organização artesanal como alternativa à organização capitalista são atenuados pelo uso de manobras discursivas funcionais à ordem dominante. (MARQUESAN; FIGUEIREDO, 2014, pp. 92/93, grifos do autor)

Há que se pensar em autonomia para o artesanato, ou seja em um campo próprio, regido por regras e sistemas próprios, que por sua vez considere a singularidade do sujeito/artesão, a compreensão de si como ponto de partida na sua relação com o mundo. Este seria um caminho possível para o bordado artesanal tradicional, desde que superada a dicotomia arte e artesanato, bem como libertada esta prática de políticas públicas assistencialistas.

Diante de todo o exposto, inevitável o questionamento quanto à necessária mudança na forma de se promover o bordado, de se buscar a manutenção e muitas vezes resgate desta prática, visto que as abordagens corriqueiramente praticadas são de caráter marcadamente “bancário”, na acepção do defendido por Freire (1970), reforçando um ciclo vicioso de dependência criativa que desconsidera a necessária busca por um processo criativo único.

Mesmo considerando o caráter híbrido do artesanato, como expressão cultural e produto de mercado, defendemos que metodologias de desenvolvimento de produtos aplicadas ao design não se adequam à criação em artesanato, não obstante o grande esforço de instituições e designers em fazê-lo. No máximo o que se consegue é a execução de coleções prontas e a inserção de novos materiais de forma verticalizada e mecanicista.

Programas voltados para o artesão devem ter como centro o sujeito, partindo dele, do seu universo, do seu imagético particular, da forma como usa os materiais, como dialoga em comunidade e como se relaciona com aquele a quem se destina sua criação. Esta mudança de eixo nos leva, além da crítica às relações de poder estabelecidas nos atuais modelos de capacitação que visam adequar o artesão ao mercado, à busca por metodologias capazes de dar suporte ao desenvolvimento de processos criativos individuais em grupos de bordado artesanal. Uma abordagem voltada para o ensino em artes, especial do desenho, passa a ser, então, ferramenta mestra nesta busca.

Entendemos que o homem é mais que repositório de informações. Desde a primeira infância as crianças são incentivadas a copiar desenhos, fazer decalques e colorir desenhos já prontos. Assim, aos poucos, sua criatividade vai sendo colocada em baixo do tapete junto com

a oportunidade de desenvolver um traço próprio. A ênfase na escrita e na leitura, com exercícios específicos para tal, num crescer de complexidade, até que a criança possa fazê-lo com maestria, suplanta o ensino do desenho e das artes que se mantém como atividade recreativa até que seja totalmente retirada dos currículos escolares. Na educação de adultos e na capacitação profissional não é diferente.

Adultos continuam a replicar desenhos infantis de pouca complexidade, repetindo padrões e mantendo o sistema simbólico também infantil. De muitos se ouve “eu não sei desenhar”, entre as bordadeiras não é diferente, delas se ouve: ‘só sei fazer em cima do riscado, pego o desenho da revista ou da minha comadre, desenhar mesmo não sei não”.

Ocorre que, se nunca fomos estimulados e ensinados a desenhar, como podemos fazê-lo? Há que se descer um espírito criador dos céus para que se possa colocar em imagem aquilo que está dentro de nós e ao nosso redor? É assim que se perpetua a crença do criador iluminado e escolhido para ter um dom divino.

Este discurso deve ser questionado e diante dele se desenvolver um novo fazer para o bordado artesanal. Enquanto estivermos presos no dogma da incapacidade técnica e criativa, não temos como nos libertar dos modelos de produção de mercado que alienam aqueles que produzem. Sob este aspecto, há um ciclo vicioso de opressão que precisa ser rompido.

A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, “ação cultural” para a liberdade, por isso mesmo, ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor, este é que se serve desta dependência para criar mais dependência. (FREIRE, 1987, p. 30)

Esta pesquisa, assim, além de trazer a questão da dependência criativa e econômica para discussão, busca desenvolver junto ao grupo de artesãs método capaz de impulsionar processos criativos individuais, assim como busca promover a prática do desenho, possibilitando uma expressão própria, com base na tradição e no universo particular da artesã.

A tradição deve ser a base e o guia da criação e não uma forma de cópia e repetição, por mais que esta seja valorizada por parte dos que defendem a manutenção do bordado como cultura. Neste estudo, a tradição anda de mãos dadas com a criatividade e a inovação, no sentido do novo e não como uma forma de subjugar a criação às pesquisas de mercado. Entendemos que o bordado como artesanato é uma forma de expressão individual e coletiva de um povo, em um determinado tempo e espaço e não apenas uma etapa do processo de produção de mercado, não obstante também se revestir de caráter de subsistência.

Como aporte teórico da pesquisa, temos em Foucault (1970) a base sobre a qual analisamos os discursos voltados para capacitação do artesão, as relações de poder subjacentes,

bem como a construção das subjetividades nos métodos objeto de crítica e na metodologia proposta.

Questionamos os efeitos de verdade conferidos ao discurso gerencialista que se coloca como caminho único para formação do artesão. Programas de capacitação que negam as subjetividades dos artesãos e os submete às práticas de mercado, como única saída para a promoção de trabalho e renda normaliza um discurso que, por sua vez, é aceito sem que se faça uma crítica necessária à sua forma e adequação a uma atividade que, até os dias atuais, está ao largo do sistema capitalista de mercado.

Sennett (2009) nos ajuda pensar nessa atividade para além de um meio de subsistência, nos colocando diante de algo vivo, inerente à condição humana até os dias atuais. Para este autor, habilidade artesanal não é apenas a capacidade de construir algo com as próprias mãos, mas um impulso humano básico e permanente. Nesta pesquisa, tal entendimento caminha junto com a necessidade humana de uma expressão única.

As discussões acerca da relação estabelecida entre arte e artesanato e sua construção histórica, por sua vez, é também objeto de estudo da socióloga Sylvia Porto Alegre. Pesquisadora em antropologia social, com diversas publicações nessa área, das quais destacamos “Arte e Ofício de Artesão: história e trajetórias de um meio de sobrevivência” (1986), que traz um histórico revelador do artesanato no Brasil desde o período colonial, com ênfase no artesanato desenvolvido no Ceará.

Canclini (1983), por sua vez, nos coloca diante de um artesanato que na contemporaneidade está inserido nas práticas capitalistas de mercado, que não apenas subjuga o artesão, mas se utiliza dele para manter sua estrutura de poder. Traz, ainda, aspectos importantes ao se pensar o artesanato praticado na América Latina que em muito se distanciou das tradicionais oficinas europeias e se mantém até os dias atuais, ora reduzido a uma curiosidade turística, ora objeto de um idealismo folclórico.

Ademais, discutir os caminhos trilhados pelo artesanato brasileiro é pensar também em suas práticas de capacitação, que na atualidade estão marcadas por práticas de gerencialização e empresarialização diante de modelos desenvolvidos por órgãos como o SEBRAE e pelos Governos em todas as suas esferas.

Estas práticas têm sofrido duras críticas por pesquisadores da área, dos quais destacamos o trabalho de Silva (2009, 2015), que nos traz um quadro revelador em duas de suas pesquisas: a que discorre acerca do programa “Irmãos do Ceará” implementado, na região de Maranguape-Ce, junto a bordadeiras de richelieu, bem como a que discorre acerca das intersecções de saberes na relação entre *designers* de moda e artesãos no interior do Ceará, com destaque para

programas de capacitação promovidos pela CEART, objeto de sua tese de doutorado. Marquesan e Figueiredo (2014), por sua vez, nos colocam diante do que vem a ser a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia de reprodução de relações desiguais de poder.

A busca por uma nova abordagem na capacitação de grupos de bordados artesanais nos levou a Paulo Freire, em especial suas obras “Pedagogia do Oprimido” (1970) e “Pedagogia da Autonomia” (1996), pela defesa de uma prática pedagógica libertadora, na qual o educando é sujeito do próprio processo de aprendizado. Para tanto, entendemos ser o conhecimento em arte o caminho na busca de um repertório imagético e traço próprio.

Ana Mae Barbosa (2012) nos ajuda a traçar os caminhos do ensino da arte no Brasil e nos coloca questão importante nesta pesquisa ao apontar a arte como mediadora social e como formadora de uma cidadania plena, indo ao encontro da posição adotada por Herbert Read (1986), teórico do movimento da educação pela arte.

Destacamos que o desenho passa a ser ferramenta importante quando tratamos de bordado. Neste contexto, Luis Porcher (1982) e Bernard Blot (In: Porcher, 1989) nos ajudam a compreender os processos criativos e etapas do desenvolvimento infantil, no que diz respeito ao desenho, bem como trazemos a teoria de Betty Edwards (2005), que nos traz sua experiência enquanto educadora desta arte nas escolas.

Aliada a crítica à lacuna do ensino do desenho para crianças, Edwards (2005) traz questão até então pouco abordada qual seja, o paralelo entre o desenvolvimento do desenho e o estímulo em regiões cerebrais voltadas às emoções, à percepção visual, não verbal e intuitiva. Além da abordagem teórica, discorre sobre técnica do ensino de desenho de forma prática e minuciosa, trazendo a público o método desenvolvido e utilizado em sala de aula.

Fayga Ostrower (1977) e Marly Meira (2003) nos deram aporte teórico importante no que diz respeito aos métodos em processos criativos e vivências na ação junto à comunidade da Linha da Serra, no Município de Guaramiranga-Ce.

## Métodos e a busca por uma pesquisa interdisciplinar

Discutir acerca dos projetos de capacitação em bordado, aliados a práticas de mercado e de desenvolvimento de produto, é premissa importante para a prática social proposta nesta pesquisa, que visa ainda a desenvolver e avaliar métodos capazes de serem meio para a expressão singular nesta tipologia. Este intento nos aproxima do método qualitativo em pesquisa social da Pesquisa-ação, na busca por se pensar em ferramentas metodológicas capazes de impulsionar processos criativos singulares, junto a grupos produtivos de bordados artesanais.

A pesquisa-ação por ser investigativa supõe um conjunto de procedimentos técnicos e operativos para o conhecimento da realidade ou um aspecto desta, com o objetivo de transformá-la pela ação coletiva.

A forma de pesquisar a realidade implica a participação da população como agente ativo no conhecimento de sua própria realidade e possibilita a mesma adquirir conhecimentos necessários para resolver problemas e satisfazer necessidades. A pesquisa por ser ação, a própria forma ou maneira de fazer a investigação da realidade gera processo de ação das pessoas envolvidas no projeto. O modo de fazer o estudo, o conhecimento da realidade já é ação; ação de organização, de mobilização, sensibilização e de conscientização. (BALDISSERA, 2001, p. 8)

Considerando que um dos objetivos da pesquisa-ação é concretizar o conhecimento teórico por meio do diálogo estabelecido entre o pesquisador e as pessoas envolvidas nos problemas investigados (THIOLENT, 1998, p. 41), a escolha deste método foi um caminho inevitável.

O processo vivido como estudante no curso de Design de Moda, como sócia em uma empresa que comercializava bordados e como autodidata nos caminhos do desenho e da arte, fez com que gerasse em mim um desejo de atuação na comunidade, em especial no município de Guaramiranga-Ce, lugar em que vivo há 3 anos. A inserção na comunidade na Linha da Serra, localidade do citado município, já era algo vivenciado e a busca por compreender os possíveis caminhos a serem trilhados no universo da arte e dos bordados era um desejo que crescia.

Realizar uma interferência na realidade encontrada não me coloca em posição de levar um determinado conhecimento como caminho único na busca por uma expressão gráfica própria, nem mesmo no papel de salvadora de uma estética perdida. Nela me cabe um lugar de pesquisadora, buscadora e investigadora não só do outro, mas também de mim mesma. Não obstante a importância do aporte teórico que nos guia, a construção de experiências em um processo compartilhado deve ser realizada ao longo da atuação junto ao grupo em um movimento de ir e vir, de afetar e deixar-se afetar.



A imagem do pesquisador isolado, que leva toda a sua bagagem com o ideal de propor um método, realizá-lo e, por fim, avaliá-lo isoladamente é um mito e uma armadilha na qual não pretendemos cair. O conhecimento teórico prévio e o planejamento da ação se fazem necessário, mas não são suficientes quando vamos a campo em busca de estabelecer uma relação que respeita os aspectos subjetivos de todos os participantes, inclusive do pesquisador.

Também não temos a pretensão de mudar uma realidade há muito estabelecida, mas temos compreensão de que, ao nos depararmos com potencialidades e capacidades em movimento, não temos como não nos afetar, assim como não temos como deixar de levar a campo aspectos valorativos que nos guiam.

Toda estratégia de pesquisa possui alguns critérios de orientação valorativa. A pesquisa-ação não é exceção. A moralidade de uma pesquisa-ação depende sobretudo da moralidade da ação considerada e dos meios de investigação mobilizados. Em geral os agentes sociais cujas práticas são marcadas de imoralidade (corrupção, por exemplo) não precisam de pesquisa-ação. Esta é associada a escolhas valorativas tais como o reconhecimento de causas populares, a prática da democracia ao nível local, a busca de autonomia, a negação da dominação, etc. todos esses aspectos, ou uma seleção dos mesmos, são discutidos pelos pesquisadores. Há também controle dentro do processo de investigação para se evitar possíveis deturpações.

Em si própria, a concepção da pesquisa-ação nunca é livre de valores. Não há nisto qualquer anormalidade: apesar de sua pretensa neutralidade, as tendências convencionais se inserem em estratégias sociais determinadas: assessoramento do poder vigente, tomada de decisão à revelia dos participantes, práticas discutíveis no plano ético (“espionagem ideológica”, por exemplo). (THIOLLENT, 1998, pp. 44/45)

Este é um momento delicado na pesquisa em que aliamos teoria e prática. Há que se ter uma reflexão crítica sobre a prática sem a qual “a teoria pode ir virando blábláblá e a prática, ativismo” (FREIRE, 2002, p. 12). Acredito que uma prática em comunidade, mais do que levar uma proposta de ação, deve ser capaz de despertar em todos os participantes a consciência de que somos seres inacabados, na acepção do proposto por Freire.

Neste sentido é que a Pesquisa-ação se torna a escolha metodológica ideal, trazendo para o centro da pesquisa os processos criativos capazes de serem pontes que conectam o sujeito e o universo que o cerca. Mesmo conscientes de que muitos aspectos não previstos surgiriam e de que a metodologia adotada também não poderia prescindir da atuação de todos os envolvidos, ou seja, o conhecimento seria construído coletivamente e não levado encaixotado por manuais, há que se pensar em estratégias e sistematizá-las.

A metodologia da pesquisa-ação segundo Bosco Pinto (1989), é entendida em sentido mais restrito, como sequência lógica e sistemática de passos intencionados, ou seja passos com objetivos que se operacionalizam através de instrumentos e técnicas. Essa sequência lógica de passos divide-se em três momentos, os quais, por sua vez se desdobram em fases, estas operacionalizam-se em passos. Os passos são constituídos de um conjunto de atividades que permitem atingir os objetivos de cada fase.

A sequência metodológica para a execução dos processos de pesquisa-ação insere-se na concepção da educação libertadora, tendo como ponto de partida o diálogo incentivando a participação dos setores populares na busca do conhecimento da realidade para transformá-la. (BALDISSERA, 2001, p. 10)

A sequência metodológica proposta por Pinto *apud* Baldissera (2001) é composta por três momentos quais sejam: investigação, tematização e programação/ação, momentos que vão ao encontro do proposto por Freire, ao dispor acerca da sua proposta pedagógica.

Nesta pesquisa, entretanto, tais diretrizes são fonte de inspiração, não sequência metodológica fechada. Conforme defende Thiollent (1998), ao discorrer acerca do planejamento da pesquisa-ação, há que se considerar a necessária flexibilidade ao se pensar em etapas ordenadas.

A busca por empreender uma pesquisa no campo do artesanato nos impõe ampliar nossos horizontes, tendo em vista o seu caráter multifacetado no qual se insere cultura, arte, economia, educação e política. Fazer um recorte na abordagem do tema facilita as práticas metodológicas, entretanto, assim fazendo, corremos o risco do equívoco comum que incorrem os que dividem um corpo uno, assim como na fábula dos cegos e do elefante, segundo a qual cada cego tocando uma parte do elefante caíam em uma discussão infinita acerca da identificação do animal, tendo em vista a incapacidade de compreender que só eram capazes do contato com uma das partes e que aquilo não representava o todo.

Neste sentido, a metodologia proposta deve ser capaz de abordar o que entendemos ser os três pilares quando discutimos capacitação voltada para o artesão, quais sejam: cultura, educação e geração de renda, o que nos impõe uma metodologia própria. Para tanto, aliamos às técnicas da Pesquisa-ação às experiências metodológicas em processos criativos de Ostrower (1977) e Meira (2003), bem como à abordagem pedagógica freireana em sua defesa à síntese cultural.

Desde o primeiro momento da ação como síntese cultural que é a investigação, se vai constituindo o clima da criatividade, que já não se deterá e que tende a desenvolver-se nas etapas seguintes da ação.

Este clima inexistente na invasão cultural que alienante, amortece o ânimo criador dos invadidos e os deixa, enquanto não lutam contra ela, desesperançados e temerosos de correr o risco de aventurar-se, sem o que não há criatividade autêntica.

Por isso é que os invadidos, qualquer que seja o seu nível, dificilmente ultrapassam os modelos que lhes prescrevem os invasores. (FREIRE, 1987, p. 105)

A invasão cultural praticada de forma recorrente nos programas de capacitação voltados para o artesanato, sob o argumento de buscar melhorias estéticas para o produto e adequação

para o mercado, finda por aprisionar a criatividade dos sujeitos, que se acomodam em uma dependência criativa difícil de ultrapassar. Este é um importante desafio na nossa prática.

Nesse sentido, destacamos a importância de uma reunião prévia para que os aspectos metodológicos possam ser colocados para os participantes, em especial o requisito básico para se prosseguir nas vivências, qual seja a disposição para se arriscar nas práticas do desenho, visto que não lhes serão entregues nenhum desenho pronto, prática comum em oficinas de bordado.

Cada participante deverá trabalhar um tema de sua preferência e, ao longo dos encontros, serão abordados movimentos artísticos específicos, discussões acerca de composição, cor e possíveis inserções de técnicas de pintura, pontos de bordado e outras possibilidades de suporte, além dos produtos comumente utilizados como artigos para cama, mesa e banho, bem como vestuário. Há que se propor estratégias que explorem o universo imagético interior e que ampliem o olhar para o que está ao redor.

Para uma imaginação que está despertando, não existem meios estereis para a criação. Ela acha caminhos para expressar-se em toda parte. O que é necessário é uma certa qualidade do olhar: atenção é a simpatia do espírito para com o mundo... (BLOT In: PORCHER 1982, p. 114)

Aguçar a qualidade do olhar é uma ação importante no que diz respeito à representação estética. Olhar não só na perspectiva de se ver algo, mas de compreender as linhas que se formam diante de nós o tempo inteiro, de olhar o mundo, de olhar as soluções gráficas disponíveis encontradas pelos artistas que mergulharam em seus processos criativos para representações gráficas específicas, além de olhar para si mesmo como sujeito capaz de expressar-se, seja de que forma for, sem o juiz implacável do “feio e bonito” que se apresenta muitas vezes dentro de nós mesmos.

O mito do artista nato é muito arraigado em nossa sociedade em todos os níveis, entretanto nos grupos populares o sentimento de não capacidade está intrinsecamente aliado à autoestima, diante de uma estética diversa da sua e do lugar que lhes é reservado de executores de padrões estéticos prontos criados por designers/consultores. Ultrapassar essa barreira é muito importante para que se possa prosseguir na metodologia proposta.

Não se pretende aliar a pesquisa a um certo psicologismo, seja na abordagem ou nos temas que serão tratados. Acreditamos que o respeito às individualidades e a inserção constante na comunidade pela pesquisadora, que já se realiza, são suficientes para gerar uma relação recíproca de confiança e afetividade entre os participantes, requisitos importantes para que todos possamos nos expressar sem medo, afinal “a afetividade não se acha excluída da cognoscibilidade” (FREIRE, 2002, p. 52).

No que diz respeito à ação, serão realizados nove encontros, após os quais cada um chegará a um trabalho finalizado, com um desenho único e autoral. Realizada a primeira etapa da metodologia proposta, serão realizados grupos de discussão organizados pela pesquisadora acerca da experiência vivida, dos sentimentos envolvidos diante da peça finalizada, dos desafios propostos e dos resultados alcançados. A resposta ao que foi experienciado e as possíveis mudanças no *modus operandi* do trabalho da artesã são pontos importantes de avaliação da metodologia e adequação para futuras práticas.

Destacamos que os grupos de discussão propostos, por mais que se aproximem na metodologia, não se tratam de grupos focais, que têm regras próprias na sua execução. Nesta pesquisa, os grupos, que chamaremos de mini-grupos, apresentam-se como meio de avaliação da metodologia utilizada, devendo ser conduzido por discussões orientadas acerca dos resultados alcançados.

Gondim (2003), dispendo especificamente acerca dos grupos focais como técnica de investigação qualitativa, aborda questão importante no que diz respeito aos padrões éticos acadêmicos da manutenção do anonimato entre os participantes, aos quais nos submeteremos, utilizando nomes fictícios nesta pesquisa, entretanto o fazemos não sem discussão.

A pesquisa de ação comunitária também leva mais tempo, pela sua preocupação em aprofundar o tema e promover conscientização grupal. A análise, no entanto, é realizada concomitantemente à produção de conhecimento pelo grupo com vistas à ação (Thiollent, 1997), sendo diferenciada a forma de divulgação. Enquanto a pesquisa de mercado presta contas ao contratante, que geralmente não tem interesse em difundir as bases que sustentaram suas decisões, a acadêmica zela pelo anonimato dos participantes, mas é partidária da publicação dos resultados, difundindo o conhecimento produzido e a metodologia, submetidos ao escrutínio crítico da comunidade acadêmica. A pesquisa ação, distintamente, assume um compromisso maior com a comunidade e com o que decorre do processo de investigação realizado, sendo o êxito de seu produto avaliado pelo impacto na comunidade local. (GONDIM, 2003, pp. 155/156)

O mergulho nas subjetividades envolvidas, a capacidade de ultrapassar barreiras internas na expressão gráfica para além da voz interior do “não sei desenhar”, bem como o orgulho pela peça final realizada são motivos suficientes para que todos os participantes sejam nominalmente citados. Entendemos que a contribuição de cada integrante ao trabalho do grupo e de si é algo que vai além de uma identificação nominal, ocorre que o nome também é parte importante do que somos, seja o constante no documento de identidade ou o social, através do qual nos apresentamos.

No que diz respeito à formação do grupo, esta dar-se-á de acordo com a faixa etária, o que de início poderá se pensar ser um quesito demasiado simplório, nesta pesquisa se torna aspecto de recorte importante, visto que não haverá nenhuma limitação quanto a idade para se

participar das práticas referentes aos processos criativos, visto que nas vivências em grupo, a experiência de vida, bem como as práticas do desenho e do bordado são aspectos que enriquecem o grupo como um todo.

Entretanto, as diferenças de faixa etária nos pequenos grupos de discussão, destinados à análise da metodologia proposta, pode tornar-se um complicador em razão dos choques geracionais que já se apresentam na comunidade, em especial em relação ao incômodo das mais velhas com a tagarelice das mais jovens, além das questões tecnológicas que se colocam em razão do fácil acesso às mídias por meio dos *smartphones*, atualmente acessível à maioria jovem, mas ainda rejeitado por alguns mais antigos.

As experiências vividas e os caminhos metodológicos possíveis realizados na prática serão portas para se buscar compreender os sujeitos, sua expressão e como lidam com seus processos criativos singulares, nos quais me incluo como pesquisadora e como buscadora de mim mesma nesta ação. O desejo de ação e de mergulho na investigação acadêmica são reflexos de inquietações pessoais que não podem ser desconsideradas. Assim como não pode ser desconsiderada minha experiência de vida alinhavada pelo bordado ao longo desta pesquisa, durante a qual engravidei e, numa paciente espera da minha filha, bordei todas as peças do seu enxoval.

Bordar o nome de Nara nos lençóis, desenhar padrões únicos que expressassem a delicadeza de um sentimento que brotava dentro de mim a cada dia, mesclados pelos medos naturais de tudo o que este processo envolvia, afetou irremediavelmente meu caminho ao longo desta pesquisa.

Destaco que não deveremos nos utilizar de um método biográfico, que tem práticas e metodologia própria, mas não há como mergulhar no universo imagético subjetivo alheio sem a busca da compreensão de si. Esta pesquisa é parte do meu caminho, da minha formação enquanto sujeito que, ao longo das minhas experiências de vida, transforma-se a cada passo da investigação, que não começou com o programa de pós-graduação, nem terminará nele.

## **2 ARTESANATO E CAPACITAÇÃO: RESISTÊNCIAS AO IDEAL FABRIL DE PRODUÇÃO**

O artesanato é parte das pautas governamentais quando o assunto é a promoção do empreendedorismo, trabalho e emprego. No âmbito nacional, temos o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), criado em 1995 e gerido desde 2013 pelo Núcleo de Apoio ao Artesanato, vinculado à Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa da Presidência da República.

De acordo com informações constantes da página oficial do Programa, este foi instituído com o objetivo de “valorizar o artesão brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem como, desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal, no entendimento de que artesanato é empreendedorismo”<sup>5</sup>.

Por intermédio da citada página da web, no que diz respeito às ações do programa, a posição estatal é que a diversidade do artesanato brasileiro não é suficiente para que este tenha competitividade no mercado, o que impõe ao Programa preparar artesãos e organizações que representam este setor, promovendo a profissionalização e comercialização de seus produtos.

Aliado à política nacional, no Ceará, a Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social do Governo do Estado (STDS), à qual se vincula a Coordenadoria do Artesanato e Economia Solidária, inclui o artesanato em meio às atividades voltadas à geração de emprego e renda, associando, ainda, o apoio ao artesão à preservação da tradição e da arte popular.

É desta Secretaria a responsabilidade pela gestão da CEART, do gerenciamento do Fundo Especial de Desenvolvimento e Comercialização do Artesanato – FUNDART, bem como do Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Estado do Ceará, que visa a incentivar e apoiar a qualificação, a produção e a comercialização de produtos artesanais, além de valorizar o artesanato cearense, preservando a cultura, o talento, a tradição e a arte popular de cada região do Estado.

O SEBRAE, por sua vez, de acordo com suas diretrizes de promoção ao micro e pequeno empreendedor, tem trabalhado junto a grupos produtivos de artesanato prestando assessoria gerencial, comercial e de produto, muitas vezes em projetos associados ao turismo, em especial naqueles conhecidos por rotas integradas em que são associadas atividades de turismo, artesanato, economia criativa e agronegócio.

---

5 (<http://www.sempe.mdic.gov.br/clientes/smpe/smpe/assuntos/programa-de-artesanato-brasileiro>, acesso 29/11/2017, às 16:25)

Com trabalho amplamente reconhecido nesta área, o SEBRAE tem assumido relevante papel na promoção e divulgação do artesanato brasileiro. Sua visão tem sido fomentadora da naturalização da ideologia gerencialista como modelo para reconfiguração do artesanato.

Importante ressaltar, o SEBRAE desde 1990, quando da extinção do Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa (CEBRAE), cujas funções foram por ele assumidas, constitui-se como serviço social autônomo, de natureza jurídica de direito privado, ou seja, mesmo desempenhando atividade de interesse público em cooperação com o Estado, não compõe a administração pública.

Dessa forma, o SEBRAE, buscando melhor realizar seus objetivos, possui estrutura descentralizada, com escritórios regionais distribuídos por região, dos quais destacamos o Escritório Regional do Maciço de Baturité, cuja atividade não se diferencia das diretrizes nacionais da instituição. São feitos levantamentos e avaliações de setores com potencial empreendedor e capacidade de gerar resultados financeiros (conhecidos por Política de Segmentação), bem como cadastramento das organizações constituídas, com inscrição no cadastro nacional da pessoa jurídica, com base nos quais são desenvolvidos projetos (conhecidos por produtos).

No que diz respeito ao artesanato, atualmente o citado escritório regional possui 15 grupos cadastrados junto aos quais foram trabalhados desenvolvimento de marca e de produto, apoio à participação em feiras e à instalação de estrutura física voltada à manutenção de ponto de venda, finalizando com a elaboração de catálogo dos produtos desenvolvidos. Esta ação vai ao encontro do padrão desenvolvido pelos agentes do SEBRAE em todo Brasil, reforçando o que Marquesan e Figueiredo (2014) chamam de gerenciamento da produção artesanal, com base nos preceitos dos treinamentos rápidos, divididos em pacotes de conhecimento ao estilo gerencialista, que reproduzem o ideal fabril capitalista.

Ressaltamos que as diretrizes que norteiam os governos em todas as suas esferas, bem como o Sebrae, no sentido de compreender o artesanato como setor da economia a ser promovido e apoiado em razão do seu caráter de geração de renda, utilizando-se para tanto uma abordagem invasiva, é consequência do entendimento segundo o qual a única saída para o artesão é a sua adequação ao mercado a todo custo. Este posicionamento não é recente nem exclusivo do governo brasileiro, mas uma prática realizada em larga escala em diversos países, em especial da América Latina (CANCLINI, 1983).

No intento de realizar o que os governos chamam de promoção do artesanato, definir o que vem a ser artesão, artesanato, cultura popular e práticas de subsistências correlatas, há muito tem sido objeto de pesquisa de setores que se ocupam de práticas geradoras de emprego e renda.

O Governo Federal, na busca por uma normatização conceitual do artesanato, publicou no ano de 2010 (Portaria SCS/MDIC nº29) as diretrizes que norteiam o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), ratificadas na publicação “Base Conceitual do Artesanato Brasileiro” cujo objetivo é padronizar e estabelecer parâmetros de atuação do Programa em todo Brasil. De acordo com a citada publicação, artesanato e arte popular tratam-se de conceitos distintos que, por conseguinte, exigem abordagens distintas.

Artesanato - Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, 2012)

Arte Popular - Conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas, dentre outras expressivas que configuram o modo de ser e viver do povo de um lugar. A arte popular diferencia-se do artesanato a partir do propósito de ambas atividades. Enquanto o artista popular tem profundo compromisso com a originalidade, para o artesão essa é uma situação meramente eventual. O artista necessita dominar a matéria-prima como o faz o artesão, mas está livre da ação repetitiva frente a um modelo ou protótipo escolhido, partindo sempre para fazer algo que seja de sua própria criação. Já o artesão quando encontra e elege um modelo que o satisfaz quanto à solução e forma, inicia um processo de reprodução a partir da matriz original, obedecendo a um padrão de trabalho que é a afirmação de sua capacidade de expressão. A obra de arte é peça única que pode, em algumas situações, ser tomada como referência e ser reproduzida como artesanato. (BASE CONCEITUAL DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012)

Vê-se que mesmo em um documento oficial, resultado de pesquisa de 4 anos, realizada em todo território nacional, entre os anos de 2006 e 2010, há uma espécie de dificuldade em se definir a natureza do que vem a ser artesanato. Percebe-se a ambiguidade na medida em que, de um lado, a criatividade, a expressão de valor simbólico e de identidade cultural são requisitos no artesanato, e de outro, na arte popular o artista tem profundo compromisso com a originalidade, mas para o artesão essa é uma situação meramente eventual.

Esta ambiguidade se aprofunda quando, na busca por definir o conceito de artesão, indica não se incluir nesta categoria, os que realizam um trabalho manual fundamentalmente sem desenho próprio (BASE CONCEITUAL DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012, p. 11).

Sabe-se que o conceito de arte popular é bem mais abrangente que o de artesanato, nele estando contidas as mais diversas manifestações artísticas. A questão que se coloca é que esta dificuldade em sua definição interfere no seu alcance e na conseqüente atuação na busca por promover esta atividade, que, ora assume uma prática gerencialista, ora está aliada ao fomento da cultura e da tradição.

Reconhecemos que atualmente definir o que vem a ser artesanato é tarefa das mais difíceis, na verdade esta dificuldade é conseqüência do seu caráter híbrido que vem se



aprofundando na contemporaneidade ao sofrer inúmeras interferências inclusive, pela ordem econômica posta, por meio de organizações que se propõem a promover o artesanato. Canclini, ao discorrer acerca das culturas populares no capitalismo, nos chama atenção para esta dificuldade, visto que não há mais como se isolar esta atividade dos contextos social e econômico nos quais está inserido.

O que é que define o artesanato: ser produzido por indígenas ou camponeses, a sua elaboração manual e anônima, o seu caráter rudimentar ou a iconografia tradicional? A dificuldade em estabelecer a sua identidade e os limites se tem agravado nos últimos anos porque os produtos considerados artesanais modificam-se ao se relacionarem com o mercado capitalista, o turismo, a “indústria cultural” e com as “formas modernas” de arte, comunicação e lazer. Mas não se trata simplesmente de mudanças no sentido e na função do artesanato; esta questão faz parte de uma crise geral de identidade que existe nas sociedades atuais. A homogeneização dos padrões culturais e o peso alcançado pelos conflitos entre sistemas simbólicos colocam em questão uma série de pressupostos e de diferenças que até agora nos tranquilizavam: de um lado os brancos, de outro lado os negros; aqui os ocidentais, lá os indígenas; nas galerias e museus urbanos a arte, no campo o artesanato. (CANCLINI, 1983, p. 51)

Compreendemos que definir o que vem a ser artesanato, em face das inúmeras interferências ao longo da sua construção histórica e do trabalho promovido por programas de capacitação e adequação aos mercados é tarefa inglória, que não temos a pretensão de realizar. Esta dificuldade é inerente a esta terminologia que, atualmente, tem sido abrigo para as mais diversas atividades manuais que, entretanto, tem se propagado como atividade desenvolvida marcadamente por uma população de baixa renda, de subsistência e, no que diz respeito ao bordado, feminina.

Tem-se, ainda, que a partir do que se compreende por artesanato são definidas práticas de atuação junto a comunidades de artesãos que são profundamente afetadas diante de um direcionamento na sua forma de criar, produzir e comercializar o produto de seu trabalho. Assim, faz-se necessário analisar o discurso gerencialista voltado ao artesanato, que permeia as mais variadas ações governamentais em todas as suas esferas, visto que é esse discurso que orienta as práticas junto aos artesãos e mantém as estruturas por ele contidas.

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Em nossas sociedades a ‘economia política’ da verdade tem cinco características historicamente importantes: a ‘verdade’ é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o

poder político); é o objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas ideológicas). (FOUCAULT, 1986, pp. 10/11)

As práticas de capacitação voltadas para o artesão, como reflexo do contexto híbrido no qual está contido o artesanato, adquirem caráter não só de prática de educação, mas também econômica e política, sendo objeto do que Foucault (1986) chama de grandes aparelhos políticos e econômicos.

Assim, em razão do seu caráter intrínseco de geração de renda, vê-se que esta atividade é alvo de políticas públicas que se entendem responsáveis por promover o trabalho junto a populações de baixa renda, entretanto, tais ações estão impregnadas por verdades que vêm sendo construídas há gerações, o que nos impõe sua contextualização histórica.

## 2.1 O Bordado: das missões jesuítas à contemporaneidade

Até chegar ao Brasil, o bordado percorreu um longo caminho. Identificado nas mais diversas culturas, foi na antiga sociedade medieval europeia que se institucionalizou como adorno na produção têxtil, largamente utilizado nas vestes eclesiásticas, nos adereços em tecido das ordens religiosas e da nobreza.

Entretanto, ao aportar em terras brasileiras sofre profundas interferências do sistema colonial então vigente, assim como todo trabalho artesanal que, originalmente realizado por mão de obra livre, chega a uma sociedade escravocrata, na qual o trabalho, especialmente o manual, é tido como algo menor e sem valia. Destacamos que segundo pesquisa da antropóloga Sylvia Porto Alegre, para além do sistema escravocrata então vigente no Brasil, a não valorização do trabalho manual é herança trazida pelo colonizador, visto que também na sociedade portuguesa havia “uma profunda aversão das camadas senhoriais ao trabalho manual e mecânico” (1986, p. 56).

No que diz respeito às manufaturas em algodão, nas quais estão inseridas a tecelagem e a produção das rendas, dos labirintos e bordados, estas trazem consigo algumas particularidades, principalmente em suas práticas no Nordeste, onde havia uma produção algodoeira nativa cultivada por índios, que já servia de produto de escambo antes mesmo do domínio português.

Utilizando-se desta prática já estabelecida nas aldeias, os jesuítas valeram-se de mão-de-obra indígena no trabalho têxtil, destinando às índias a confecção de ornamentos para os altares, de forma que a introdução das técnicas das rendas e dos bordados no Brasil, em geral atribuída apenas às mulheres brancas portuguesas, não encontra lastro nos fatos históricos sobre os quais discorre a citada pesquisadora. Destacamos, ainda, a indicação de Baturité, região onde ocorre esta pesquisa, como uma das aldeias que teve suas rendas e bordados confiscados pelo Poder Central quando da expulsão dos Jesuítas do território brasileiro.

Fiar, tecer e coser era aprendizado das meninas nas oficinas das aldeias e nas fazendas de gado da Companhia, enquanto aos rapazes se ensinava a ler, escrever e dominar algum ofício. Na coleção iconográfica do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa encontram-se amostras de rendas de bilro, labirintos simples e de ponto cheio, recolhidos em 1760 nas aldeias do Ceará, por ocasião do confisco dos bens dos jesuítas. Por essa época havia, nas sete aldeias confiscadas, Viçosa, Messejana, Caucaia, Baturité, Parangaba, Estremoz e Arez 621 rapazes na escola, 40 aprendendo vários ofícios e 302 moças aprendendo a fiar, tecer e coser, em uma população de 10.588 índios. (ALEGRE, 1988, p. 102).

A expulsão dos Jesuítas do Brasil pelo Marquês de Pombal deixa para trás um contingente de mulheres capaz de produzir bordados como atividade econômica de tal forma que, com passar do tempo, findam por se desvincular de sua origem colonial e passam a constituir-se como artesanato local.

Assim, ao longo da história, o bordado vai se consolidando como atividade tipicamente feminina, seja como atividade econômica no artesanato ou como técnica ensinada de mãe para filha no preparo de enxovais e nas escolas para mulheres, cuja função era preparar moças dóceis e “prendadas” para o casamento.

O aprendizado em casa e nos colégios femininos reforçava a idéia de naturalização da costura na vida da mulher oitocentista, quase como algo atávico ao feminino. Toda jovencinha recebia seu pedaço de pano onde aprendia seus primeiros pontos, com a mãe ou uma instrutora, e armazenava os motivos preferidos em uma espécie de mostruário e prova de percurso. Muitos desses panos se transformavam em quadros e adornavam os quartos de costura e de dormir ou guardados como lembrança, como um emblema dos pendores da mocidade. (MALTA, 2015, p. 7)

De acordo com Sennet (2009), a moralidade cristã influenciou sobremaneira a naturalização da atividade de agulhas, como prática destinada às mulheres que deveriam ter sempre suas mãos ocupadas, afastando-se da ociosidade e da tentação que o tempo livre poderia causar. Neste sentido é que mulheres da aristocracia não se envergonhavam de bordar, tecer e costurar, ademais essa atividade foi largamente praticada em escolas femininas.

Sendo, ainda, agente de manifestação da cultura, falar de bordado é falar também de memória e tradição. Por meio de sua história podemos compreender os caminhos trilhados pelo fazer manual dos mais diversos povos e de suas culturas.

O bordado richelieu, por exemplo, cuja característica principal é o recorte realizado no tecido aliado a utilização do ponto cheio, dando-lhe um efeito de tela, não tem uma origem definida, mas foi na França, na corte do Rei Luiz XIII, que adquiriu fama por ser o bordado usado pelo Cardeal Richelieu, que definiu inclusive sua nomenclatura (SILVA, 2009).

Este tipo de bordado chega a Portugal, onde é praticado principalmente na Ilha da Madeira, que por sua vez é ponte para o Brasil. Destaca-se que, por volta de 1600, o Brasil atraiu milhares de pessoas da Ilha da Madeira, dos Açores e do norte de Portugal (ALEGRE, 1988). No período colonial, o richelieu, que adornava a roupa branca das senhoras, passa a adornar os trajes de *crioulas* em importante sincretismo cultural.

O traje de crioula insere-se como indicador de uma visualidade específica da mulher negra nascida no Brasil, que poderia ser livre, liberta ou escrava, mas era antes de tudo descendente da escravidão e de uma memória africana na Bahia do século XIX.

Mesmo em situação de migrações forçadas, os elementos culturais singulares foram mantidos, com um ou outro traço identificador. As crioulas, nesta época, carregavam em seus ombros o pano-da-costa, identificador de uma matriz africana, uma África que estava geograficamente distante e paradoxalmente próxima. O uso do pano-da-costa estava relacionado com o papel sócio-religioso da mulher dentro do Candomblé. Elas também incorporaram em seu traje elementos da cultura que era hegemônica como as saias com bico de renda, batas e camisas bordado em richelieu. (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2005, pp. 387/388)

Atualmente, o bordado richelieu adorna as roupas tradicionais de religiões de matriz africana, sendo um bordado típico deste nicho de mercado de moda conhecido por roupa de santo.

**Figura 4 – Richelieu em Roupa Típica do Candomblé**



Fonte: <http://bit.ly/2kjRTz9>, acesso em 18/12/2017, às 15:44

Vê-se, dessa forma, como o bordado também está irremediavelmente ligado à cultura, trazendo consigo a história por onde passa. A prática do bordado nos convida aos mais diversos olhares, entretanto, há um fio que conduz esse olhar: o bordado se consolida ao longo do tempo como atividade artesanal de subsistência, com pouca margem para mudança de padrões,

genuinamente feminina, praticada por mulheres com baixa escolaridade e voltadas para as atividades do lar. Será esta a sua última realidade?

Em agosto de 2014, o coletivo paulista Clube do Bordado ganha destaque na imprensa nacional com a coleção intitulada Soft Porn, lançada no Festival Pop Porn, em julho no mesmo ano. Formado por seis mulheres que vêm no bordado a oportunidade de discutir a sexualidade feminina, o bordado é realizado em seus pontos tradicionais, mas com liberdade total quanto aos temas e padrões, sendo inserida, ainda, a técnica da aquarela.<sup>6</sup> Grupos de bordados como este têm surgido de forma considerável, especialmente junto a um público mais jovem.

**Figura 5 – Peça Clube do Bordado Coleção Soft Porn**



**Fonte:** <http://www.oclubedobordado.com/galeria-pg-5af51>, acesso em 18/12/2017, às 16:01

Multiplicam-se nas mídias divulgação de trabalhos de bordado que se afastam dos padrões de florais, folhagens, monogramas e arabescos tão comuns no bordado tradicional. Os suportes também são os mais variados, passando para o papel, telas, bastidores diminutos que passam a ser peças de acessórios e verdadeiras mini jóias.

A web aproximou as distâncias e, assim, as pessoas que se interessam por esta prática em todo o mundo. Não é raro vê-se publicado páginas de revistas japonesas, inglesas e dos mais variados lugares do mundo com tradição em bordado, além de vídeos e tutoriais de diversas técnicas e pontos de bordado. Pelas mídias as praticantes do que se convencionou chamar

<sup>6</sup><http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1494145-coletivo-borda-pecas-que-retratam-nuances-da-sexualidade-feminina.shtml>, acesso às 12:34, em 02 de junho de 2016

“bordado moderno” trocam desenhos, compartilham experiências, tiram dúvidas, além de indicarem diversas lojas especializadas que comercializam seus produtos via *e-commerce*.

A difusão e popularização dos meios de comunicação por meio de *smartphones* tem afetado profundamente as práticas artesanais e, em especial, as práticas de bordado sobre as quais tratamos nesta pesquisa. Variadas técnicas utilizadas por artesãos, artistas e diletantes, seja como meio de expressão individual, aliada ou não à geração de renda se misturam nas redes sociais e nas mídias como uma grande rede tecida por linhas, pontos, pedrarias, aquarelas, acrílicas, palhas e tudo o mais que a inventividade humana é capaz.

Neste contexto, não só as práticas artesanais vão sendo afetadas pela linguagem artística, mas no campo das artes é cada vez mais comum vermos o bordado ser utilizado como mais um meio de expressão. Deste sentido, destacamos a exposição “Aquilo que nos Une”, que esteve em cartaz na Caixa Cultura do Rio de Janeiro entre os dias 16 de abril e 19 de junho de 2016, com 26 artistas, entre homens e mulheres, que utilizam o bordado como meio de expressão, apresentada como se segue pela curadora Isabel Portela.

O que todos esses artistas fazem é produção de imagem, de signos e de linguagem. Esta exposição reflete uma linha de pesquisa estética contemporânea – a junção da arte e da manufatura. São fios que conduzem histórias e narrativas visuais, bordados que constituem estratégias, jogos de dilemas e tragédias, de almas e de fissuras. Os artistas convertem o desenho em bordado e a costura em fio condutor de ideias. Agulha e linha são os elementos deflagradores de imagens conferindo espessura de sentido ao imaginário (PORTELA, 2016)

A busca pela desconstrução de uma cultura do bordado associada à repetição e à cópia de padrões, bem como a sua aproximação com o campo da arte, não nos parece ser um movimento localizado e nem recente. No Brasil, destacamos os trabalhos de Leonilson e de Bispo do Rosário em face das mudanças ocorridas que nos levam hoje à possível difusão desta prática artesanal profundamente ligada às artes plásticas.

Na obra de Leonilson o bordado se reveste de um caráter muito íntimo e quase confessional, especialmente na última fase, quando já diagnosticado como portador do vírus da AIDS, desenvolve um processo alérgico às tintas utilizadas na pintura (CASSUNDÉ, 2011) e passa a lançar mão do bordado como meio expressivo. Assim como na tradição do bordado, essa técnica fez parte do cotidiano da família do artista que imprimiu sua arte por meio do bordado em peças do dia-a-dia, tais como fronhas e lençóis, além de peças do vestuário, indo além das telas e dos papéis, suportes habituais em arte.

Diferente de Leonilson, que já era um importante artista nas artes plásticas do que se denominou de Geração 80, Bispo do Rosário tem seu trabalho reconhecido tardiamente em razão do contexto no qual se encontrava, devido à doença mental que lhe afligia. Entretanto,

até os dias atuais, surpreende pela riqueza de detalhes, pela poética e pela sua capacidade expressiva com materiais muitas vezes de descarte, tais como tecidos desconstruídos e objetos da instituição na qual era internado.

O bordado encontrou em Bispo do Rosário um meio de nos inquietar pelo inusitado de um grafismo em relevo, que se propunha a inventariar o mundo a ser apresentado na hora do seu encontro com o divino.

**Figura 6 – Detalhe Manto da Apresentação Bispo do Rosário**



Fonte: acervo da autora (2012)

Tanto Bispo do Rosário quanto Leonilson, apesar das distâncias sociais, traçam importantes pontos convergentes em suas trajetórias, que passam pelo fazer manual, pela necessidade de expressão como meio autobiográfico e pelo uso do bordado como importante linguagem em sua arte, evocando afetos e uma certa cumplicidade com o expectador. Tal encontro não se deu apenas no plano intelectual, mas também na vida real, quando em sua primeira mostra individual na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro em 1989, o Bispo, já falecido, teve a presença de Leonilson diante de suas obras (CASSUNDÉ, 2011).

Assim, vê-se que a troca que se dá entre as artes plásticas e a técnica artesanal do bordado não é fato recente, mas, na atualidade, tem na difusão do acesso à internet uma particularidade que precisa ser considerada e finda por aprofundar o sincretismo entre estas práticas, afetando especialmente o bordado como meio de subsistência, aproximando saberes e atraindo a



juventude, mas também reforçando diferenças e interferindo no olhar do consumidor diante do produto artesanal.

Nas mais variadas localidades do Nordeste vê-se a mudança que a popularização de *smartfones* gerou nas comunidades, não só difundindo o consumo, mas também aproximando culturas. Tal fato não pode caminhar ao largo desta pesquisa e, ao nosso ver, deverá mudar a forma como serão recebidos pelos artesãos programas de capacitação que buscam levar para as comunidades fórmulas prontas de criação na promessa de um ganho futuro, bem como o ideal de um artesanato que deve ser resguardado destas influências com o fito de preservação cultural.

## 2.2 Projetos de capacitação e subjetividades envolvidas

O artesanato é fonte de pesquisa infinita de acordo com as diversas abordagens pretendidas, nos acompanhando ao longo da história do fazer humano nas mais variadas culturas e lugares do planeta. Entretanto, nossa herança ocidental traz consigo um recorte e um marco histórico para o artesanato que é a sociedade medieval, na qual o trabalho do artífice se organizou e se fortaleceu enquanto grupo econômico formador e propagador do conhecimento.

Era para as oficinas que se mandavam os jovens aprendizes de uma determinada habilidade, para que, em se destacando, pudessem organizar sua própria oficina ou serem sucessores de seu mestre. O fazer e o pensar estavam intrinsecamente relacionados, assim como a atividade do grupo que produzia peças únicas, que se destacavam pela marca de cada mestre.

É no renascimento que se aprofunda o fosso que separa a arte do artesanato, marcada pelo declínio das relações de autoridade que vigoravam na oficina medieval (SENNETT, 2009). Desde então, estabelece-se uma discussão eterna do que vem a ser arte e artesanato, em geral reservando ao artesanato o lugar de produto de mercado com forte base cultural e às artes uma obra superior, marcada pela inventividade, liberdade e originalidade.

Não pretendemos desprender muita energia nesta discussão por entendermos que, ao fim, seremos incapazes de chegar a um posicionamento ideal. Entendemos ser esta uma discussão infinita, mas que pode nos ajudar a traçar pontos de equilíbrio importantes, na busca por melhor compreender a atividade artesanal e seus reflexos na abordagem aqui pretendida.

A pergunta provavelmente mais comum a respeito do artesanato é em que difere da arte. Em termos numéricos, é uma questão irrelevante; os artistas profissionais constituem uma fração ínfima da população, ao passo que a atividade artesanal se estende a todo tipo de profissão. Em termos de prática, não existe arte sem artesanato; a idéia de uma pintura não é uma pintura. Pode parecer que a linha divisória entre o artesanato e a arte separa a técnica da expressão, mas, como me disse certa vez o poeta James Merrill, “se essa linha efetivamente existe, não é o poeta que deve traçá-la; ele deve preocupar-se apenas em fazer o poema acontecer”. Embora seja uma questão séria e permanente saber “que é a arte?”, ficar perenemente preocupado com essa definição particular já pode ser uma outra coisa: estamos tentando descobrir que significa autonomia – autonomia como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva, por nós mesmos. (SENNETT, 2009, p. 79)

Sennett (2009), mesmo sem se dispor a problematizar o que vem a ser arte e artesanato, faz um paralelo importante entre a oficina medieval e o ateliê do artista no renascimento, na busca por melhor compreender o conceito de originalidade que marca esta discussão. Enquanto entre os artífices a originalidade não era o objetivo principal, nos ateliês os artistas mestres lhes garantiam a originalidade, mesmo que o trabalho tivesse sido realizado por seus aprendizes.

É, ainda, no renascimento que surge a imagem do artista aliado ao que Sennet (2009, p. 86) chama de “criatividade autônoma”, ou seja, sua criação é independente do julgamento da sua obra pela sociedade. É também nesse período que o autor aponta o surgimento das imagens de marca no artesanato, trazendo o exemplo da oficina de Stradivari, famosa por seus violinos raros.

O processo mecanicista que se aprofundou no século XVIII, assim como o aperfeiçoamento do sistema capitalista, traz aspecto importante acerca do trabalho do artesão, levando a uma discussão presente até os dias atuais acerca da relação do homem com a máquina, em uma possível superioridade de um em relação ao outro, além das relações de oposição entre o trabalho manual e o intelectual.

As citadas oposições adquirem aspecto peculiar na história do artesanato na América Latina e, em especial, no Brasil colonial, período no qual o artesanato era fonte de renda de camadas populares esquecidas como homens forros ou escravizados, negros e índios. De fato, a escravidão interferiu sobremaneira nesta prática, trazendo para as oficinas um novo componente que é a figura do escravo, seja a serviço do dono ou de aluguel.

Com efeito o senhor que alugava um artesão era forçado a lhe dar maior autonomia, deixá-lo circular pelas ruas em busca de trabalho, muitas vezes morar em outro domicílio, longe da casa do dono, que se limitava a receber semanalmente a parcela do ganho ajustada. Ao sair das vistas do senhor esse escravo estabelecia uma série de novos vínculos, reunia-se e trabalhava com companheiros de ofícios de origens diversa, homens livres, mestres e oficiais da mesma arte, aprendizes e obreiros, ex-escravos que haviam conseguido comprar a liberdade trabalhando como artesão. Além do convívio interno de trabalho na oficina, havia a reunião nos “cantos de rua”, nas praças e mercados onde se aguardava a clientela. (ALEGRE, 1986, p. 52)

Assim, mesmo como atividade desvirtuada e esquecida pelo Poder Central, no Brasil colônia, o artesanato já era incorporado às práticas de resistência à dominação. Finalmente, no século XIX o artífice é apresentado como um inimigo da máquina e um símbolo da resistência ao capitalismo, em especial pela importância que se é atribuída aos valores inerentes ao fazer manual tais como possíveis variações e expressão de sua subjetividade, tornando-se o que Sennett (2009, p. 100) chama de “símbolo da individualidade humana”.

Compreendemos que conceber o artesão como símbolo de resistência de um sistema econômico de opressão é apenas um aspecto dessa atividade que, longe de nos fazer cair em um discurso romântico de uma atividade de resistência a uma ordem posta, na verdade coloca em lentes de aumento a inadequação de uma prática a um sistema de mercado que dela se apropriou e normalizou um discurso de adequação, que interfere nas dinâmicas sociais de grupos produtores, propagando um ideal e pasteurizando a cultura para consumo de turistas.

Assim, ao se discorrer acerca do artesanato praticado em terras latino americanas nos dias atuais, há que se considerar as dinâmicas sociais específicas que nos afastam do contexto das oficinas europeias, não obstante sua importância da compreensão da formação histórica desta prática.

Neste contexto, Canclini (1983), cujo campo de pesquisa são as práticas artesanais praticadas no México, nos coloca diante de aspectos que nos ajudam na reflexão da realidade brasileira atual, quando assistimos ao empenho de variados entes públicos e privados em promover o artesanato como produto de mercado, especialmente associado ao turismo.

A indústria do turismo tem sido importante vitrine para o artesanato nordestino, haja vista a propagação de lojas de artesanato em corredores turísticos importantes, aeroportos, feiras específicas e até mesmo exposições de arte nas quais peças de artesanato são meios de contar a história de um povo e dos seus modos de vida. Conforme o citado autor, “quase tudo que é feito com o artesanato oscila entre o mercado e o museu” (CANCLINI, 1983, p. 134).

Desse modo, o artesanato ao mesmo tempo que se apresenta como uma forma de resistência ao ideal fabril de produção, também é incorporado ao sistema como forma disfarçada de manutenção de condições precárias de trabalho, ora embaladas pelo atrativo de participação dos mercados e de suas benesses, ora pela participação nos circuitos culturais como arte popular.

A inserção do artesanato enquanto arte popular é mais uma face desta atividade que suscita tantos questionamentos e poucos pontos convergentes. De fato, isolar aspectos tais como o fazer manual, originalidade, reprodutibilidade, estética, forma, função no que diz respeito ao artesanato é tarefa um tanto complexa, em razão da nossa pouca capacidade de compreender essa atividade como um todo orgânico. É parte da construção academicista do conhecimento, dividir e compartimentalizar para poder compreender. Esta atitude se reflete quando voltamos o nosso olhar para ações governamentais que têm como objeto o artesanato.

A linha que separa a arte popular do artesanato é muito tênue. Entendemos que isto se dá pela nossa dificuldade de compreensão do caráter híbrido desta prática que, produto da cultura de um povo, produz objetos carregados de simbolismo, dos quais não há como dissociar sua função, mesmo quando objeto de adorno ou indumentária em rituais na cultura popular, que, por sua vez, são fonte de renda e trabalho para pelo menos 42 mil artesãos no Estado do Ceará (número que não contempla a série de artesãos que trabalha na informalidade)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Fonte: <http://www.stds.ce.gov.br/index.php/programa-de-desenvolvimento-do-artesanato-do-estado-do-ceara/ceart>, acesso em 12/12/2017, às 17:10.

Assim, temos atualmente de um lado um contingente de pessoas dispostas a aumentar sua renda, de outro, entidades públicas e privadas dispostas a aumentar os índices de desenvolvimento local, aumentar a demanda de crédito e ampliar mercados, estando ambos contidos no sistema capitalista de mercado, que subjuga o artesão à sua lógica de poder. Este quadro nos ajuda a entender melhor a trama histórica em que se coloca a questão abordada e nos instiga a pensar em saídas possíveis.

A pesquisa de Silva (2015) acerca das interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, nos traz um quadro revelador de programas de capacitação junto a grupos de artesãos, ao discorrer acerca das ações desenvolvidas pela CEART em parceria com a Universidade Federal do Ceará (UFC) no ano de 2013, durante a implementação do *Projeto Artesanato Competitivo*, que teve duas frentes de atuação: os *designers* que atuavam junto aos artesãos, que tiveram como meio o *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*, e os próprios artesãos, no *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para Artesãos no Estado do Ceará*.

Pode-se notar que o enfoque do curso está na qualidade do produto e assim, como foi observado durante o *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*, ministrados aos *designers* da Ceart, a metodologia adotada para realização das aulas a serem ministradas aos artesãos foi totalmente baseada em critérios do design, deixando à margem das discussões a realidade cotidiana do ofício. Desse modo, pode-se notar que a elaboração do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para Artesãos no Estado do Ceará* não contemplou a realidade do artesão, preocupando-se mais com a transmissão dos conteúdos do design aos mesmos, como se isso fosse suficiente para garantir-lhes a autonomia no desenvolvimento do seu trabalho (SILVA, 2015, p. 157, grifos do autor)

A citada pesquisadora questiona a capacidade dos que implementaram os projetos em lidar com a realidade do artesão, fazendo uma crítica importante acerca da atuação do designer de moda junto aos grupos produtivos. Entretanto, entendemos que a questão deve ir além disso.

No período colonial brasileiro, foi reservado à mulher indígena a prática do bordado no processo de catequização jesuíta. Nas escolas femininas, por sua vez, era meio de formação de subjetividades dóceis e submissas ao poder patriarcal. Atualmente, a artesã não se submete mais nem ao poder da Igreja, nem do patriarcado, mas do mercado que dita o que, como, quanto, quando e para quem deve produzir. Destacamos que a universidade hoje tem atuado como cabeça pensante desta prática, à medida que desenvolve parcerias que levam métodos de desenvolvimento de produto, com o objetivo de submeter o artesão às suas práticas sem que seja feita uma análise crítica acerca da sua adequação e dos possíveis efeitos de interferência na cultura local.

A universidade, nestes casos, tem se mostrado meio de atuação de poder em submeter o artesão à sua ordem, massificando o produto artesanal e alienando o produtor de seu processo criativo. Alimenta, dessa maneira, um mercado que se mantém à custa de um produto, de um lado, cada vez mais barato e sem identidade, comercializado diretamente pelo artesão em feirinhas, e de outro, a preços elevados, quando comercializados pelo designer no mercado do artesanato de luxo. Este mercado atua por meio de sistemas de poder que se utilizam da universidade, e de instituições como o SEBRAE e a CEART como instrumentos do que Foucault chama de *governamentalização do Estado*.

Desde o século XVIII, vivemos na era da governamentalidade. Governamentalização do Estado, que é um fenômeno particularmente astucioso, pois se efetivamente os problemas da governamentalidade, as técnicas de governo se tornaram a questão política fundamental e o espaço real da luta política, a governamentalização do Estado foi um fenômeno que permitiu ao Estado sobreviver. Se o Estado é hoje o que é, é graças a esta governamentalidade, ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado. São as táticas de governo que permitem definir a cada instante o que deve ou não competir ao Estado, em sua sobrevivência e em seus limites, deve ser entendido a partir das táticas gerais de governamentalidade. (FOUCAULT, 1986, pp. 171/172)

Esta forma de atuação do Estado junto aos artesãos revela a busca pelo controle das subjetividades, como meio para manutenção do sistema capitalista de poder, visto que essa atividade há muito tem se colocado como um lugar de difícil adequação às práticas que alienam o artesão da criação e do domínio de todas as etapas de elaboração de seu produto.

Há que se atender ao chamado para compreensão do contexto social e econômico em que está inserido o artesão, como forças importantes na formação de sua subjetividade e não como fatores que os une a uma grande massa de trabalhadores ou de empreendedores subjugados ao mercado. Devemos voltar o olhar para o sujeito dessa atividade, para que assim possamos empreender uma discussão global da temática proposta.

Perguntas tais como: o que é hoje em dia o artesanato? o que é a cultura popular? são inseparáveis de outras: por que continuar produzi-las? Para quem? Sem sombra de dúvida, são problemas que dizem respeito ao Estado, à sociedade em seu todo, e se misturam com os problemas da balança de pagamentos, com o cálculo econômico necessário numa sociedade planificada, com o sentido global do desenvolvimento econômico. Mas os primeiros que devem opinar são os artesãos, os dançarinos, os trabalhadores populares da cultura, porque não se trata apenas de uma questão macroeconômica. Nela são postas em jogo formas domésticas e cooperativas da pequena produção, a identidade cultural, um estilo de vida, que ainda não sabemos com clareza em nome de que vantagens exclusivas da grande indústria devem ser extintos. Sem prejudicar o reconhecimento da importância dos problemas teóricos e de política econômica e cultural global que viemos discutindo, a resposta à indagação do que o artesanato deve ser hoje cabe antes de tudo aos produtores. O que deve ser resolvido em primeiro lugar não é saber se é conveniente preservar as formas tradicionais mesmo que isso os mantenha na miséria, sofisticar os procedimentos e melhorar as suas qualidades para competir com a indústria ou transformar os seus desenhos tradicionais para objetos fabricados com tecnologia recente. A decisão fundamental é permitir uma participação democrática e crítica aos artesãos, criar

condições para que estes a exerçam. Uma política cultural que pretenda servir às classes populares deve partir de uma resposta insuspeita a esta pergunta: o que se deve defender: o artesanato ou o artesão? (CANCLINI, 1983, pp. 140/141)

Em sua abordagem, Canclini (1983) defende como saída possível para se promover a autonomia do artesão a criação de mecanismos capazes de colocá-lo como agente da produção, circulação e consumo, ou seja, de todas as etapas de seu produto, desde que liberto do sistema opressor vigente. Contudo, apesar de reconhecer o poder de penetração que tem a cultura capitalista na qual estamos inseridos, entendemos que devemos ter um olhar mais abrangente sobre esta questão.

Considerando a construção histórica do que temos hoje como artesão e como artesanato, nos parece um tanto utópico o ideal segundo o qual seria suficiente para a libertação do artesão de um sistema opressor a retirada dos fatores opressivos, seja pela luta ou pela tomada de consciência da opressão. Este não é o nosso entendimento. Compreendemos que isso é uma parte e não o todo. Foucault (2004) nos coloca diante desta questão, ao discorrer acerca da libertação em face das práticas de liberdade no contexto do cuidado de si.

Sempre desconfiei um pouco do tema geral da libertação uma vez que se não tratarmos com certo número de precauções e dentro de certos limites, corre-se o risco de remeter à idéia de que existe uma natureza ou uma essência humana que, após um certo número de processos históricos, econômicos e sociais, foi mascarada, alienada ou aprisionada em mecanismos, e por mecanismos de opressão. Segundo essa hipótese, basta romper esses ferrolhos repressivos para que o homem se reconcilie consigo mesmo, reencontre sua natureza ou retome contato com sua origem e restaure uma relação plena e positiva consigo mesmo. Creio que este é um tema que não pode ser aceito dessa forma, sem exame. Não quero dizer que a libertação ou que essa ou aquela forma de libertação não existam: quando um povo colonizado procura se libertar do seu colonizador, essa é certamente uma prática de libertação, no sentido estrito. Mas é sabido, nesse caso aliás preciso, que essa prática de libertação não basta para definir as práticas de liberdade que serão em seguida necessárias para esse povo, essa sociedade e esses indivíduos possam definir para eles mesmos formas aceitáveis e satisfatórias da sua existência ou sociedade política. É por isso que insisto sobretudo nas práticas de liberdade mais do que nos processos de libertação, que mais uma vez têm seu lugar, mas que não me parecem poder, por eles próprios, definir todas as práticas de liberdade. (FOUCAULT, 2004, p. 2)

Neste sentido, temos que a outra face do artesanato é constituída por um sujeito que persiste em viver em seu lugar de origem, apesar das inúmeras dificuldades que isto lhe impõe e da sedução do trabalho assalariado nos centros urbanos, um sujeito que em sua atividade econômica se relaciona consigo e com a sua comunidade, bem como que em busca de trazer melhorias para si e para sua família consome os produtos de mercado e dele participa, mesmo como empreendedor subalterno.

Assim, falar sobre artesanato nos impõe falar também de aspectos outros que estão além de trabalho e geração de renda. Mesmo Sennett (2009), que aborda questões econômicas ligadas ao artesanato, nos coloca diante de aspectos sensíveis desta prática.

Como Adam Smith descrevendo o trabalho industrial, poderíamos considerar a rotina como algo maquinal, supor que uma pessoa repetindo sempre alguma coisa se perde mentalmente; poderíamos estabelecer uma equivalência entre rotina e tédio. Assim não é, todavia, para as pessoas que desenvolvem habilidades manuais sofisticadas. Fazer algo repetidas vezes é estimulante quando se está olhando para frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo. Nada há de estranho nessa experiência. Todos nós a conhecemos; ela se chama ritmo. Encravado nas contrações do coração humano, o ritmo foi estendido pelo artífice especializado à mão e ao olho. (SENNETT, 2009, p. 196)

Não há como dissociar o trabalho do artesão dos aspectos sensíveis da construção de seu produto, o compromisso consigo e com o resultado são aspectos primordiais que o guiam. Pensar no artesanato apenas como produto a ser disponibilizado a um determinado mercado, o submetendo às regras de desenvolvimento de produtos, cuja metodologia é marcadamente industrial, é tirar-lhes a alma e transformá-lo em um produto vazio, largamente replicado que lotam as feirinhas por todo Nordeste.

Os aspectos subjetivos envolvidos são a marca da obra humana, seja na arte ou no artesanato, cada um de nós comanda, ou tenta comandar, a mente, as mãos e o coração de uma determinada forma. Esta é a riqueza que cada um de nós traz para esta existência: somos únicos e a nossa tarefa é única.

Ao se tentar homogeneizar a nossa experiência de produzir algo com as nossas próprias mãos, desconsideramos o fato de que somos únicos e insubstituíveis. Estas características são amplamente utilizadas pelo mercado, em especial em suas estratégias comerciais, na busca por consumidores ávidos pelo exclusivo, pelo produto único e especial, mas esta também é uma estratégia ao capacitar o trabalhador, dócil e domesticado. A consciência de si é revolucionária, pouco interessante para os mercados e para os governos que propagam o ideal fabril como única saída para o artesão.

Ademais, considerando o importante papel do artesanato na formação humana, ele tem sido parte de um forte movimento que o levou para as escolas, como forma de desenvolver as manualidades e aspectos importantes no aprendizado das crianças e da sua psique, a exemplo da Pedagogia Waldorf, idealizada pelo teórico Rudolf Steiner (1861 – 1925), segundo a qual cada aluno deve ser respeitado no seu estágio de desenvolvimento, sendo as expressões artísticas a base para sua aprendizagem.



A costura é uma atividade que acompanha a realidade das crianças em infântário Waldorf, uma vez que é um mediador utilizado frequentemente pelas educadoras, uma vez que reproduz de algum modo uma realidade que a criança virá na figura materna (ou paterna), no seu lar, sempre que é necessário remendar alguma roupa ou brinquedo. As crianças têm muita curiosidade por esta atividade pois entendem que conseguem intervir em pedaços de feltro colorido com pequenos ou maiores alinhavos da mesma cor ou de cor distinta do fundo. A forma como a própria agulha funciona deixando o alinhavo à vista encontra-se associado a este natural deslumbramento por parte da criança pela costura. Desenganam-se aqueles que acreditam que apenas as crianças de género feminino aderem a esta atividade – se é verdade que são elas que tem mais tendência a procurar realizar atividades manuais, é igualmente verdade que as crianças de género masculino têm interesse por estas atividades e mostram-se visivelmente encantadas com as suas conquistas. (ANTUNES, 2014, p. 47)

As artes manuais são parte desta metodologia, que entende a arte como principal ferramenta na construção da aprendizagem, bem como porta de entrada para que o educador possa melhor compreender as formas de aprendizado individuais e outros aspectos sensíveis dos educandos relevantes neste processo.

De acordo com Steiner (2008), principal teórico da Pedagogia Waldorf, educar não se trata apenas de dispor acerca de métodos que impulsionem o raciocínio por meio de uma visão puramente intelectualista da educação. Ao se educar de modo que conceitos e idéias sejam vividos por meio da expressão artística, a aprendizagem irá se realizar de forma natural e perene como se “caíssem as vendas dos olhos” (p.13).

Só depois de termos visto a cor, podemos refletir sobre ela. Só depois de termos olhado o ser humano através do sentido artístico, é que podemos começar a usar os nossos conceitos e idéias abstratas. E assim, quando a ciência se torna arte, todo o conhecimento que temos sobre o homem, tudo sobre o que refletimos depois de termos olhado a imagem exterior do homem de maneira artística, se torna conquista da alma através da qual não nos sentimos como esqueletos, mas através da qual podemos nos unir ao que adquirimos com a ampliação artística dos conceitos e das idéias sobre o ser do homem, de forma que elas se derramam na alma, como a corrente sanguínea e a respiração derramam no corpo. (STEINER, 2008, p. 13)

Há que se buscar, assim, uma abordagem que promova a formação integral do educando, o que impõe um olhar artístico, didático e espiritual, de acordo com esta prática educativa, de forma que a atividade artesanal se apresenta como importante meio na formação humana à medida que alia o pensar e o fazer, e a conseqüente satisfação pela obra realizada. Os desafios ultrapassados pelo caminho, os aprendizados na busca por soluções e alternativas, o movimento necessário do corpo na sua execução, mesmo que em uma atividade minuciosa como o bordado, a busca por uma concentração necessária são aspectos capazes de promover uma formação humana prática e sensível no trabalho pedagógico.

**Figura 7 – Trabalho de tricô executado em uma escola Waldorf**



**Fonte:** <http://bit.ly/2B9fRHY>, acesso em 18/12/2017, às 17:22

Dessa forma, vê-se que artesanato e aprendizado caminham lado a lado nas mais diversas realidades, tempos e sociedades, assim como orbita o universo das artes plásticas em uma relação difícil que muitas vezes se confunde em um duelo entre um e outro, mas que irremediavelmente nos acompanha ao longo da história como uma atividade profundamente associada ao fazer humano que constrói, que cria e que, mesmo quando replica, se reinventa e resiste em uma recusa em se adaptar a uma ordem alheia. Recusa muitas vezes silenciosa, presente no abandono de uma possível atividade geradora de renda, de uma metodologia não aceita, de programas de capacitação com promessas de ganhos financeiros, mas uma recusa presente, que vem se perpetuando e nos convidando a buscar um novo olhar para uma prática tão antiga e que, até hoje, nos desconcerta diante de tantas perguntas sem respostas.

### **3 UM CAMINHO POSSÍVEL PARA UMA PRÁTICA LIBERTADORA FACE AO MODELO GERENCIALISTA DE CAPACITAÇÃO.**

O olhar é um grande desafio para todos que têm o fazer manual e as artes como parte integrante do seu cotidiano. Isto nos exige sair do lugar comum, da zona de conforto e aprender a ver o que está ao nosso redor de outra forma, com o olhar aguçado de quem está vendo tudo pela primeira vez. Olhar, não só guiado pela nossa janela para o mundo exterior, que são os nossos olhos, mas também um olhar curioso e carinhoso para dentro de si, para o nosso mundo interior, povoado por uma riqueza infinita.

Na prática das artes, em especial do desenho, é muito fácil cairmos em uma tendência recorrente de querer representar exatamente o que vemos para o papel, o que nos leva a frustrações tão profundas que findam por nos levar ao seu abandono por entender que não sabemos desenhar. As primeiras frustrações ocorrem entre os 6 e 11 anos de idade, quando a criança busca por uma expressão mais realista, é quando floresce o “idealismo artístico” (BLOT In: PORCHER, 1982, p. 111). Esta fase finda por reverberar em toda idade adulta.

Após a vivência em vários grupos terapêuticos em que fui levada a utilizar a expressão artística como meio para falar sobre emoções, sentimentos e experiências, aos poucos fui experimentando do poder transformador da arte no meu cotidiano. Meu compromisso era tentar representar o meu mundo interior, lugar de inquietação, confuso, repleto de personagens, sem nenhum compromisso com a beleza ou o que se entende por beleza.

Identificar cada personagem interno foi durante um bom tempo um trabalho de investigação muito rico, que me levou a lugares muitas vezes difíceis de entrar, mas que depois me deixavam um sentimento bom de me conhecer melhor, além da leveza e da alegria de olhar o objeto da minha expressão em papel, lápis, tinta e tudo o mais que o meu desejo permitisse.

Esses momentos por mim experienciados são objeto de estudo e relatados por aqueles que se dedicam ao estudo e às vivências da arte terapia, esta não é a proposta da nossa pesquisa, entretanto, não há como dissociar a arte e o fazer artístico das nossas emoções, das nossas experiências sensíveis. Esta experiência mudou irremediavelmente o meu olhar para as artes e para tudo o quanto eu produzia. O conhecimento técnico me levou além, sendo ferramenta para alcançar o que já existia internamente.

A arte é um meio sem igual que nos ajuda não só a lidar com aspectos interiores da nossa existência, mas também nas práticas pedagógicas. Herbert Read (1986), teórico da Educação pela Arte, nos aponta a importância de fazer da arte instrumento na prática docente.

Escrevi um livro chamado *A Educação pela Arte* para mostrar que a idéia podia se justificar na teoria, mas Stone a comprovou na prática. Essa foi uma demonstração de significado absolutamente revolucionário. É verdade que, como diz Stone:

“...o enfoque que desenvolvemos na escola nada tinha de revolucionário em sua natureza. Baseava-se em dois fatos elementares reiterados por estudiosos da educação de todos os tempos. Tentamos dar às crianças a oportunidade de desenvolverem muita atividade e de se expressarem”.

Foi simples assim, mas seu mérito – ou gênio, diria eu – constituiu em pôr em prática essas oportunidades. No entanto, elas foram postas em prática principalmente na forma do jogo e da dramatização, com todas as artes funcionando como auxiliares dessas atividades, e o resultado foi não meramente uma reforma na educação, mas uma transformação na própria vida. (READ, 1986, pp. 62/63)

A mudança de vida sobre a qual fala Read (1986), no relato da prática pedagógica realizada por Stone, foi o vivenciado por mim ao ver em papel a minha experiência retratada de forma tão singular. Isto mudou toda a minha percepção sobre a importância da arte não só para a formação de artistas ou de meio terapêutico, mas para formação integral do ser humano, complexo em todas as esferas do viver que somos.

A despeito de já ser reconhecida a importância da arte na psicologia, na pedagogia, nas terapias ocupacionais, esta ainda é considerada um luxo que não alcança as classes populares, o que se reflete nos projetos de capacitação que insistem em levar uma estética alheia, invasiva, coleções prontas para serem executadas por grupos de artesãos, bem como na lacuna deste ensino nas escolas públicas.

Destacamos discussão recente acerca da mudança curricular do ensino médio brasileiro promovida pela Medida Provisória n.º 746/2016, cuja proposta inicial era tornar o ensino das artes matéria optativa e que felizmente, após forte pressão popular, foi objeto de recuo do governo federal.

A concepção segundo a qual a arte é campo dos diletantes, um luxo a que não se dão os comprometidos com as coisas terrenas (como aqueles que a visam capacitar-se profissionalmente, conseguir um emprego, sustentar-se e a sua família) também faz parte de uma construção histórica e da nossa herança escravocrata, de acordo com a qual aos escravos eram reservados os trabalhos manuais e aos senhores as coisas do espírito.

(...) as iniciativas de D. João VI no campo do Desenho Técnico, Agricultura, Veterinária e Economia não chegaram a atenuar o “horror ao trabalho manual” sedimentado pelo “sistema jesuítico de ensino literário e retórico”, o qual motivou a propensão discursiva da inteligência brasileira. Outras causas, como a exploração do trabalho escravo e a falta de atividades industriais, também contribuíram para a desvalorização das profissões e estudos ligados às atividades de tipo manual ou à técnica.

Uma vez que a arte como criação, embora atividade manual, chegou a ser moderadamente aceita pela sociedade como símbolo de refinamento, quando praticada pelas classes abastadas para preencher as horas de lazer, acreditamos que,

na realidade, o preconceito contra a atividade manual teve uma raiz mais profunda, isto é, o preconceito contra o trabalho, gerado pelo hábito português de viver de escravos. (BARBOSA, 2012, pp. 26/27)

A vinda da Missão Francesa ao Brasil empreendida por D. João VI em 1816, que a princípio teria a função de instituir a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fundou na verdade a Academia Imperial de Belas-Artes. Conforme afirma Barbosa (2012, p. 25) a “diversidade de designação não foi apenas nominal, mas refletiu uma mudança de conteúdo, de objetivos programáticos”.

Esta mudança foi o reflexo do entendimento segundo o qual os trabalhos manuais ou artesanais eram trabalhos menores e pouco dignos, mas adequados a uma parcela da população incapaz de usufruir da formação culta e intelectualizante reservada à aristocracia, reforçando assim uma dicotomia ainda não superada na atualidade entre arte e artesanato, entre o artista e o artífice.

O grupo de artistas franceses, de formação marcadamente neoclássica, quando chegou ao Brasil encontrou uma arte popular de tradição barroco-rococó, herança do ensino destinado aos escravos e indígenas que supriam as necessidades de consumo nas missões jesuítas, mas que, de acordo com Barbosa (2012), já tinha um traço original. A arte dos franceses não encontrou, assim, solo fértil nas classes populares, mas junto à pequena burguesia que via na aproximação com esse grupo de artistas uma forma de ascender socialmente.

Destacamos que, de acordo com a citada autora, a inserção do estilo trazido pelos artistas franceses provocou uma ruptura radical na arte que vinha se praticando no Brasil, que já apresentava traços originais na construção de uma arte genuinamente brasileira.

Aqui chegando, a Missão Francesa já encontrou uma arte distinta dos originários modelos portugueses e obra de artistas humildes. Enfim, uma arte de traços originais que podemos designar como barroco brasileiro. Nossos artistas, todos de origem popular, mestiços em sua maioria, eram vistos pelas camadas superiores como simples artesãos, mas não só quebraram a uniformidade do barroco de importação, jesuítico, apresentando construção renovadora, como realizaram uma arte que já poderíamos considerar como brasileira. (BARBOSA, 2012, pp. 29/30)

No ano de 1855, sob o comando de Araújo Porto Alegre, foi inserido na Academia Imperial de Belas-Artes o ensino voltado para o artesão, a ser formado em Artes Mecânicas, que deveria compartilhar das disciplinas básicas com os demais alunos que se dedicavam às Belas-Artes. Contudo, esta experiência que poderia ter sido libertadora para o ensino da Arte em todas as classes, mostrou-se fracassada e mais uma vez o ideal da arte para poucos foi confirmado.

A permanência dos velhos métodos e de uma linguagem sofisticada continuou mantendo o povo afastado, tornando a inclusão do artífice junto ao artista uma espécie de concessão da elite à classe obreira, clima este que, por um processo inverso de excessiva simplificação curricular, envolveu também os cursos noturnos criados posteriormente na Academia para formação do artesão (1860), e que se simplificaria excessivamente e se reduziram a um mero treinamento profissional com a eliminação dos estudos “preparatórios”. (BARBOSA, 2012, pp. 29/30)

Assim, a Missão Francesa cria um marco histórico no que diz respeito ao ensino das Artes e a sua função. As Belas-Artes são um luxo reservado às classes dominantes, aos talentosos diletantes, e à classe trabalhadora é destinado o ensino das artes aplicadas à indústria, a ser formada a bem do desenvolvimento econômico do país.

Entre os anos de 1885 e 1895, dado o primeiro surto industrial brasileiro, a educação passa a ser considerada ferramenta primordial, para formar trabalhadores aptos a contribuir para o progresso da Nação. Neste período, buscava-se por um ensino da Arte, especialmente do Desenho, capaz de se aliar à qualificação profissional, sob a influência das experiências norte americanas e de seus teóricos.

A preocupação central a respeito do ensino da Arte, nos inícios do século XX, era a sua implantação nas escolas primárias e secundárias e mesmo a sua obrigatoriedade: não só os argumentos reivindicatórios de um lugar para a arte nos currículos primários e secundários como também os modelos de implantação estavam baseados principalmente nas idéias de Rui Barbosa, expressas em 1882 e 1883 nos seus projetos de reforma do ensino primário e do secundário, e no ideário positivista extensamente divulgado no país, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. (BARBOSA, 2012, p. 32)

Rui Barbosa foi um dos responsáveis por buscar implantar o modelo norte americano de ensino da Arte, aliado ao desenvolvimento industrial, modelo este que, sob a influência positivista, findou por inicialmente conceber o ensino da Arte como ensino do desenho e posteriormente restringiu ao desenho geométrico.

Entre os anos de 1901 e 1910, vigorou o Código Epiácio Pessoa que promoveu reforma significativa no ensino secundário, e no que diz respeito ao ensino do desenho, definiu um ponto em comum entre as correntes liberal e positivista, qual seja o desenho como forma de linguagem, preparatória para a linguagem científica e técnica respectivamente. Posteriormente, deu-se a prevalência do modelo positivista, em especial após a consolidação do modelo segundo o qual o curso secundário passa a ser uma fase preparatória para a entrada no curso superior.

No ano de 1915, foi instituída a Reforma Carlos Maximiliano que reforçou o caráter eliminatório dos exames vestibulares e retirou o peso das notas obtidas nos exames de desenho no ginásio.

Ora, num sistema onde passar de ano, passar nos exames finais do ginásio e passar no vestibular para a escola superior se constituía a meta a ser duramente atingida, as aulas de Desenho começaram a ser menosprezadas por serem aulas que “nunca reprovavam”.

O professor de Desenho ficou a tal ponto em plano inferior, que, em muitos estabelecimentos de ensino oficial, era excluído da Congregação.

Contudo, entre as matérias do curso ginásial indispensáveis à inscrição para o exame vestibular estava a Geometria, ensinada apenas nos terceiro e quarto anos.

Daí o processo se acelerou no sentido de aproximar cada vez mais à Geometria o estudo do Desenho, exigido nos 4 primeiros anos do secundário, numa tentativa de se fazer valer pela natureza dos conteúdos ensinados, os quais reforçavam as possibilidades de o aluno passar no exame de Geometria no final do curso. (BARBOSA, 2012, p. 92)

Dessa forma, ao longo de nossa história, ações governamentais vão refletindo o paradigma elitista da arte, cujo ensino passa a ser supérfluo aos jovens futuros operários e trabalhadores a serviço do capital. Esta prática alcança os programas de capacitação, que se utilizam de uma metodologia marcadamente bancária (FREIRE, 1987), cuja prática recorrente é levar um consultor/designer a grupos de artesãos na expectativa de que estes possam entrar em contato com um produto de qualidade ao gosto do mercado, tornando-se, assim, prósperos empreendedores no ramo do artesanato. Entretanto, não se confirmando, essa realidade reforça o mito de que não são capazes de criar algo por si e, por conseguinte, reforça sua dependência criativa a programas assistencialistas.

De tanto ouvirem de si mesmos que são incapazes, que não sabem de nada, que não podem saber, que são enfermos, indolentes, que não produzem em virtude de tudo isso, terminam por se convencer de sua “incapacidade”. Falam de si como os que não sabem e do “doutor” como o que sabe e a quem devem escutar. Os critérios de saber que lhe são impostos são os convencionais. (FREIRE, 1987, p. 28)

É neste contexto que buscamos por uma prática pedagógica libertadora, capaz de reordenar os atores envolvidos e colocar o artesão no centro. Uma prática capaz de fazer girar a roda da criatividade, que não os utilizem como um braço executor de uma mente criativa, mas que seja capaz de promover um processo criativo singular, refletindo uma estética única e autoral. Para tanto, as experiências em arte educação, em especial do desenho, tornam-se caminho inevitável nesta busca.

Para além da discussão acerca do caráter utilitarista da arte e da distância que separa a arte do artesanato, entendemos ser a arte porta de entrada para revelar o universo imagético de cada um de nós e impulsionar os processos criativos sem os quais não há que se falar em inovação, qualidade primordial de produtos exclusivos, marcadamente valorizados pelo mercado.

A arte é uma relação ativa da sensibilidade individual com o mundo, ela não é um ato de conhecimento. Assim mesmo, a racionalidade tem um papel a desempenhar dentro dela: do ponto de vista pedagógico, ela tem a função de colocar a criança em condições tais que ela possa dominar a sua própria criação e apreciar a dos outros (entre as quais estão os que se convencionou chamar de *os grandes artistas*). (PORCHER, 1982, p. 103, grifos do autor)

Porcher (1982) discorre acerca do ensino da arte para crianças e nos ajuda a pensar em um lugar importante para arte, como meio para se dominar a própria criação. Esta é a abordagem que pretendemos adotar. Entendemos a arte como conhecimento em movimento, que nos ajuda a pensar soluções gráficas encontradas pelos artistas nas mais variadas culturas e conceitos libertadores para uma expressão única.

O conhecimento em arte não é linear, nem se atém apenas aos movimentos artísticos, sobre o que vem a ser arte e não arte ou conhecimento teórico de obras de arte. Indo ao encontro do que afirma Read, “a arte é, ou deveria ser, a qualidade ou virtude sensorial normal em tudo o que fazemos ou fabricamos” (1986, p. 50).

Conhecer os caminhos que nos ajudam na experiência da expressão, não é apenas um processo mecânico, não obstante a importância do conhecimento técnico, além do treino da mão e do olhar, entretanto, trata-se também de um processo emocional que impulsiona a criação, ou seja, de um contexto acolhedor em que possamos nos sentir à vontade para ser quem somos, sem amarras e sem um juiz implacável que julga o que é aceitável e belo.

Freire (2002) nos fala que ensinar exige querer bem aos educandos, sendo necessário que isso se dê com afetividade e respeito às individualidades. Read (1986), por sua vez, nos chama a um lugar no qual a união tem por base a criatividade. Somos seres criativos, genuinamente criativos em nossa essência, isto não nos faz necessariamente artistas, mas é na arte que nos inventamos e nos libertamos das amarras opressoras não só dos sistemas de poder, mas também dos nossos próprios medos e inseguranças.

Começamos nossa vida em união – a união física da mãe com a criança, à qual corresponde a união emocional do amor. Deveríamos construir sobre essa união original, estendendo-a em primeiro lugar à família, onde as sementes do ódio são plantadas tão cedo e com tanta frequência, e depois à escola, e assim por diante, nos estágios seguintes, à fazenda, à oficina, ao vilarejo e a toda a comunidade. Mas a base da união, em cada estágio sucessivo, como no primeiro deles, é a criatividade. Unimos para criar, e o modelo da criação está na natureza, e fazemos descobertas e nos conformamos a esse modelo por todos os métodos de atividade artística – pela música, pela dança e pelo teatro, mas também ao trabalharmos e vivermos juntos, pois, numa civilização sadia, tudo isso também são artes a partir do mesmo modelo natural. (READ, 1986, p. 47)

Read (1986) nos aponta para a riqueza da união, do grupo, quando a base sobre a qual se estabelece é a criatividade. Em grupo nos alimentamos uns dos outros em um movimento vivo



de dar e receber constantes, em especial na prática do ensino. De modo que, ao reservamos ao artesão o lugar de aprendiz e executor de uma estética alheia, perdemos o que há de mais precioso nesta relação que é o compartilhar nossos universos individuais, ampliando o olhar uns dos outros sobre si, sobre o outro e sobre o mundo.

#### **4 PROCESSO CRIATIVO E FORMAÇÃO DO CÍRCULO DE BORDADOS DA LINHA DA SERRA NO MUNICÍPIO DE GUARAMIRANGA – CE.**

Facilitar processos criativos em bordado, junto a um grupo de artesãos, nos impõe considerar o fato da maioria nunca ter entrado em contato com este aspecto na sua prática, além do necessário cuidado com a linguagem e as abordagens, visto que este universo é algo que em geral não faz parte do seu cotidiano.

Falar sobre criação em uma comunidade isolada no topo da Serra de Baturité-Ce, pareceu ser algo um tanto utópico, entretanto, esta utopia é uma das razões que me instigam a pensar em práticas e metodologias possíveis.

Freire (1987), com o seu amor pela educação, junto a grupos populares, é um dos autores que desde o início desta pesquisa me animou a levar o meu intento adiante. A afetividade com que fala dos educandos e a sua busca, considerada por muitos utópica, de libertação pela educação, fizeram com que pudesse pensar em uma educação não só formal, mas também numa educação sensível. A sensibilidade é em geral negligenciada quando se trata de educação e capacitação, junto a grupos populares, ocorre que é no campo do sensível que se formam subjetividades.

Desconsiderar o poder do que nos afeta cotidianamente é estar à mercê de uma sociedade largamente inserida nas práticas de mercado, que se utiliza da nossa não consciência do quanto somos afetados por tudo o que nos chega pelas telas e por grupos ditos bem-intencionados na capacitação de pessoas, que se propõem a levar uma metodologia de desenvolvimento de produto pasteurizada, por entenderem que esta é a única saída para aqueles que estão ao largo dos mercados. Ao final, não são essas pessoas que geram produtos a serem consumidos, elas é que são consumidas por programas governamentais e pelos bancos, ao que Meira (2003, p. 70) chama de “poderosa máquina de regulação social”.

Esta máquina atua, também, por meio de projetos de capacitação culturalmente invasivos que levam o seu modelo e a sua estética a grupos produtivos, partindo do pressuposto de que neles estão contidas mentes vazias, que necessitam ser preenchidas por um determinado conhecimento para assim serem capacitados a participar dos mercados. No que diz respeito a práticas de educação, que têm a arte como ferramenta principal, esta invasão se dá ao não se respeitar o repertório imagético individual, bem como por não se considerar a capacidade mediadora da imagem, ao proporcionar o diálogo entre o sujeito e a subjetividade politicamente determinada pela cultura e pelos poderes determinantes da sociedade (MEIRA, 2003, p. 39).

Meira (2003) nos ajuda, ainda, a pensar além de possibilidades de construção de um caminho viável para a criação, junto a grupos produtivos de artesanato, nos trazendo a importância da inclusão dos aspectos subjetivos, quando entramos em contato com aspectos sensíveis da nossa existência. Assim é que, em meio à busca por refletir sobre processos criativos em bordado nesta pesquisa, esta autora nos coloca aspectos relevantes que destacamos em sua Filosofia da Criação.

- I. Qualquer indivíduo é criador das suas próprias imagens e pode utilizá-las a serviço de uma produção singular, cabendo ao educador dialogar através dos silêncios, detalhes, vestígios, signos para que se possa pensar em uma proposta de ação.
- II. A estética é uma forma de se pensar o cotidiano, que, por sua vez, se constitui no que ela chama de “reservatório sensível de atuações reais” (MEIRA, 2003, p. 66).
- III. Deve-se aproximar arte e vida, evitando-se teorizações e metodologias marcadamente explicativas. Há que se promover um contexto sensível para se falar sobre arte, sensibilidade que nem sempre está aliada à harmonia e beleza. É importante se buscar uma “harmonia conflitual”, surgida diante da contradição e da diferença (MEIRA, 2003, p. 91).
- IV. Há que se buscar despoujar o olhar, marcadamente habituado a clichês visuais, voltando-se ao que nos cerca com admiração.
- V. A obra de arte é um organismo vivo, diante do qual se abre um universo de possibilidades interpretativas, sendo, assim, uma porta aberta para a subjetividade.

Ao discorrer acerca de alternativas práticas para se pensar imagens, Meira (2003) nos traz, ainda, a importância de se curto-circuitar o pensamento pela emoção, ao que Edwards (2005) chama na prática do desenho de se enganar o hemisfério cerebral esquerdo, predominantemente lógico, para estimular o lado direito, predominantemente visual.

Com isso não se considera que na atividade do desenho não seja importante o pensamento lógico e racional, mas de acordo com Edwards (2005) cada hemisfério cerebral atua de forma distinta quando se trata da representação gráfica. Considerando que, ao longo de nossa formação, em razão das atividades lógicas serem mais valorizadas, há um desequilíbrio e um atrofiamento das atividades inerentes ao hemisfério direito, marcadamente intuitivo e criativo.

Uma vez que o ato de desenhar uma forma que percebemos é principalmente uma função do hemisfério direito, é preciso impedir que o hemisfério esquerdo se intrometa na tarefa. O problema é que o hemisfério esquerdo é *dominante e rápido*,

tendendo a acudir prontamente com palavras e símbolos e até mesmo assumir tarefas que ele não consegue executar muito bem. Os estudos de pacientes de cérebro bipartido indicam que o hemisfério esquerdo gosta de governar, por assim dizer, e prefere não delegar tarefas ao parceiro obtuso, a não ser que realmente deteste o trabalho em questão – seja porque a tarefa exige muito tempo, envolve muitos detalhes, é muito lenta, ou porque o hemisfério esquerdo é simplesmente incapaz de executá-la. É exatamente isso que queremos – tarefas que o hemisfério esquerdo, dominante, recuse. (EDWARDS, 2005, p. 68, grifo do autor)

Após discorrer acerca da importância de se isolar o hemisfério esquerdo dominante na atividade do desenho, para que possamos exercitar um outro olhar sobre o que nos rodeia, a citada autora apresenta exercícios práticos. Escolhemos um deles para desenvolver em nossa prática aliado à busca por linhas de força das obras, estímulo à simetria e ao espelhamento propostos por Meira (2003), além de tocar histórias de vida que interferem na imagem, promovendo comparações de resultados ao se buscar por uma representação plástica.

Signos e estética, gravuras sobre pinturas, componentes pictóricos na fotografia, no filme, no vídeo de arte, nos livros de arte, nas teorias sobre arte e suas ilustrações, descrições, diferenças de códigos figurativos e pintura são valiosas análises comparativas para sincretismos visuais e sínteses conceituais, podendo ser explorados recursos como xerox, fotografia, desenho, projeções, instalações, leituras, etc. (...) Fotografar o quintal, as coisas mais usadas, mais desejadas, mais repugnadas, ressignificar objetos triviais, relacionais, fragmentados em cor, textura e forma, criar noções de microestrutura dentro de macroestruturas plásticas e visuais macro e micro tamanho e relações, monumentalidade e insignificância. (MEIRA, 2003, pp. 137/138)

Assim, além dos exercícios práticos de desenho, a fotografia nesta proposta é excelente meio para ampliar olhares e trazer imagens que estão ao redor há tanto tempo que perderam a capacidade de impressionar, mas que, por outro lado, estão impregnadas no repertório imagético individual.

Buscar olhar o que está presente no cotidiano sob novo ângulo nos ajuda a criar um campo afetivo de aprendizado, a ultrapassar clichês visuais e a aproximar arte da vida de cada uma das participantes, realizando uma prática que respeita o que Freire (1987) chama de experiência existencial do educando.

Vida, arte e criatividade são elementos que se alimentam entre si em uma relação muitas vezes caótica, mas que, inevitavelmente, encontra uma forma de se expressar. Conforme Ostrower (1977), pensar em criação não significa se esvaziar, mas em intensificar as formas do viver, que se refletem no fazer.

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de

consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para vida. (OSTROWER, 1977, pp. 28/29)

A citada autora nos coloca, ainda, diante da importância de se questionar o estado criativo dissociado do trabalho, como um ato vazio e isolado, quando, na verdade, é no fazer que o homem se configura (OSTROWER 1977, p. 51).

A separação do fazer e do pensar, conforme discutimos nesta pesquisa, é uma construção histórica que afetou sobremaneira a atividade artesanal. Na nossa vivência junto ao grupo, buscamos por uma prática em que ambos estejam lado a lado e de mãos dadas com o sentir. Estimular processos interiores de investigação de temáticas estéticas é o primeiro passo que pretendemos dar junto ao grupo, aliado ao que Ostrower (1977) chama de manutenção da tensão psíquica.

A tensão psíquica pode e deve ser elaborada. Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e *poder manter* a tensão *psíquica*, não simplesmente descarregá-la. Criar, significa poder sempre recuperar a tensão, renová-la em níveis que sejam suficientes para garantir a vitalidade tanto da própria ação, como dos fenômenos configurados. Embora exista no ato criador uma descarga emocional, ela representa um momento de libertação de energias – necessário, mas de somenos importância do que certos teóricos talvez o acreditem ser. Mais fundamental e gratificante, sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se liberta no ato de criar. Menos a potência descarregada, do que a potência renovada. (OSTROWER, 1977, p. 28)

No que diz respeito ao bordado, a sua prática é um ótimo meio de se manter a tensão psíquica, visto que se trata de uma prática continuada no tempo, que dificilmente se conclui em poucas horas. O prazer desta atividade e o tempo a ela desprendido findam por se prolongar por alguns dias. Alinhavando o tecido, vamos costurando o tempo, numa constante pulsante de prender e soltar ponto-a-ponto.

#### 4.1. Experiências pedagógicas sensíveis no alto da Linha da Serra – Ce

A região da Linha da Serra, localidade do Município de Guaramiranga, é um lugar de beleza ímpar, no qual estive muitas vezes desde que fiz a opção por morar na serra de Baturité. Diferente do típico clima nordestino, quente e seco, essa região fica no topo da montanha o que lhe garante um clima ameno durante o dia e mais frio durante a noite, chegando a uma média de 18°C. Em razão da particularidade do clima, há muito tem atraído turistas que buscam descansar um pouco do forte calor nordestino e usufruir das belezas naturais da serra.

Contrasta com a sede do município de Guaramiranga, que se destaca nas mídias pelos festivais e pelas ações culturais junto a jovens e adolescentes, especialmente no campo do ensino da música. Em razão do relevo acidentado e do difícil acesso por meio de estradas, esta localidade permanece isolada do burburinho que se forma na sede aos finais de semana, com shows de música na praça e centenas de turistas que passeiam pelas ruas.

Tem-se, dessa forma, que esta é uma localidade na qual seus habitantes têm pouca mobilidade, mas que, ao mesmo tempo, estão inseridos em uma área fortemente turística, em uma ambiguidade inquietante e instigante para mim enquanto pesquisadora. E assim, fui atraída para este lugar composto por 270 habitações<sup>8</sup>, rodeado por vegetação, paisagem de montanha e salpicado de flores por todo lado.

**Figura 8 – Paisagem da Linha da Serra – Ce**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Após contato com lideranças locais, com quem falei sobre o meu projeto e a minha vontade de atuar junto a um grupo de artesãs da Linha da Serra, distribuímos panfletos e, pelo

---

<sup>8</sup> Dado fornecido pela Secretaria de Cultura do Município de Guaramiranga-Ce, em 20/12/2017, às 14:49

que soube depois, logo se formou uma rede de informação via telefone celular. A associação de moradores local cedeu um espaço provisório para a primeira reunião e para realização das oficinas. Após a divulgação, aos poucos, foram chegando as interessadas. Inicialmente apenas duas, o que me gerou a sensação de que não iria conseguir formar o grupo, entretanto, pouco a pouco, foram chegando outras com carinhas afobadas de quem estavam bem atrasadas e interessadas.

**Figura 9 – Panfleto de Divulgação das Oficinas**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Falei um pouco sobre a minha proposta de acordo com a qual elas iriam criar os próprios desenhos, que, por sua vez, seriam base para todo trabalho posterior. Houve uma fala geral em que se repetia o “não sei desenhar”, e propuseram indicar uma das participantes, que apresentava boas qualidades de desenho, como a desenhista do grupo. Fui enfática no sentido de que cada uma iria desenvolver o próprio desenho e que não seriam dados desenhos prontos.

A prática de se levar desenhos e coleções prontas, desenvolvidos previamente sem a participação daqueles que irão executar, é uma cultura no bordado e nos cursos de capacitação, há tanto tempo, que é compreensível a resistência e o estranhamento em práticas que assim não o fazem. Ultrapassar essa barreira foi o nosso grande desafio. Meu, enquanto buscadora de facilitar um encontro delas com uma expressão singular expressa em um desenho autoral, e delas, que estavam adaptadas à cultura de receber tudo pronto sem que precisassem pensar sobre o que faziam, sendo-lhes exigido apenas executar.

A negativa em se realizar o próprio desenho é a ponta do *iceberg* de uma cultura onde tudo está disponível na prateleira, desenhos comprados em revistas, livros para colorir e

projetos de capacitação pasteurizados, que interferem profundamente nas práticas ligadas ao fazer manual.

Na formação do grupo não houve nenhum limite de idade, gênero ou experiência com o bordado, visto que a riqueza do grupo se dá na diferença e na troca de experiências, apesar disso todo o grupo foi formado por mulheres, o que não foi na verdade nenhuma surpresa para mim. O que de fato chamou a minha atenção foi o interesse da juventude, com destaque para a participação de uma menina de 9 anos.

A princípio fiquei na dúvida quanto a permitir sua participação, mas esta se mostrou muito interessada e minha curiosidade de pesquisadora me instigou a aceitá-la, na busca por melhor compreender como se daria esta experiência com uma criança que se mostrava extremamente agitada, em uma idade crítica para o desenho em que muitas abandonam esta prática. Esta decisão me gerou algumas dificuldades, que não fui capaz de antever, mas que findou por enriquecer a minha pesquisa, gerando um desejo por uma pesquisa posterior, mais aprofundada, no que diz respeito à prática do bordado como aliada na educação infantil.

Os encontros ocorreram inicialmente no espaço de reunião da associação de moradores local, entretanto, em razão do funcionamento de uma creche durante o dia, tivemos que pensar em um novo lugar. Diante da nossa dificuldade, uma das participantes disponibilizou sua casa para nossas oficinas. Em um acordo geral, decidimos pela mudança.

Decidir juntas o local dos nossos encontros foi o primeiro momento de negociações no grupo. Percebi que elas não estavam muito acostumadas a discutir em grupo, tudo o que interferisse na nossa dinâmica de trabalho, mas, aos poucos, fomos construindo este espaço de discussão de modo que este se incorporou ao movimento do grupo.

**Figura 10 – Espaço de Realização das Oficinas**



Fonte: acervo da autora (2017)



Fiz um planejamento das atividades que seriam divididas em nove encontros, com uma carga horária total de 20 horas, que teve que se mostrar bem flexível ao longo do caminho. Apesar de já conhecer a comunidade, precisei de alguns dias para entrar em contato com aspectos importantes da personalidade das participantes, que findaram por interferir na dinâmica dos encontros, no andamento dos trabalhos e no conteúdo proposto.

Meu planejamento consistia em dividir os encontros em uma visita de conhecimento; apresentação dos trabalhos já realizados por elas; discussão de possíveis suportes e expressões para o bordado, contextualizando com o movimento do que se tem chamado de *bordado moderno*; estudo de formas, cores e composição; estudo de desenho e risco; estudo de pontos de bordado, combinação com outras técnicas e aplicação a mão livre; execução de uma peça coletiva e execução de uma peça individual; roda de conversa sobre os resultados do trabalho e percepções do grupo diante do processo de prática social; e, por fim, uma roda de conversa sobre qualidade do produto e mercado para as interessadas.

Importante destacar que, não obstante compreendermos a importância das mais variadas artes, tais como o cinema, a escultura, o teatro, a dança e a música, entre outros, como linguagens que se comunicam, o nosso foco nesta prática era o desenho, fazendo com que escolhesse por dialogar principalmente com obras nas quais predominasse as linguagens do desenho, da pintura e da fotografia.

Ao longo dos nossos encontros, seriam levadas referências nas artes plásticas capazes de surpreender o olhar pelos traços característicos e pelas soluções gráficas por eles encontradas em suas obras, o que me levaria a conversar sobre movimentos artísticos e sobre soluções gráficas importantes, alcançadas por artistas referência de acordo com o trabalho desenvolvido pelas artesãs.

Porcher (1982) nos coloca diante da importância do contato com o que ele chama de grandes artistas no ensino do desenho, cuidando para que não se bloqueie a criatividade, face à estética e técnicas difíceis de serem alcançadas, mas para nos enriquecer com as representações propostas, nos ajudando a pensar em soluções gráficas em desenho, que não se trata, por sua vez, apenas do gesto da mão, mas a “coordenação do olho, da inteligência e da mão”. (1982, p. 104)

Considerando o grande fosso criado entre o contato com as artes, no ensino infantil até a idade adulta, o desafio inicial era buscar ultrapassar a primeira barreira do “não sei desenhar”,

apresentando outras possibilidades de expressão que não apenas a figurativa<sup>9</sup>, aliando o desenho à outras técnicas e vivências que facilitassem a busca por uma expressão gráfica própria.

No nosso encontro de conhecimento, utilizei a colagem para construir com elas uma plaquinha de identificação, que deveria constar apenas de imagens, por meio da qual elas deveriam se apresentar e falar um pouco dos motivos que lhes fizeram escolher as imagens que compunham a representação da sua identidade e do que lhes atraía esteticamente.

A busca pela mudança do olhar deu-se desde o primeiro momento. Conforme já mencionado, o lugar em que foi realizada esta prática fica no topo de uma serra. Este lugar tem uma beleza ímpar, com vegetação e paisagem de montanha por todos os lados, sendo também conhecido por uma santa gigante, razão pela qual virou lugar de romarias e oração. Qual não foi a surpresa delas ao perceber que as imagens que levei para colagem era da própria região? Construídos os crachás, conversamos sobre a natureza local, suas belezas e elas foram aos poucos construindo internamente o tema que gostariam de trabalhar.

No segundo encontro, elas levaram os trabalhos manuais que já faziam. Algumas não se sentiram à vontade para tanto, outras levaram trabalhos manuais diversos, tais como trabalhos em tricô, arranjos florais e alguns paninhos bordados. As que não tinham trabalhos manuais para apresentar, levaram alguns desenhos, o que me deixou bem feliz. Isto ocorreu especialmente com as mais jovens. Levei algumas imagens de bordados nos mais diversos usos, estéticas, suportes, inclusive os meus. Conversei sobre a importância do desenho para o bordado e de como ele poderia ser utilizado de variadas formas.

Neste encontro, me dei conta do quanto seria importante já irmos bordando como treino. Elas estavam numa expectativa muito grande de bordar e o falatório geral ficava um pouco entediante, o que despertou minha atenção para a importância de se estar fazendo algo com as mãos enquanto se conversava sobre arte e desenho. Um lembrete para o que já tinha chamado minha atenção para teoria de Meira (2003) de se aproximar arte e vida, evitando-se teorizações e metodologias marcadamente explicativas. O fazer manual era necessário ao longo de tudo o quanto era falado e discutido. Para o próximo encontro elas deveriam trazer os exercícios de treino para o desenho e pintura em lápis de cor, com atenção especial para as cores da preferência de cada uma.

Os exercícios que chamei de ginástica das mãos, eram compostos por riscos e formas, que deveriam ser replicados nas mais diversas direções. A mão é parte do corpo muitas vezes

---

<sup>9</sup> A expressão figurativa advém do conceito de arte figurativa, na qual se representa figuras em formas fiéis e reconhecíveis pelo espectador.

esquecida, a qual reservamos inúmeros trabalhos ao longo do dia sem perceber que, assim como o resto do corpo, precisa ser aquecida, alongada e trabalhada para soltar melhor o traço, estando relaxada e *azeitada* para o uso dos lápis, pincéis e agulhas. Estes exercícios foram motivos de muita brincadeira, visto que algumas quiseram executá-los com réguas ou pedir para outras fazerem sob o argumento de que a mão não obedecia ao comando. Esta foi uma entre tantas portas de entrada para falarmos sobre o passo-a-passo da criação, que não se trata apenas de uma intuição ou um dom, mas de um exercício constante, que todas eram capazes de fazê-lo.

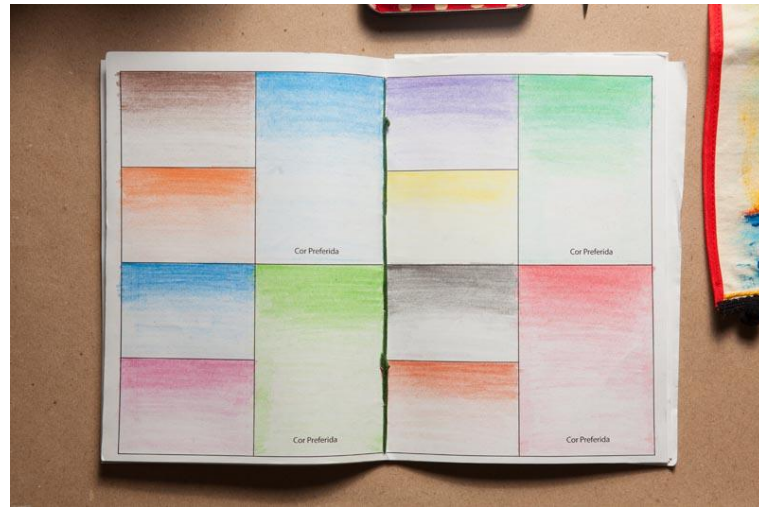
**Figura 11 – Estudo de risco (Exercício 01)**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Após o exercício dos riscos, fizemos o exercício de pintura em lápis de cor. No início das oficinas, entreguei-lhes um kit de materiais que consistia de um conjunto de folhas brancas sem pauta, uma caixa de lápis de 12 cores comum que se encontra em qualquer papelaria do interior, um pano para limpeza de pincéis, agulha, lápis grafite e uma caneta esferográfica. Em algumas páginas do caderno encontravam-se exercícios já impressos, entre eles o quadro de cores. O objetivo era que elas pudessem utilizar cada lápis da caixa riscando em degradê, para irem se familiarizando com os diversos tons possíveis de cada cor e irem escolhendo as cores que mais gostavam, construindo assim sua paleta de cores para o trabalho que iriam executar.

**Figura 12 – Estudo de Cor I (Exercício 02)**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

No terceiro encontro elas me mostraram os exercícios 01 e 02, conversamos um pouco sobre possíveis dificuldades, e algumas fizeram a tarefa durante a aula, com o argumento da falta de tempo em casa. Circulamos imagens impressas de desenhos, bordados, fotografias da região e obras de arte, sem que a nenhuma delas fosse dada uma importância maior. Elas escolhiam as que lhes chamavam atenção, por algum aspecto, e colavam no caderno que confeccionamos. Aos poucos elas iriam construindo seu caderno de consulta e referência, construção esta que passou por várias etapas, iniciando pela costura manual do próprio caderno.

**Figura 13 – Caderno de referência**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

No encontro seguinte, levei várias páginas de revistas com imagens aleatórias e pedi que cada uma identificasse as que lhes interessavam e que investigassem as linhas que compunham

as imagens escolhidas, assim elas iriam buscando as linhas de força que, em conjunto, formavam as imagens e, aos poucos, iriam apurando o olhar para as partes que compunham o todo de cada forma. Além da busca de realizar o que Meira (2003) denominou de curto-circuitar o pensamento, esta prática teve o objetivo de buscar treinar o olhar investigativo para o cotidiano, para o simples, para o que elas poderiam entrar em contato com o que estava ao redor.

Fizemos decalques com carbono para o tecido das imagens escolhidas e, em meio a um grupo tagarela, pela primeira vez houve silêncio geral. Já neste encontro, começamos a treinar a mão com pincel e tinta em um tecido de teste. Mais uma vez, instalou-se o silêncio.

**Figura 14 – Estudo de Linhas de Força (Exercício 03)**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

No quinto encontro, achei por bem abrir mão da construção da peça coletiva, visto que me dei conta da importância do tempo, a ser dedicado aos trabalhos individuais, na investigação de si e de sua expressão. Pedi a cada uma que desenhasse, de forma simples, o que pretendiam desenvolver ao longo do curso. Para algumas foi um pedido natural, para outras houve uma grande resistência, que se manifestou em atitudes que poderiam gerar a nossa primeira evasão, tais como distanciamento, fechamento do caderno ou guarda do material.

Depois de um trabalho de conversa uma a uma, consegui que todas fizessem o seu desenho-tema. Inspirada nos círculos de cultura, propostos em seu método pedagógico por Freire (1987), organizei a turma em grupos temáticos, quais sejam: florais, paisagem, bonecas, notas musicais, filtro dos sonhos, gatos e abstratos. A organização em grupos tinha como objetivo aprofundar uma conversa sobre soluções gráficas específicas, bem como consolidar a autonomia das integrantes do grupo, por meio do compartilhamento de experiências entre elas,

constituindo, dessa maneira, importante ferramenta na construção individual dos desenhos. Lado a lado, elas iam trocando informações, experiências e olhares.

Para enriquecer a discussão, cada tema demandou que realizasse uma pesquisa imagética que se constituía em levar um conjunto variado de imagens, notadamente fotografias em geral e do local em que elas viviam, silhuetas e imagens de obras de arte. No encontro seguinte, fui munida dessas imagens e de livros de arte, que entendi trazerem referências importantes na construção do desenho por artistas renomados, dos quais destaquei a obra de Van Gogh e Toulouse-Lautrec, que me deram o impulso necessário para conversar sobre o processo dos artistas na construção das suas imagens.

O olhar atento e os comentários mostravam a curiosidade e a descoberta em ver que o artista não faz um desenho de pronto, mas que envolve muito estudo e vários desenhos preliminares. Destacamos que foi um cuidado constante, a busca por simplicidade na abordagem do conteúdo, sem que fosse realçada a importância dos artistas, isto poderia gerar um sentimento de distância e incapacidade que eu pretendia evitar. Mostrava as imagens, falava do contexto histórico dos artistas e das técnicas, evitando valorações. Destaco, nestes casos, a importância do livro físico, folheado e manuseado por cada uma delas. Eram momentos muito ricos em que se via a satisfação em ter livros de arte em mãos, investigá-los e trocar conversas ao pé do ouvido com as vizinhas de roda.

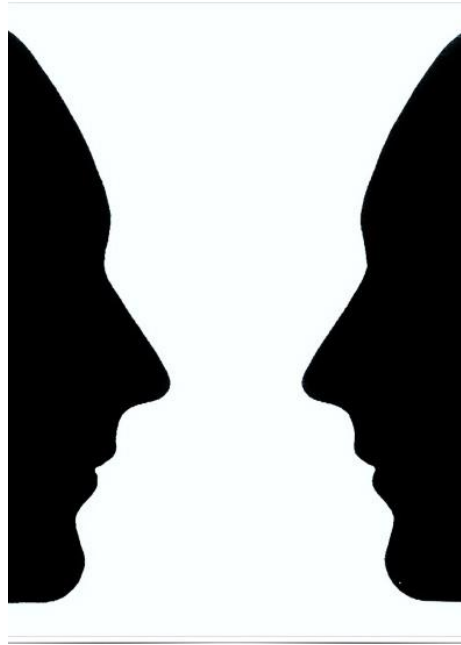
No sexto encontro, já organizadas em grupos, distribuí as imagens pesquisadas que circularam por mãos curiosas e pedi que as separassem de acordo com cada grupo temático. Sentei com elas em cada roda e conversamos sobre arte, movimentos artísticos e soluções gráficas para alguns temas, em especial para a possibilidade de se desenhar de forma não realista e de acordo com o desejo de cada uma.

Fizemos uma recapitulação dos exercícios que já havíamos feito e inserimos um novo, com o objetivo de estimular uma mudança da ação cognitiva por meio do conflito, proposto por Edwards (2005) em sua metodologia, o qual denominou de “Vasos/Rosto”, estimulando também, assim, a simetria e o espelhamento proposto por Meira (2003). Realizar exercícios práticos, que provocam um conflito visual, simetria e espelhamento, são formas de nos tirar da zona de conforto, em nossas percepções estéticas.

Quando levamos o desafio do desenvolvimento do desenho na idade adulta, é importante desconstruirmos as imagens clichê do nosso repertório imagético mental, que se constituiu ao longo da vida, utilizado quando queremos expressar algo graficamente, ou seja, levamos nossas representações infantis para a idade adulta, das quais lançamos mão quando necessário.

Edwards (2005), ao propor o exercício que levamos para o grupo, busca provocar uma confusão mental para que possamos manter o foco e o olhar para as linhas que compõem a imagem e não em estereótipos gravados em nossa mente, tendo em vista que no desenvolvimento do desenho o exercício do olhar é fundamental. Inicialmente o olhar se volta para as formas que nos cercam e, aos poucos, se volta para o nosso imagético interior.

**Figura 15 – Exercício Vaso/Rosto (Exercício 04)**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Este foi um dos encontros mais difíceis e com muitas resistências. Algumas reclamaram de um cansaço físico e mental, especialmente em relação ao último exercício, que foram respeitadas e pedi que relaxassem e se sentissem à vontade para sair mais cedo, caso achassem necessário. Ao final deste encontro, já tínhamos um desenho que seria inicialmente pintado em lápis de cor, depois decalcado em tecido, pintado com tinta para tecido e bordado nos encontros seguintes.

A partir desse momento, o grupo não mais se mostrou uniforme quanto a evolução dos trabalhos. O ritmo de cada uma foi respeitado, tendo sido necessários alguns encontros individuais, para não correremos o risco de não conclusão dos trabalhos em tempo hábil.

Os três encontros seguintes foram destinados à pintura da peça - que se mostrou um momento muito prazeroso para todas - ao bordado e às conversas sobre a prática, que incluíram assuntos de composição de cores e fotografia. Em harmonia com a nossa proposta de não desprender muito nosso tempo em teorizações, mas, entendendo a importância da compreensão

teórica de alguns aspectos, priorizei uma abordagem prática acerca do estudo de cores. Composição e harmonia de cores são assuntos muito delicados para todos que trabalham na área das artes, do design e do artesanato.

Nosso entendimento é que não há o certo e errado neste aspecto, mas temos algumas pistas que nos ajudam em algumas combinações capazes de gerar no espectador ou comprador alguma sensação de harmonia, conforto ou até mesmo repulsa e inquietação. Ficou evidente, desde o primeiro exercício de pintura com os lápis de cor, que cada uma tinha uma tendência no gosto e este é também um aspecto que deve ser considerado.

Neste caso, o meu desafio foi buscar por estratégias para que elas pensassem nas mais variadas combinações possíveis e escolhessem as que iriam compor o seu desenho. Para isso, utilizei várias fotografias da localidade e fizemos um jogo animado de extração das cores que podiam ser percebidas. Houve troca de imagens, lápis de cor e, ao final, colaram em seus cadernos a imagem escolhida e destacaram em lápis as cores percebidas formando, cada uma, sua paleta de cores.

**Figura 16 – Estudo de cor II (Exercício 05)**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Diante do ritmo da turma na evolução das peças, tive que abrir mão de um encontro específico, sobre os resultados dos trabalhos e a roda de conversa sobre qualidade do produto e mercado, para aquelas que se interessassem pelo assunto. Logo nos primeiros encontros ficou para mim evidente que subestimei o tempo disponível para as nossas oficinas, que se mostrou pouco para todo o conteúdo proposto. Foi necessário fazer adequações e definições de prioridades, razão pela qual optei por focar no processo criativo e busquei ir tratando dos assuntos de qualidade do produto e mercado, ao longo da execução da peça final, junto aquelas que se mostravam interessadas no tema.



Entre as participantes destaco algumas que me trouxeram aspectos relevantes quanto a metodologia utilizada.

A menina de nove anos, a quem chamo de Taís, estava numa idade muito crítica no que diz respeito à expressão gráfica, sendo em geral nessa fase que as cópias não resolvem mais e que elas abandonam o desenho na frustração de não conseguirem o que desejam.

Bernard Blot (In: PORCHER, 1982) discorrendo acerca da prática do desenho com crianças, divide as experiências de acordo com a faixa etária em 3 grupos, quais sejam: até os seis anos, dos seis aos nove e a partir dos nove ou dez anos. Na faixa até os seis anos, a criança parte do ponto e vai em busca de dominar as outras formas, em uma completa abstração figurativa, refletindo o seu mundo interior. Na segunda faixa, dos seis aos nove anos, é quando faz o movimento de partir do objeto, tentando reproduzi-lo, ao invés de partir do mundo interior. O último período é considerado o mais crítico e é nele que muitos de nós paramos de desenhar.

De modo rápido, embora gradual, a criança passa do realismo intelectual ao realismo visual. Ela descobre o espaço e adquire, em particular, a noção de profundidade. Desgraçadamente, esbarra nas suas carências técnicas. Percebe o vazio da reprodução fiel da realidade; mas esta tomada de consciência torna-se (e seria interessante saber por que) inibidora para ela. (...) O fato é que a partir desse momento, e cada vez mais (até o fim da adolescência na verdade, se é que então ela ainda está desenhando e pintando) a criança copia. Mas ela tem também consciência da imperfeição das suas cópias, as quais não conseguem, aliás, equilibrar o seu sentimento de impotência. Ela desanima, e passa a fazer decalques. Decepciona-se mais e mais; sente vergonha, e abandona: é o famoso “eu não sei desenhar”. (BLOT In: PORCHER, 1982, pp. 127/128)

Com Taís, não parece ser diferente. Logo na reunião para inscrição, ela correu em casa para apanhar o seu caderno de desenho para apresentar, muito feliz, a cópia de um elefante que havia feito. Entretanto, quando chamada a fazer o desenho que ela iria trabalhar ao longo das oficinas, fez três formas geométricas: círculo, quadrado e triângulo, depois uma cópia do desenho da colega vizinha.

Com temperamento agitado e com dificuldade em ficar parada por muito tempo, Taís foi um desafio no que diz respeito à sua inserção em um grupo predominantemente adulto. Causou incômodo nas mais velhas e, de fato, demandava muito minha atenção, reduzindo o meu tempo com o resto do grupo. Entretanto, o seu interesse e a possibilidade da atividade do bordado lhe ajudar a trazer mais centramento e concentração, me estimularam a reservar para ela um encontro específico e pontual ao longo das oficinas.

**Figura 17 – Trabalho final Taís**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

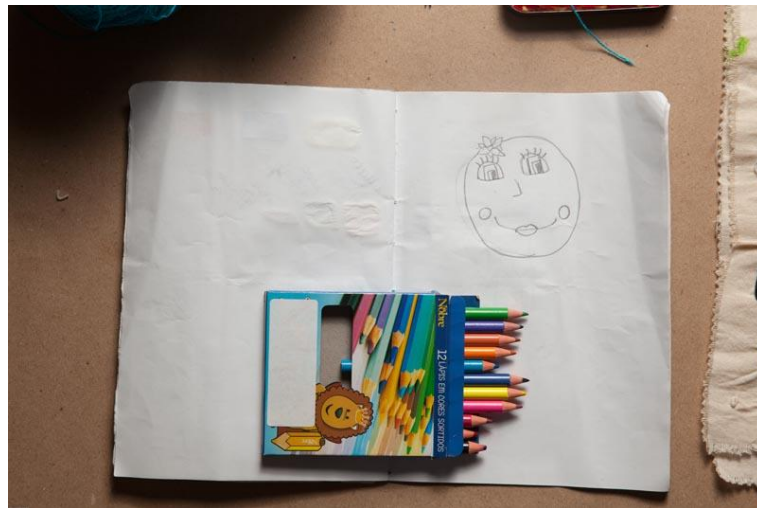
Entre o grupo também tivemos 3 irmãs, que chamo de Luiza, Elis e Márcia com 11, 13 e 14 anos respectivamente, que pediram para participar. Destaco o fato das duas mais velhas terem pedido uma declaração para apresentar na escola, em virtude do choque de horários de 4 dias das oficinas. Uma parte de mim entendia que as meninas não deveriam faltar às aulas, outra ficou bem feliz pelo interesse e, em constatar, que uma delas já tinha boas habilidades em desenho. As declarações foram entregues e as meninas participaram das oficinas até o fim.

A escolha delas em participar das oficinas, em detrimento das aulas na escola, nos induz a questionar a importância das atividades lúdicas como o desenho, pintura e bordado, nas atividades curriculares, e desperta um contraponto importante com a estrutura curricular engessada em disciplinas prioritariamente analíticas.

Talvez encontremos, aqui e ali, algumas aulas de arte, de artesanato, algo chamado de “redação criativa” e talvez alguns cursos de música; mas provavelmente não encontremos cursos de imaginação, de visualização, de aptidões perceptivas ou espaciais, de criatividade como matéria à parte, de intuição, de inventividade. No entanto, estas são aptidões às quais os educadores dão valor; aparentemente eles esperam que os alunos desenvolvam sua imaginação, percepção e intuição como consequência natural do ensino de matérias verbais e analíticas. (EDWARDS, 2005, p. 62)

Assim, são formadas subjetividades incapazes de lidar com os aspectos sensíveis de sua existência, em uma relação consigo e com o outro. Ao longo dos nossos encontros, vi que as meninas não entravam em contato apenas com um conhecimento a mais. Estavam lidando com as próprias limitações, inclusive físicas, no manuseio com lápis, pincel e agulhas, ao mesmo tempo que se enchiam de satisfação pela superação dos desafios.

**Figura 18 – Desenho Inicial Luiza**



Fonte: acervo da autora (2017)

**Figura 19 – Desenho Final Luiza**



Fonte: acervo da autora (2017)

Antônia foi uma das participantes que me chamou muita atenção. Calada e de expressão fechada, expressou grande resistência fazendo um círculo dentro de um quadro como desenho que pretendia trabalhar durante o curso. Sentei-me ao seu lado e conversamos um pouco sobre a sua intenção com aquelas formas e o que representavam para ela. Falou que não tinha

nenhuma intenção e que não sabia desenhar. Então, falei que ela podia trabalhar formas abstratas e que os desenhos não precisavam ser, necessariamente, figurativos. Foi a oportunidade que tive de conversar sobre arte abstrata e lhe apresentar as obras de Picasso e Miró.

Sua resistência manifestava-se em sua expressão e na forma com que lidava com os materiais. Após a nossa conversa executou o seu desenho que, aos poucos, se enchia de cor e formas. Mesmo sem terminar, chegou para mim e pediu que lhe fizesse um coração, que ela queria bordar bonito e que não queria o desenho que havia feito, em uma atitude clara de rejeição a sua obra, mesmo após tudo o quanto foi conversado. Desenhei um coração que ela ladeou com as iniciais das filhas, tendo sido a única que apresentou dois trabalhos, que chamo de real e de ideal, respectivamente. Na exposição que organizamos ao final incluí os dois, um que está por traz do que se revela.

**Figura 20 – Trabalho Ideal Antônia**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

**Figura 21 – Trabalho Real Antônia**

**Fonte: acervo da autora (2017)**

Coincidentemente, tivemos duas jovens de 19 anos com muito interesse no desenho e com algumas habilidades desenvolvidas. Ana Alice resolveu trabalhar um filtro dos sonhos que, pela rapidez com que decidiu este tema e com que desenhou, já fazia parte do seu imaginário. Mostrou-se, também, muito interessada em aprender os pontos de bordado e apresentou aprendizado rápido.

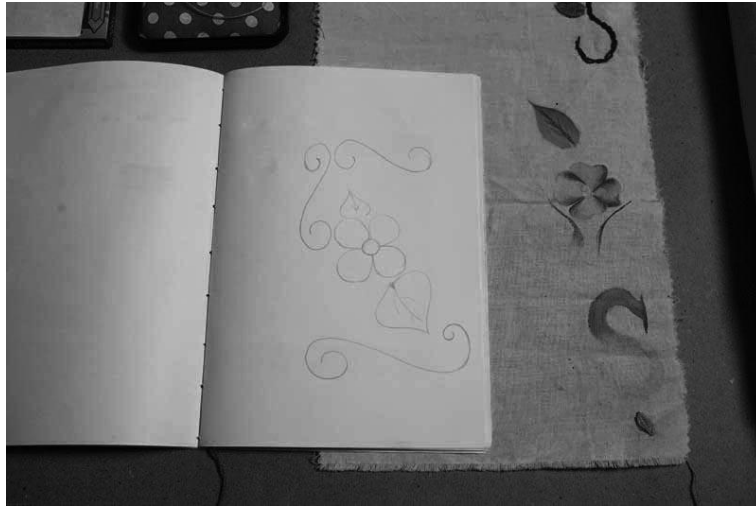
Lara, por sua vez, era bem interessada no desenho e, quando chamada a fazer o desenho que pretendia trabalhar, fez uma flor simples com arabescos, o que contrastou com o resultado de um desenho que fez de observação de um jarro com flores bem mais elaborado, ou seja, mesmo a participante com mais facilidade para o desenho, apresentou uma grande discrepância no que diz respeito às imagens que guardava na memória e com o que realmente via.

Essa é uma atitude bem comum, que Edwards (2005) chama de “sistemas de símbolos”, que se constituem pelas imagens desenhadas quando criança e memorizadas, após inúmeras repetições, e prontas para serem utilizadas ao se pretender desenhar algo constante de seu repertório.

Em suma, os adultos que começam a aprender desenho, geralmente não veem o que têm diante dos olhos, olham o que têm diante de si e rapidamente traduzem a percepção em palavras

e símbolos, basicamente fundamentados no sistema de símbolos que desenvolveram na infância e no que pensam que sabem acerca do objeto pretendido. (EDWARDS, 2005, p. 102)

**Figura 22 – Desenho Inicial Lara**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

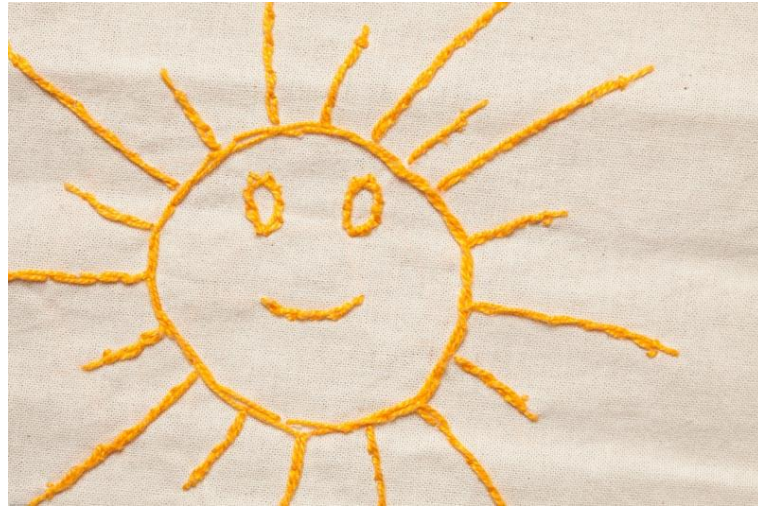
**Figura 23 – Desenho Final Lara**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Maria Antônia era uma alegria para o grupo. Sempre sorridente e disposta a realizar as atividades, começou desenhando um sol de traços infantis com raios, olhos e boca sorridente, conforme o seu sistema de símbolos. Após os exercícios desenvolvidos, a pesquisa imagética e alguns desenhos de treino, findou pintando e bordando um nascer e um pôr do sol, em uma paisagem completa, com céu, mar e vegetação, ocupando todo espaço de tecido disponível, nos dando a sensação de uma explosão criativa, que não cabia naquele pedaço de pano.

**Figura 24 – Primeiro desenho Maria Antônia**



Fonte: acervo da autora (2017)

**Figura 25 – Trabalho Final Maria Antônia**



Fonte: acervo da autora (2017)

Dona Flor e Dona Ana foram as grandes parceiras para que as oficinas acontecessem. Como tivemos várias dificuldades com espaço, inclusive o da associação, Dona Ana disponibilizou sua casa, para que realizássemos nossos encontros. Uma varanda ampla muito limpa, com o piso liso e brilhante, ventilada, com vegetação ao redor, flores, canteiros organizados, este foi o espaço que nos acolheu, junto a sua alegria e vontade de ajudar. Dona

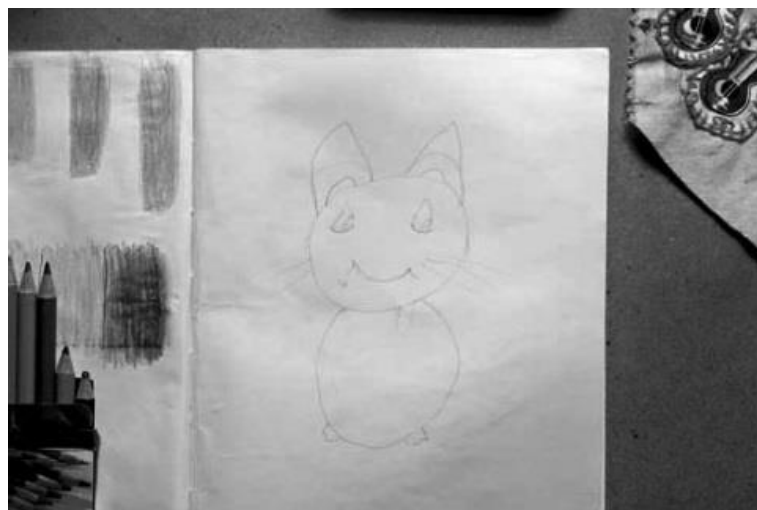
Flor, por sua vez, ajudava na organização do espaço, na distribuição do lanche, levava os recados e era uma boa companhia nas caronas que lhe dava, conversando sobre a vida e os bordados.

Dona Socorro foi uma das participantes que demonstrou muita dificuldade com o desenho, se recusando a fazer as atividades seguintes e se retirando mais cedo. Em contato posterior com ela, por telefone, confessei que percebi a sua dificuldade e que era muito importante, para mim, que pudéssemos conversar sobre isso. Ela me adiantou que não estava bem naquele dia, que não pretendia sair do curso e que estava disponível para um encontro só nosso para conversar e pensar sobre o seu desenho. Ao longo do nosso encontro individual, falou de suas dificuldades em casa e dos cuidados constantes que tem com um filho especial.

Entre o grupo que resolveu trabalhar o tema gatos, ao qual denominei grupo das gateiras, para riso geral e brincadeiras que deixavam o ambiente mais leve, destaco o trabalho de Dona Maria. De início disse que não sabia desenhar, mas que queria fazer um gatinho. Pedi-lhe que desenhasse como ela conseguisse e que, aos poucos, iríamos deixá-lo um gatinho bem *bacana*. Desenhou, então, um gato com dois círculos, carinha de boneco e pezinhos acanhados. Um desenho com lápis, tão leve, que mal se vê.

Nos encontros seguintes, levei para o grupo imagens variadas de gatos, fotografias de vários tipos, desenhos, silhuetas e conversamos sobre os gatinhos famosos do artista Aldemir Martins. Pedi a Dona Maria que olhasse todos eles com atenção e que tentasse fazer mais alguns gatinhos. Finalmente, ela chegou em um resultado que agradou: um gatinho cheio de personalidade a quem chamou de Frajola.

**Figura 26 – Desenho Inicial Maria**



**Fonte: acervo da autora (2017)**



**Figura 27 – Desenho Final Maria**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Amélia sempre andava acompanhada de crianças, que nos primeiros encontros travava aos gritos, ao modo do interior, chegando ao ponto de levar consigo não uma criança sua, mas da vizinhança que cismou em ir com ela. Via-se que as crianças tiravam a sua concentração, até que, em um dos nossos encontros, eu retirei a criança do seu colo e pedi que tentasse se concentrar melhor no seu desenho.

Na aula seguinte, não levou nenhuma criança e se mostrou com um temperamento mais acanhado, foi quando vi a sua dificuldade em estar concentrada em um espaço só dela. Este é um retrato do vivido por muitas mulheres que, após anos cuidando da casa e das crianças, se perdem ao se procurarem. Ela foi uma das participantes que teve forte desconforto físico, ao lidar com o desenho.

As crianças eram presença constante. Sempre tivemos crianças ao redor, orbitando. Elas queriam participar de alguma forma, então dava a elas algumas atividades como enrolar linhas e desenhar. Importante constatar que os filhos são parte do cotidiano dessas mulheres, entre as quais me incluo, visto que nos nossos últimos encontros tive que levar minha bebê de nove meses por não ter com quem deixá-la.

A ida da minha filha foi uma alegria para o grupo. Todas queriam pegá-la no colo, cuidar e brincar com ela, mesmo as crianças que estavam por lá. Pode parecer clichê, mas o fato é que o espaço de criatividade se desenvolveu em um espaço muito maternal, que se refletia no cuidado umas com as outras.

Destaco um caso difícil em que a menina Taís fez tantas estripulias que sua avó, também participante, perdeu a paciência e brigou com ela de uma forma que abalou todo o grupo. Fiquei em um lugar difícil de não interferir na relação de autoridade entre a neta e a avó, mas o fato é

que, naquele espaço, tive que lançar mão da minha própria autoridade e colocar a menina ao meu lado, retirando pelo menos, por poucos instantes, do jugo da avó. Em pouco tempo, as mais velhas se colocaram ao meu lado e a menina ficou aos cuidados carinhosos de todo o grupo.

O interesse da juventude foi para mim uma surpresa, bem como ver alguns talentos já se desenvolvendo. Por tudo o quanto já tinha vivido, junto a artesãs no município de Maranguape e pelo que a literatura me trouxe, não esperava meninas tão jovens buscando aprender a bordar, fazendo um caminho diferente daquelas que aprenderam em casa com as mães.

Na comunidade da Linha da Serra não se estabeleceu a cultura do bordado, nem havia chegado até as participantes do grupo, até então, nenhum programa de capacitação em bordado. A maioria já havia feito cursos de pintura em tecido e de corte e costura. Assim, ao mesmo tempo em que estas habilidades eram complementares, elas já tinham uma expectativa de como se realizavam programas de capacitação, uma das razões do estranhamento com a metodologia por mim levada.

Depois de estabelecida uma abertura necessária, algumas participantes relataram a experiência difícil que tiveram em um curso de pintura em tecido em que os trabalhos das alunas eram menosprezados ao ponto de muitas terem medo da instrutora, que, por sua vez, levou muitos desenhos prontos e nenhuma paciência ao grupo.

Ao final, concluímos os nossos encontros com desejo de manter contato, umas com as outras, e continuar bordando livremente. Criamos, assim, o Círculo de Bordados da Linha da Serra, que se reúne uma vez por mês para trocar experiências, compartilhar trabalhos e ideias, com o qual me comprometi participar não mais como facilitadora, mas como uma apaixonada por arte, desenhos e bordados. No primeiro encontro do nosso Círculo fiquei muito feliz em vê-las ensaiando voos solo, reutilizando materiais e se interessando por adquirir outros materiais, que passaram a julgar importantes após os nossos encontros, tais como bastidores, linhas e agulhas diversas.

Dessa forma, encerrou-se uma etapa importante da pesquisa, que foi a formação do grupo, onde foram impulsionados processos criativos, tendo como ferramentas pedagógicas o conhecimento em artes, especialmente do desenho, introduzindo a técnica da pintura em tecido, associada ao bordado.

Diante dos trabalhos concluídos, era impossível mantê-los dentro das gavetas. Com as peças em mãos, era muito forte nas participantes o sentimento de orgulho do resultado, algumas relataram, inclusive, a surpresa de ter ido tão longe especialmente na prática do desenho. A distância entre o “não sei desenhar” da nossa primeira reunião para o trabalho final era muito

grande. Diante disso, tive o impulso de organizar uma exposição na sede do município de Guaraminga-Ce, para que pudéssemos divulgar os trabalhos.

Organizar esta exposição foi um momento muito prazeroso, sendo uma etapa importante da minha construção interna como pesquisadora e facilitadora desta prática. Enquanto fazia o registro fotográfico e pensava em como iria dispor os trabalhos, organizando um a um, pude fazer uma retrospectiva importante da minha atuação e consolidando o conhecimento que se construiu, não só neste trabalho acadêmico, mas, também, na minha formação enquanto sujeito que é afetado pela sua prática e pela relação construída ao longo dos processos criativos individuais empreendidos.

**Figura 28 – Registro dos trabalhos para exposição**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Esta exposição foi organizada de modo a expor os trabalhos finais, bem como as etapas percorridas para se chegar a eles (imagens constantes desta dissertação), tendo como foco os processos criativos empreendidos. Esteve aberta por 2 meses, com uma média de 340 visitas. Ao longo desse período, falei sobre o trabalho desenvolvido, os desafios e resultados, além de tirar muitas dúvidas dos visitantes sobre o trabalho e sobre a comunidade onde ele foi realizado. As reações eram as mais diversas, mas, em geral, havia um espanto quando as pessoas sabiam da origem simples das participantes, dos conteúdos que abordei nos nossos encontros e dos consequentes resultados.

Ao falar dos processos criativos, sempre incluía o meu posicionamento acerca dos programas de capacitação que não trabalham com criação e da lacuna no nosso sistema educacional que nos faz pessoas adultas, com um desenho marcadamente infantil, por entender que a capacidade plástica expressiva é um dom inato a alguns em detrimento de outros. Ao falar

sobre a importância do desenho na idade adulta, como forma de expressão do nosso conteúdo sensível, parte do que somos, ouvia falas de concordância e, muitas vezes, via um olhar nostálgico de um adulto, lembrando do prazer de desenhar que se perdeu nas atividades do cotidiano.

**Figura 29 – Exposição dos trabalhos finais**



**Fonte: acervo da autora (2017)**

Durante a exposição, fui recebendo, aos poucos, a visita das integrantes do grupo que se encantavam em ver o seu trabalho na parede, além de saber a quantidade de visitantes da exposição. Vi que além da importância dos aspectos citados desta exposição, a valorização do trabalho das artesãs surtiu um efeito que não esperava que foi o sentimento geral partilhado de sentirem elevar a autoestima, que se refletiu no orgulho do trabalho realizado ao ver, em conjunto, os trabalhos expostos. Percebi, entretanto, que nem todas puderam visitar a exposição devido à dificuldade de deslocamento, tal fato me levou a organizar um transporte para trazer todas as participantes, finalizando a exposição e devolvendo os trabalhos.

Algumas já tinham partilhado a impressão de que os trabalhos não seriam devolvidos e que deveriam fazer parte desta pesquisa. Não obstante, a importância de se inventariar tudo o que foi produzido ao longo da pesquisa, optei por fazer o registro fotográfico e devolver todos os trabalhos.

Ao final, percebi que os trabalhos finais eram uma conquista delas, não me pertenciam. Na verdade, o que me pertencia era a experiência vivida por mim ao longo de todo o processo e que se encontra em parte aqui registrada. Essa parte que se registra em fotografias e palavras, definitivamente não representa tudo o que está impresso em mim em relação a esta experiência.

Finalmente, fizemos uma reunião animada de encerramento e, para minha surpresa, elas pediram que eu recortasse o painel de fotos que elaborei com os processos criativos, saindo cada uma da sala com o seu trabalho final em mãos e um pedaço de papel, no qual estavam coladas as fotografias do registro dos processos individuais e do grupo.

**Figura 30 – Finalização dos trabalhos I**



Fonte: acervo da autora (2017)

**Figura 31 – Finalização dos trabalhos II**



Fonte: acervo da autora (2017)

Partimos, assim, para a segunda etapa da pesquisa, que se constituiu em formar grupos específicos, os quais passo a chamar de mini-grupos, com o objetivo de fazer uma avaliação das oficinas empreendidas, bem como discutir até que ponto nossa atuação interferiu nas práticas individuais do bordado e quais os possíveis reflexos na formação da artesã.

Pensar como estas subjetividades se construíram e são afetadas foi um desafio para mim enquanto pesquisadora, que nestas relações não me coloco como mera expectadora, mas como quem afeta e é afetada.

A minha frustração, em muitos momentos, também me instigou a pensar em possibilidades e alternativas, por saber que a resistência em realizar os exercícios, participar das vivências e enveredar por um caminho em que a criatividade é um movimento ativo externo e interno é resultado de uma prática pedagógica que mantém o artesão em um lugar de executor e não de quem cria e pensa sobre o que faz, indo de encontro à tradição na qual o artesão é o senhor de todo o seu processo produtivo em uma relação viva entre mente, mãos e coração.

Discutir os caminhos trilhados pelo artesanato ao longo do tempo, das práticas de capacitação homogeneizantes, buscar por uma metodologia capaz de impulsionar processos criativos em artesanato, bem como buscar um olhar investigativo a fim de compreender como são construídas essas subjetividades nos impõe, como em um ciclo, voltar ao tema da resistência, seja de uma prática que se mantém em um movimento contrário ao ideal de produção e consumo capitalista, de uma atitude que a princípio se submete a programas de capacitação gerencialistas de produção, mas que, ao final, resiste em não se adaptar, ou seja, por meio de uma atitude que se nega a enveredar por caminhos novos em criação, diante de uma possível retirada de uma zona de conforto.

Ao fim, o artesão se mantém resistindo à sujeição, em uma atitude política, que o mantém em uma atividade que se prolonga ao longo do tempo, que é revisitada por atores dos mais diversos campos do conhecimento, mas que, até os dias atuais, não encontrou o seu lugar na sociedade capitalista em que vivemos pela nossa incapacidade de reconhecer que, em sua resistência, ele realiza papel sem igual em incomodar e em se manter em meio às variadas transformações pelas quais vem passando a humanidade.

#### **4.2. Avaliação da metodologia proposta: os mini-grupos e suas impressões**

Conforme afirmado na metodologia proposta nesta pesquisa, após a execução da ação junto ao grupo, deveriam ser organizados mini-grupos nos quais seria realizada a avaliação da prática, como parte da busca de possíveis adequações para práticas futuras, sendo momento importante de ouvir das participantes, como as nossas oficinas reverberaram em suas práticas individuais, além de abrir espaço para que possamos lançar um olhar acerca de como, ao longo dos nossos encontros, estas subjetividades foram afetadas.

As minhas impressões me levam a tecer um relato sobre os procedimentos adotados, os objetivos almejados, bem como discorrer acerca do que entendo como efetividade das ferramentas metodológicas utilizadas, na busca de se impulsionar os processos criativos individuais ao longo das oficinas, em face dos resultados alcançados.

Entretanto, minha percepção não me habilita a afirmar o quanto esta metodologia foi capaz de interferir no cotidiano da artesã, nem se as práticas propostas não passaram apenas de um momento lúdico, sem maiores pretensões em uma mudança no olhar e nos aspectos sensíveis que norteiam a ação das participantes diante de si, do seu trabalho e da comunidade como era o meu intento. Neste sentido, é de fundamental importância ouvir suas percepções, críticas e resultados alcançados, que se fizeram presentes no cotidiano da artesã.

Diante do exposto, organizei os grupos e me lancei, mais uma vez, para o topo da Linha da Serra em busca de ouvi-las e dar corpo à parte que faltava para a conclusão desta etapa, que era o movimento delas em relação a mim e em relação ao grupo.

Formamos, então, grupos de no máximo cinco componentes, de acordo com a faixa etária e com as afinidades demonstradas ao longo das nossas oficinas. Não era o meu intento polemizar, técnica bastante utilizada na avaliação em grupos, mas, nesta fase, era importante que elas se sentissem confiantes e à vontade, para falar livremente sobre os temas que iríamos abordar.

Elaborei um roteiro para as nossas reuniões que, de acordo com o proposto na metodologia, consistia em discutir acerca das experiências vividas nas oficinas, das percepções acerca dos desafios nela propostos, em especial quanto à prática do desenho, e os resultados por elas alcançados não só no grupo, mas na prática diária. Dispor de um guia para as discussões foi importante para que, em meio às conversas gerais, os objetivos pretendidos não se perdessem, entretanto, mais uma vez, foi necessário me adaptar à dinâmica própria que se formava mesmo nos mini-grupos que findaram por se compor de três momentos, conforme se segue.

- (I) Todas falavam livremente sobre os trabalhos que estavam fazendo, tiravam dúvidas acerca de pontos específicos, mostravam desenhos e trabalhos que se encontravam emperrados por algum aspecto relativo a cor, técnica da pintura, do bordado ou adequação do desenho;
- (II) Fazia-se uma rodada temática que consistia em saber o que as tinha atraído para as oficinas, como foi a prática do desenho, possíveis consequências na sua prática cotidiana a partir da proposta por mim levada, se eram capazes de me relatar as etapas pelas quais passamos, até a elaboração da peça final, e se estavam praticando alguma delas e de que forma;
- (III) Impressões gerais, críticas e possíveis mudanças que achavam importante na possibilidade da execução destas oficinas junto a outros grupos.

Para além das questões objetivas, relativas à metodologia realizada, era importante para mim a percepção de como esta prática tinha interferido nas subjetividades envolvidas e possíveis interferências nas relações em comunidade. Não obstante o cuidado constante na busca por não realizar uma invasão cultural, objeto de crítica nesta pesquisa, há que se considerar a possibilidade de isto ter acontecido, mesmo que de forma inconsciente.

Entendo que as práticas pedagógicas invasivas são tão arraigadas em nossa cultura, que, de fato, considere a possibilidade de não conseguir realizar o meu intento, especialmente por ser parte da minha metodologia levar ao grupo um pouco do conhecimento sobre o processo criativo de artistas consagrados na história da arte ocidental.

Levar para discussão junto ao grupo livros de arte, fotografias, falar sobre artistas específicos é uma forma importante de instigar o olhar e a curiosidade. Afinal, compreender o processo criativo alheio também nos ajuda a pensar no nosso, de forma que não considero que tal fato em si seja uma forma de invasão, mas a condução e a forma de abordar este conhecimento, sim.

De início, fui surpreendida pelo fato dessa comunidade não ser tão isolada quanto eu imaginava. Seu isolamento é geográfico, visto que estão conectadas umas com as outras e com o mundo por meio de seus telefones celulares e *smartphones*. Esta já é uma realidade vivida em regiões onde nem mesmo chega um transporte público com frequência a exemplo da comunidade campo desta pesquisa. Foi um relato comum, ao serem questionadas como souberam das oficinas, o de que uma e outra ficou sabendo e passou a telefonar para outras colegas e parentes, que julgavam interessadas, convidando a participarem.



No que diz respeito aos fatores que as atraíram a participar das oficinas, havia uma certa desconfiança de minha parte de que, no isolamento em que se encontravam, era importante para elas participarem de todas as oficinas e cursos que chegavam até a comunidade, como forma de socialização e ocupação do tempo livre. Tal desconfiança se confirmou em parte. Muitas delas são empenhadas em participar de todos os cursos que lhes são oferecidos como forma de ocupação e como meio de aprender algo novo a ser realizado no cotidiano. A maioria delas já havia participado de cursos de pintura em tecido e de corte e costura, que serviram, inclusive, de comparação quando questionadas acerca da metodologia por mim apresentada.

O que mais chamou a atenção delas foi o fato de terem que fazer os próprios desenhos, tendo em vista o curso de pintura em tecido, que já haviam participado, no qual todos os desenhos já eram riscados no tecido, de modo que era essa a expectativa, apesar de ter sido clara e enfática, desde o início das nossas atividades, que isto não iria acontecer no nosso grupo. Muitas falaram, então, da surpresa em ver que conseguiram realizar os próprios desenhos, ao longo das nossas oficinas, entretanto, isto não foi suficiente para que elas se sentissem seguras de que conseguiriam fazer tantos desenhos quanto lhes interessasse, sem que tivessem que lançar mão da cópia.

A questão do desenho autoral e da cópia me chamam atenção em especial, em razão do meu intento de que pudéssemos constatar na prática que a questão de saber ou não desenhar é parte de uma cultura na qual não somos estimulados a seguir adiante nesta atividade.

De fato, se mostrou um tanto utópico imaginar que depois das nossas oficinas, realizadas em apenas nove encontros, elas fossem completamente autônomas no que diz respeito à sua expressão gráfica. Entretanto, apesar desse tempo restrito, verificamos que, mesmo ainda lançando mão da cópia, a maioria já conseguia definir suas preferências em relação ao grafismo e ao tipo de ponto que gostavam de utilizar. Mesmo que timidamente, conseguimos despertar o olhar e a sensibilidade para gostos e práticas singularizantes, nos afastando das práticas homogeneizantes correntes, que imperam nos programas de capacitação que não trabalham com criação.

No que diz respeito à percepção das etapas por nós empreendidas até chegarem à peça final, fomos surpreendidas pelo fato de que não foi percebida uma sequência clara, num aprendizado que crescia em aptidões. Ficou claro que cada uma delas fixou na memória as etapas que mais estavam de acordo com seus interesses individuais. Algumas ainda mantinham o caderno que construímos, como forma de registro de imagens de interesse, outras inventariavam seu aprendizado no tecido, no qual faziam vários pontos, treinavam o desenho,

pintavam pelos cantinhos, chegando ao ponto de uma delas fazer os acabamentos e costurar as folhas de tecido como em um caderno de pano.

Quanto à questão do uso da fotografia na busca por se apurar o olhar, possibilitando uma mudança na percepção do espaço em que viviam, chamou a nossa atenção o depoimento de Lara segundo o qual “é uma beleza diferente, a gente olha todo dia e quando a gente vê numa fotografia...nossa como é bonito!...a gente tá tão acostumada a ver, que passa despercebido.” e de Maria Antônia que afirmou: “Quando a gente vê na fotografia...valha, é tão lindo e é aqui?”.

Assim, vê-se que o uso da fotografia se mostrou ferramenta importante na questão da percepção do entorno e na sensibilidade de aspectos relevantes na formação estética, que, segundo Meira (2003), é uma forma de pensar o cotidiano. Este recurso também se mostrou ferramenta eficiente na busca por se desconstruir os estereótipos imagéticos que vão se formando ao longo da vida. Ao serem questionadas se as imagens levadas haviam ajudado na realização do desenho que pretendiam executar, ficou evidente que sim.

Se a gente não tivesse visto...aí...ah você vai desenhar um sol, aí o que vem na nossa mente é aquela bola e os raiozinhos, né? Aí vc já vendo as imagens você já tem outra percepção, que nem o da tia, num foi? Um desenho do sol, pra pintar, a mistura das tintas também, um tom com o outro... (Ana Luiza)

A percepção da necessária construção do desenho, como algo que se desenvolve ao longo do tempo, e não uma imagem que sai de pronto, foi algo que se consolidou nas participantes. Ana Luiza, ao falar de como é começar um desenho novo, nos afirmou: “só que a pessoa fica nervosa e num sai...aí você vai com calma, né? Que o desenho é isso: você ter calma, aí vai riscando devagarzinho, né?”.

A mudança do olhar para as cenas do cotidiano das participantes se manifestou, também, no depoimento manifestado por uma delas, e confirmado pelo grupo, de que agora era engraçado, porque via bordado por todo lado. Uma das participantes, que ganhou de presente uma linda xilogravura do filho, me fez várias consultas de como ela podia fazer para transformar aquilo em bordado. Esta foi, para mim, uma das grandes conquistas da prática realizada.

Questionadas sobre o que consideravam como maior aprendizado nos nossos encontros, fui surpreendida pelo depoimento que se segue, constante do diálogo das duas jovens que começaram a desenhar e a bordar nas atividades do grupo.

Coragem de...tipo assim...quando eu soube da notícia, eu pensei “ah eu num vou me meter não”, que eu nunca bordei...eu num sei nem como é que faz lá pra botar a linha na agulha e tal...não vou me meter nisso não...só que desperta na gente, né?...tipo

assim...coragem de ver...com o passar das aulas...a gente vai...despertou na gente...pra mim foi a coragem de aprender. (Ana Luiza)

Coragem de tentar fazer uma coisa que você nunca viu...é como ela fala...é ir lá meter as caras, né?...porque você chega...eu não sabia bordar nada... (Lara)

Você chega lá e realmente não sabe mesmo, mas tem o incentivo da professora, né...(risos)... “aí não, você consegue, vai do seu jeito” e vai dando certo. (Ana Luiza)

Aí você vai se superando...vai criando o seu próprio desenho...vai bordando...assim, não é perfeito, mas você vai querendo melhorar, vai vendo o da colega...e vai ver o que ela fez de diferente.. (Lara)

Diante deste diálogo entre as duas jovens, me dei conta de que, muitas vezes, o que considerei cópia de desenhos, pode ser, na verdade, uma forma de troca de aprendizados e experiências, quando se tem consciência do seu próprio processo criativo. A questão não se trata da cópia em si, mas do processo, da inserção de elementos pessoais em outros desenhos, que podem servir de inspiração quando se entende subjetivamente que os elementos gráficos estão ao nosso dispor em um fluxo de intervenção, criação e recriação.

Nas conversas em grupo também chama atenção o quanto o bordado é uma atividade que vai além da questão econômica, como forma de geração de renda. Esta atividade é, na fala geral, uma forma de relaxar a mente das tarefas aborrecidas do dia-a-dia, visto que todas elas, com exceção das crianças, têm as atividades domésticas como prioritárias. Ao final do cumprimento de suas tarefas enquanto donas de suas próprias casas e como caseiras em casa de turistas, realidade comum nesta região, sentam-se com o seu bordado para relaxar a mente e descansar da lida diária.

Às vezes eu faço o meu bordado no sofá...tem gente conversando comigo e eu não dou nem resposta, porque quando eu tou bordando eu não ouço ninguém...eu fico ali no cantinho eles ficam me perguntando as coisas...eu tou tão concentrada...eu tou ouvindo, mas eu não quero me cansar pra dar resposta...risos...o bordado é concentração...e a gente se descobre, mais né?...sozinha bem concentrada... (Dona Flor)

Ontem eu passei uma tarde todinha fazendo uma arvorinha de Natal e eu bem sentada no sofá com as minhas pernas cruzadas...então vinha um de um lado e outro do outro, vez por outra vinha um aqui e fazia assim (cutucão no ombro)...mas é que eu tava tão concentrada que eles queriam que ficasse falando alguma coisa... (Dona Maria)

Outra questão relevante apontada pela maioria é a satisfação e a ansiedade em ver a peça pronta, finalizada, tendo algumas manifestado que ter suas peças compradas desperta nelas um

sentimento de satisfação e valorização do trabalho realizado, indo, dessa forma, ao encontro do posicionamento de Canclini (1983), segundo o qual não há como dissociar o trabalho artesanal da vida cotidiana do artesão, visto que o artesanato não é o produto, mas o processo.

Ademais, chamou a minha atenção o relato segundo o qual a região da Linha da Serra, no tempo das mães e avós da média das senhoras de 50 anos, era um lugar onde a prática do bordado era comum, contrariando a minha percepção inicial de que, nesta região, não havia uma tradição desta prática como se verifica, por exemplo, na região de Maranguape-Ce.

Ao longo da nossa conversa, elas foram lembrando de que, quando eram crianças, o bordado fazia parte da comunidade. Existiam várias bordadeiras, inclusive, que bordavam renda de bilro. Ao perguntar onde estavam estas mulheres, me informaram que a maioria já morreu e com elas os seus bordados. A prática realizada, por meio desta pesquisa, findou por se revestir de resgate desta arte na região, inclusive com interesse na juventude, interferindo, de acordo com o meu entendimento, de forma positiva na comunidade.

O passo inicial de um possível resgate deu-se com a formação do Círculo de Bordados da Linha da Serra, consequência do desejo de manter um grupo com interesse nessa prática, no qual possa haver troca constante de informação, de desenhos e de materiais. O grupo se propôs a realizar encontros mensais, cada vez na casa de uma participante.

Salientamos que, inicialmente, a proposta não era formar um grupo de trabalho, voltado para a geração de renda, mas um grupo com foco na troca de experiências, materiais e criação, do qual participei apenas nos primeiros encontros, uma vez que minha intenção, desde o início, era incentivar a autonomia do grupo e percebi que a minha presença constante, inevitavelmente, mantinha uma relação de autoridade que não era por mim almejada.

No que diz respeito a críticas e sugestões de adequação, muitas relataram a dificuldade em participar das oficinas com as crianças, que se mostraram para as mais velhas como fator de dispersão e de demanda desigual da atenção por mim desprendida. Este já era um fator que havia considerado durante as oficinas e que findou por se confirmar.

Algumas reclamaram que haviam outras artesãs interessadas, mas que não puderam participar em razão de ter vagas ocupadas por crianças que, teoricamente, não desenvolvem o bordado como atividade remunerada.

Este é um fator de importante registro, entretanto, a participação de crianças no grupo se mostrou uma porta aberta para um outro enfoque da atividade do bordado, qual seja os possíveis efeitos desta prática na formação pedagógica e a possibilidade de ser ferramenta capaz de promover centramento e concentração em crianças com dificuldade de atenção e aprendizado como se mostrou ser Tais (a menina de 9 anos integrante do grupo).

Após vários eventos de dispersão e dificuldades, em especial no encontro no qual trabalhamos com tintas, percebi que deveria fazer um encontro individual com Tais, para que pudéssemos deixar o seu trabalho no mesmo estágio do grupo para o nosso próximo encontro.

Em um telefonema para avó, falei do meu interesse e da necessidade de tal encontro para que ela pudesse continuar no grupo. Aparentemente muito aflita, a avó me falou do quanto participar do grupo estava sendo importante para a menina, que não ficava quieta em nenhum momento do dia, mas com o bordado em mãos conseguia algum instante de calma e concentração. Dessa forma, a pouca paciência com a criança, no evento aqui relatado, traz consigo um certo desespero de uma avó que estava em busca de algo que fosse capaz de trazer alguns momentos de calma para a neta e, pelo visto, para toda a família.

Este caso nos chama especial atenção, visto que a concentração é um dos fatores que têm sido almejados por aqueles que se utilizam das práticas manuais como ferramenta pedagógica, em uma importante mudança de paradigma para a atividade do bordado que, ao longo da história, vinha sendo utilizado na educação feminina com o objetivo de formar subjetividades submissas ao poder patriarcal.

Assim, vê-se que, mesmo considerando a dificuldade que a participação de Taís trouxe para o grupo, sua participação nos afetou a todas de formas variadas. Junto à crítica clara da participação de crianças no grupo, algumas participantes relataram histórias nas quais ela tinha proporcionado momentos de reflexão quanto ao papel de todas no cuidado carinhoso com a criança.

Por fim, conversamos sobre o que acharam de ver os trabalhos expostos na sede do município. Este foi um momento de conversa geral entre elas, no qual ficou claro a alegria e de ter suas peças valorizadas, de tanta gente ter visto, o orgulho de ver a exposição montada e a emoção que sentiram no momento em que as luzes da exposição eram acesas. Para mim, ver suas carinhas alegres, em meio a conversa barulhenta que se formava neste instante trouxe um sentimento de tarefa cumprida e uma certa nostalgia, como se aqueles nossos encontros já fossem num tempo muito distante e já era chegada a hora de apagar as luzes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do decorrer desta pesquisa, buscamos discutir o papel propagador do ideal fabril de produção de programas de capacitação voltados para o artesanato, que buscam adaptá-lo à lógica mercado, levando uma estética pronta, em uma ação invasiva, que finda por transformar o artesão em braço executor de coleções prontas. Tais programas aprofundam a distância entre o criador e o executor, gerando uma dependência criativa, que se reflete no sentimento de incapacidade e na desestruturação das relações sociais nas comunidades que se propõem a promover economicamente, mas que, na verdade, geram o que Marquesan e Figueiredo (2014) denominam de *empreendedor subalterno*.

Esta foi uma realidade com a qual me deparei, estando inserida no sistema que se normalizou como prática usual, de se levar uma estética pronta em busca de mão de obra trabalhadora, capaz de executar peças criadas sem que tivessem qualquer interferência no processo criativo. De início, poderíamos inferir que se trata de levar trabalho para uma população marcadamente rural, feminina e com baixa escolaridade, ação importante na geração de renda e na manutenção de uma prática que se reflete na cultura local.

Entretanto, ao longo da minha experiência como sócia de uma empresa que comercializava produtos bordados, o que pude verificar foi uma comunidade que foi campo de vários projetos de capacitação em bordados, vivendo uma realidade difícil, dependente de ações que se propunham a mudar de alguma forma seu contexto social e que via a juventude atraída pela garantia do emprego assalariado em alguma indústria da região. Para alguém que acreditava estar atuando empresarialmente com responsabilidade social, esta foi uma experiência difícil, que exigiu uma mudança profunda de atitude e de vida.

A minha inquietação diante deste quadro me fez empreender esta pesquisa, que caminha lado a lado com a minha trajetória de vida. A mudança de olhar deu-se diante das conversas muito íntimas nas casas de mulheres bordadeiras, onde tive o privilégio de compartilhar de um café e das histórias de um tempo em que o dinheiro e o trabalho corriam por ali. A mudança de vida, consequência de um profundo mergulho interior que teve a mediação da arte do desenho, da pintura e do bordado, bem como a mudança de paradigma se deu ao entender que as artes são essenciais na formação humana e que a capacidade criativa não pode ser retirada do artesão, sem que lhe seja alijada uma parte dele mesmo.

Neste sentido, compreendendo que as verdades são construídas e que, de acordo com Foucault (1986), estão à serviço dos sistemas de poder, buscamos traçar o contexto histórico,

por meio do qual se consolidaram as práticas de capacitação, que alienam o artesão da criação, controlando subjetividades que passam a estar a serviço de um sistema do qual não compartilham de seus ganhos financeiros, bem como o contexto em que se consolidou o ideal segundo o qual as artes são campo de diletantes ou artistas e não ferramenta importante na formação sensível de cidadãos mais conscientes de si, do outro e da comunidade em que vive.

Assim, instigada pela pedagogia proposta por Freire (1987), foi um caminho natural pensar em uma possível saída para o quadro que se apresentava, no qual o artesão se mantinha dependente de programas de capacitação, que findavam por se revestir de caráter marcadamente assistencialista.

Os caminhos propostos por Meira (2003), em sua filosofia da criação, Ostrower (1987), ao dispor acerca de criação e processos criativos, bem como a metodologia em desenho apresentada por Edwards (2005), se aliaram ao pensamento freireano, na busca por pensar em ferramentas capazes de impulsionar processos criativos em bordado, aliando, nesta pesquisa, teoria e prática, indo ao encontro do método qualitativo em pesquisa social da pesquisa-ação.

A prática realizada nos apontou aspectos relevantes no que diz respeito à capacitação do artesão, que desconsidera sua singularidade ao executar práticas homogeneizantes, entre os quais destaque ter verificado que cada uma delas apresentou um traço específico não só no desenho, mas também no bordado que executaram, ou seja, no campo do artesanato, o processo singularizante se revela também objetivamente no produto final.

Pude verificar que algumas tinham maior habilidade em pontos delicados, pequenos e perfeitos, que se refletiam no tamanho do bordado executado, outras pendiam para pontos mais irregulares e maiores, se aproximando do bordado praticado na cultura mexicana. No caso de uma ter que executar o bordado da outra, teríamos peças com grande capacidade de resultados ruins, que podiam refletir no andamento de qualquer coleção que não considerasse estes aspectos, além dos possíveis reflexos no sentimento de incapacidade e inadequação.

As que se dedicam a trabalhos pequenos e delicados, tendo que realizar trabalhos maiores que lhes exigissem pontos mais grosseiros, poderiam não conseguir fazê-lo por várias razões, inclusive, por rejeitar esta estética. Da artesã que executava o ponto mais delicado, ouvia-se com frequência que não gostava dos trabalhos grandes e desiguais. Para ela o bordado tinha que ser delicado, pequeno e perfeito, de modo que obrigá-la a executar trabalhos maiores, que lhe exigisse a habilidade em pontos grandes poderia gerar uma sensação de incapacidade técnica, que de fato não se realiza.

Outro aspecto relevante, é a importância da capacidade de empatia nas etapas do processo em que suas dificuldades se tornam mais evidentes. Em muitas havia o sentimento de

incapacidade, que precisava ser ultrapassado, mas, ao mesmo tempo, acolhido e conversado. Não me propus a fazer uma abordagem psicológica na ação, mas esta sensibilidade mostrou-se ser muito importante, quando lidamos com aspectos sensíveis da criação em comunidade, fazendo com que me questionasse acerca da efetividade de programas rápidos de capacitação.

O tempo desprendido para ação, junto ao grupo, mostrou-se insuficiente em muitos momentos, visto que, facilitar o contato com processos criativos singulares, muitas vezes me impôs lidar com um tempo que não era o meu, não obstante ter considerado no planejamento da ação a necessária maturação dos processos, o que me levou a realizar os encontros semanalmente e não em dias corridos.

Neste sentido, temos um paralelo importante entre programas de capacitação que visam o desenvolvimento do produto e a ação proposta por esta pesquisa que se volta para o artesanato cujo produto é o resultado do seu processo criativo, aliados ao proposto por Canclini (1983), que entende ser o artesanato não um produto, mas o processo, bem como por Foucault (2006), que nos convida a pensar na construção de subjetividades em um determinado corpo e em um determinado tempo.

Compreendemos que, para se pensar em uma capacitação que se estende ao longo do tempo, em clara oposição aos pacotes de formação rápida, pensados para serem executados por um consultor alheio à comunidade, que leva uma estética pronta, há que se considerar a necessária inserção do facilitador no campo em que deverá atuar, fator que se constitui de questão importante quando pensamos nos custos envolvidos. Entretanto, na ação proposta nesta pesquisa, a inserção prolongada na comunidade onde atuamos se revelou de grande importância nos resultados alcançados.

Ademais, a metodologia proposta, junto ao grupo, com o objetivo de impulsionar os processos criativos individuais, foi percebida também de forma singular por cada participante. Ao longo dos nossos encontros, não desprendi muito tempo com discussões teóricas, em razão do risco de enveredar pelo caminho de uma capacitação marcadamente bancária, objeto de crítica nesta pesquisa, bem como por estar alinhada ao pensamento de Meira (2003), segundo o qual há que se aproximar a arte da vida. Outro fator relevante para o exercício vigilante de não enveredar por um discurso marcadamente teórico é a aura exclusivista do conhecimento em arte, que está profundamente arraigada neste discurso.

Assim, assuntos que envolviam história da arte, movimentos artísticos específicos, fotografia e criação foram tratados em tom de conversa entre o grupo com o cuidado de não lhes dar um peso valorativo. Busquei, dessa forma, realizar o conhecimento enquanto era vivido na prática do desenho e do bordado, tendo gerado em mim a expectativa de que, ao final, o



grupo pudesse traçar os caminhos percorridos e assim realizar internamente a metodologia proposta, o que não se confirmou na avaliação junto aos mini-grupos de discussão.

O que de fato ocorreu é que cada uma viveu e internalizou partes das etapas percorridas de acordo com seu foco e interesse subjetivo, não havendo que se falar em etapas bem marcadas, registradas ao longo do processo de forma homogênea por todas as participantes. Este é um aspecto que, na verdade, confirma a hipótese segundo a qual projetos de capacitação homogeneizantes se tornam, ao fim, ineficientes. Não há como se falar em um passo-a-passo fechado, a ser seguido por todos, para assim gerar determinados resultados. Esta é uma idealização que se mostrou infundada e até mesmo enganosa.

A objetivação do processo de aprendizado do artesanato é um risco que corre programas que não consideram os processos criativos individuais. Por outro lado, a busca pelo mergulho nas subjetividades envolvidas, nos traz o risco da psicologização deste processo, ou seja, pensar acerca da construção das subjetividades e de como elas poderiam ter sido afetadas pela nossa ação, nos traz um risco iminente de enveredarmos na busca por compreender como se deu a formação das personalidades, o seu reflexo da expressão gráfica, as razões de determinados comportamentos, em face das atividades propostas e do grupo.

Para nós é evidente que os citados aspectos psicológicos existem e se revelam na prática do grupo e em comunidade, mas ao longo da nossa ação cultural tivemos que buscar nos afastar de traçar perfis e seus reflexos na estética apresentada por entender que, no nosso caso, este seria um ato aleatório, repleto de interpretações pessoais.

Em nossas conversas, tanto no decorrer das oficinas quanto nos mini-grupos de avaliação, revelaram-se, na verdade, aspectos subjetivos importantes, entre os quais destacamos a dificuldade em se construir um ambiente favorável para que as participantes pudessem mergulhar nos seus processos criativos individuais, tendo em vista as demandas das tarefas domésticas, do cuidado com as crianças, filhos ou netos, o que se constatou, inclusive, na dificuldade para algumas delas em ir para os nossos encontros sem que fosse necessário estar acompanhada de alguma criança.

Conforme já discutimos nesta pesquisa, os trabalhos do bordado, ao longo do tempo, fizeram parte da construção de subjetividades marcadamente femininas e voltadas para o lar, tendo sido, inclusive, utilizados pelo sistema na introdução dessa atividade em escolas femininas e na catequização da mulher indígena, ou seja, falar de bordado é também falar do feminino e da construção desta subjetividade. De modo que o ambiente doméstico é parte indissociável desta atividade, seja no lar ou no ambiente de aprendizado, como era o nosso programa de capacitação, o que nos levou a compreender que este fator deveria ser aceito e

inserido na pesquisa e não refutado, como acontece quando se tem um viés fabril na prática de capacitações.

Entretanto, após os nossos encontros, nas discussões de avaliação dos mini-grupos, fui surpreendida pela partilha da necessidade de um momento mais introspectivo e de até mesmo isolado da família, para que a artesã pudesse realizar o seu trabalho, em face do mergulho necessário no seu universo particular. A importância destes momentos de introspecção se apresentam na teoria, quando aprofundamos o conhecimento em processos criativos individuais, mas não o consideramos ao pensar na atividade do bordado, tradicionalmente marcado por uma roda animada de muita conversa.

Os momentos de conversa e partilha não foram excluídos da nossa prática, na verdade em alguns encontros foram estimulados, para que assim falássemos dos pontos que conduziam a nossa ação sem um ar professoral, entretanto, por considerar que o contato com um universo imagético interior nos convida a um momento mais silencioso, muitas vezes antes dos trabalhos as convidava a fechar um pouco os olhos, acalmar a agitação interna e assim partíamos para o desenho, o risco e a pintura. Importante salientar, em alguns momentos o silêncio foi um movimento natural do grupo, conforme já relatado.

A busca por um momento de introspecção no meu entendimento foi uma conquista importante que afetou o *modus operandi* da artesã, que, por sua vez, é uma porta aberta para outros caminhos interiores na construção da sua subjetividade. Afinal, o olhar sobre si é o passo inicial para o cuidado de si (FOUCAULT, 2006).

Outro fator importante foi a forte interferência das crenças religiosas, que se mostraram nos desenhos, que retratavam santas e no grafismo do nome de “Deus”, além do medo de enveredar por possíveis estéticas que se afastassem de suas crenças.

As questões morais são aspectos importantes na construção histórica do sujeito, que se refletiram nos mais variados âmbitos da vida em sociedade ao longo do tempo, sendo a religião apenas mais um agente desta construção. Destacamos que no grupo de bordados, composto por dezesseis mulheres, sete delas eram adeptas de correntes religiosas vinculadas a igrejas pentecostais, de modo que a religião em muitos momentos fez parte das conversas no decorrer das atividades do grupo.

Atenta para que pregações religiosas não fizessem parte das atividades das oficinas, não pude deixar de inferir o quanto a religião trazia consigo um rígido preceito moral, controlando todos os aspectos da vida de seus adeptos. A princípio esta poderia ser uma questão alegórica, revestida de uma certa curiosidade, entretanto, ao se compreender que a busca por um processo

criativo singular passa por um olhar sensível sobre si, este revela-se um complicador, ao passo que o processo criativo passa a revestir-se de um certo caráter subversivo.

De fato, entre as adeptas de confissões religiosas mais restritas, tivemos alguns eventos de resistência à metodologia proposta, que se refletiu, inclusive, em desconfortos físicos, nos colocando a questão trazida por Foucault (1986), segundo a qual a materialização do poder se dá no próprio corpo dos indivíduos. É também no corpo que se dá a dimensão do cuidado de si, em uma necessidade de centramento e auto-conhecimento.

Destacamos que as atividades propostas tinham por objetivo o desenvolvimento de processos criativos singulares, que findaram por convidar as participantes a uma investigação de um imagético particular, ampliação do olhar para o universo que as cerca e uma busca por compreender seus próprios caminhos na criação. Tais vivências resultaram por reverberar de forma específica no cotidiano de cada uma, o que poderia levar a crer que a ação realizada findou por afetar as relações comunitárias existentes. Entretanto, consideramos que estas ações se refletiram em uma nova forma de se relacionar que, na verdade, não só amplia a dimensão do cuidado de si como do outro.

(...) é preciso ocupar-se de si porque se é si mesmo e simplesmente para si. Quanto ao benefício para os outros, a salvação dos outros, ou a maneira de nos ocuparmos dos outros possibilitando sua salvação ou ajudando-os na sua própria salvação, virá a título de benefício suplementar ou, se quisermos, decorrerá a título de efeito – efeito necessário, sem dúvida, mas tão somente conexo – do cuidado que devemos ter conosco mesmos, da vontade e da aplicação que dedicamos à nossa própria salvação. A salvação dos outros é como uma recompensa suplementar à operação e à atividade de salvação que obstinadamente exercemos sobre nós mesmos. (FOUCAULT, 2006, p. 237)

Freire (2002), por sua vez, nos fala do risco que incorremos, da nossa prática virar ativismo quando não conferimos a ela o lastro teórico. De fato, na ação junto à comunidade, na busca por uma abordagem sensível e de compreender as subjetividades envolvidas, senti por diversas vezes o impulso ativista, que se considera capaz de libertá-las do jugo opressor delas mesmas. Logo me dei conta de que a libertação não é algo que se entrega como um presente, mas um processo de transformação pessoal, individual e intransferível, e que o próprio entendimento de uma possível mudança, em uma realidade posta, faz parte deste caminho, no qual voltar o olhar para si é imprescindível.

Ademais, o que sou capaz de perceber por libertação e jugo opressor é parte do meu olhar e da minha percepção, ou seja da minha própria subjetividade, não me cabendo definir o que vem a ser libertação e opressão alheia. Dessa forma, dialogar internamente com as minhas

imagens e conceitos pré-concebidos, foi uma constante nesta pesquisa que me desafiou a buscar compreender sem intromissão, interferir sem invadir e acolher sem dominar.

O conhecimento foi, aos poucos, sendo construído com elas, em uma relação viva, em que tive a consciência de que, diante do grupo, estive muitas vezes diante de mim mesma. Não acreditamos que a pesquisa se dá em mão única, não sendo afetados e transformados neste caminho pelos sujeitos da pesquisa, especialmente quando buscamos com a nossa prática colocar em movimento uma metodologia que se propõe a impulsionar processos criativos individuais.

Dessa forma, pensar em processos criativos individuais alheios, nos impõe estar conscientes da busca dos nossos próprios processos criativos, bem como refletir em como essas subjetividades foram construídas e na possibilidade de nossa ação ter interferido neste processo, nos leva a questionar a nossa própria construção subjetiva. Não há como escapar deste movimento de ir e vir.

Olhar para a minha trajetória na busca por uma expressividade gráfica própria foi um fator importante na busca por facilitar este processo junto a um grupo de artesãs. Diante do caminho que percorri, partindo de uma total incapacidade de fazer um desenho simples, até a execução de um desenho que me agradasse plenamente, foi um longo processo de frustração e de superação, que me garantia, muitas vezes, diante do que considerava um bom desenho o sentimento de alegria, que reconfortava a minha auto-estima. Fiquei feliz em ver que este foi um sentimento também partilhado pelo grupo. Este foi um aspecto importante que se revelou na pesquisa, qual seja, não obstante a distância socialmente posta entre a pesquisadora e o grupo, no campo do sensível, em muitos momentos partilhávamos das mesmas vivências.

Por mais que a maioria tenha revelado que não sabia se sozinha seria capaz de chegar a resultados tão bons quanto ao que chegaram ao final dos nossos encontros, sei que, internamente, a alegria da superação e a necessidade de uma expressão singular, uma vez acionado, são sentimentos gravados, impressos no corpo, que se atualizam diante de cada novo desafio ultrapassado em um movimento de espiral, que volta e se recompõe em um novo patamar a cada novo passo. É este movimento que impulsiona os processos de aprendizado, não só de habilidades específicas, mas na própria vida. Assim, em movimento de espiral, também se deu o meu aprendizado enquanto investigadora de mim mesma, o que se refletiu nesta pesquisa.

Inicialmente, impulsionada pela minha crença de que todos são capazes de fazer a trajetória por mim empreendida, me lancei na busca por facilitar a promoção de processos criativos, junto a artesãs da prática do bordado. Entendia que o seu fazer artesanal havia há

muito se afastado da criação, tendo sido cooptado pelo mercado que, por meio de projetos de capacitação invasivos, findavam por desestruturar não só os grupos por eles afetados, mas por gerar uma desestruturação no campo do sensível, que tornavam artesãos criativa e economicamente dependente destes programas.

Nesta busca, parti da minha experiência pessoal, aprofundi o conhecimento em processos criativos, tendo como guia os autores já mencionados, que apresentaram caminhos importantes na transição que parte de um processo individual e se volta para facilitar processos criativos individuais alheios, em um grupo heterogêneo no qual os objetivos individuais eram os mais variados.

Desse modo, foi necessário um recuo das concepções iniciais, para que pudesse voltar um olhar mais atento para o conhecimento que se fazia internamente não só das participantes, mas de mim mesma. Este é um momento de muita riqueza, quando se propõe a enveredar pela prática metodológica da pesquisa-ação. O conhecimento é realizado durante a prática, junto com os sujeitos da pesquisa, que trazem seu repertório subjetivo singular, suas experiências de vida individuais e em comunidade, além de objetivos específicos, que se refletem na construção imagética dos trabalhos que realizam.

Importante destacar, ao iniciar a minha jornada no universo do bordado, me sentia profundamente incomodada com uma estética repetitiva de florais, folhagens, arabescos, monogramas no bordado comercializado em feirinhas diversas. Na constituição da empresa de bordados, rechaçamos esta estética e nos lançamos na produção de uma coleção moderna afastada do repertório imagético comum em bordados. Entretanto, mais uma vez, fui convidada a repensar esta posição ao final da ação cultural promovida na Linha da Serra.

O repertório imagético em bordados citado é a expressão do espaço em que está inserida a artesã. Isto se revelou ao longo do caminho percorrido nesta pesquisa, no registro fotográfico das imagens que se apresentaram a mim da Linha da Serra. A estética que se apresenta na natureza é abundante em formas orgânicas, ou seja, no bordado, enquanto artesanato realizado por uma população feminina e rural, há uma estética própria que não pode ser desconsiderada.

Ter uma estética própria para o bordado não nos impede de interferir, desconstruir e reconstruí-la em nome de uma tradição, não é esse o nosso posicionamento. Entretanto, no decorrer da prática, podemos perceber que o olhar para o universo ao redor já se realizava, mesmo que embotado e apegado a uma determinada forma e era contra esta forma que nos voltamos, ao criar a primeira coleção da empresa de bordados, visto que, pude perceber que o nosso desejo de nos afastar de uma estética tradicional no bordado, não nos levou tão longe quanto imaginávamos.

A coleção de bordados da empresa, constituída por jovens designers, atendia pelo nome de *Cactus*, planta nativa do Nordeste brasileiro, e trazia padrões que mesmo estilizados nos lembram florais e folhagens.

**Figura 32 – Coleção *Cactus***



**Fonte: acervo da autora (2012)**

Ao longo dos nossos encontros, pude perceber, ainda, que o nosso grupo se constituía em um microcosmos do que se tinha naquela pequena comunidade de 270 casas. Não interferir nesta dinâmica me trouxe a riqueza de incluir, na organização do grupo, a organização social que já se verificava.

Haviam as senhoras mais velhas, em geral aposentadas, que ajudavam na organização geral do grupo, na organização do lugar em que as oficinas eram realizadas, do lanche e da comunicação entre elas quando era necessário mandar recados; outras mais jovens que traziam a sua realidade marcada pelo cuidado com a casa, com a família e que estavam em busca de desenvolver uma atividade remunerada, mas que, ao mesmo tempo, não lhes desprendesse o sacrifício que seria deixar a vida doméstica; as adolescentes que já haviam concluído os estudos, que não tinham emprego e estavam em busca de uma ocupação, atraídas pelo desenho e pelo aprendizado do bordado; e, finalmente, as crianças que se mostraram atraídas, principalmente, pelo desenho e pela pintura, mas que aceitaram o desafio do bordado.

Assim, umas foram cuidando das outras, as que já sabiam bordar foram ajudando as que não sabiam, o que me revelou a necessidade deste apoio em um grupo que, inicialmente, parecia pequeno, mas que se mostrou excessivamente grande na busca de realização do meu propósito, e as que já iam ultrapassando suas resistências iam animando as que sentiam mais dificuldade em fazê-lo.

Realizada a prática, a organização dos grupos de discussão para se avaliar a metodologia proposta foi mais um momento de riqueza e de aprendizado, impulsionando a curva em ascensão da minha trajetória em espiral. A avaliação é um momento necessário na pesquisa e pude verificar, na prática, a sua importância. Neste momento, o meu aprendizado enquanto pesquisadora é consolidado e se abrem portas para novos caminhos de pesquisas futuras.

Percebi que o sentimento de confiança, que foi gerado no grupo, permitiu que se falasse abertamente sobre os mais variados aspectos, inclusive, a abertura em relação a mim mostrou-se na franqueza com que teceram as críticas a minha prática. Neste caso, enquanto sujeito objeto das críticas, cabia a mim autocrítica importante para poder inventariar as opiniões que de fato contribuiriam para se pensar em práticas futuras, e outras, que faziam parte de um olhar parcial, que não conhecia os aspectos gerais da pesquisa empreendida.

Por fim, recolher todo o conhecimento gerado na ação, dialogar com os autores e organizar tudo nesta produção acadêmica foi um trabalho profundamente artesanal, que me impôs desenvolver os meus próprios processos criativos. Fazer o levantamento de materiais disponíveis, ir caminhando em uma escrita muitas vezes solitária, em uma tentativa de erro e acerto, até chegar a um resultado que se materializa neste texto, que é o reflexo de uma obra interna que está longe de se concluir, mas que finaliza uma etapa importante na compreensão de mim, do outro e da comunidade que me cerca.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRE, Sylvia Porto. **Arte e Ofício de Artesão: histórias e trajetórias de um meio de sobrevivência**. São Paulo: USP, 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

ANTUNES, Inês Pinheiro. **As artes plásticas na pedagogia Waldorf: o fazer artístico da criança**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 94 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal, 2014.

BALDISSERA, Adelina. **Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo**. Sociedade em Debate, Pelotas, 7 (2), p. 5-25. agosto/2001.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte Educação no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRASIL. Secretaria da Micro e Pequena Empresa da Presidência da República. **Programa do Artesanato Brasileiro – PAB**. Brasília, DF, 2012. Disponível em <<http://www.secretariadegoverno.gov.br/micro-e-pequena-empresa/assuntos/programa-do-artesanato-brasileiro>>. Acesso em: 3 jun. 2016

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson: a natureza do sentir**. Minas Gerais: UFMG, 165 f. Dissertação (Mestrado Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o Lado Direito do Cérebro**. Tradução Ricardo Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. **A ética do cuidado de si como prática de liberdade**. In: Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito**. Curso dado no Collège de France (1981 – 1982). Edição estabelecida por Frédéric Gros sob a direção de François Ewald e Alexandro Fontana. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987



\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia.** Saberes necessários à prática educativa. 25. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GONDIM, Sônia Maria Guedes. **Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos.** Paidéia, 12(24), p. 149-161. 2003.

MALTA, Marize. **Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história.** XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis- SC, p. 1 – 12. 2015.

MARQUESAN, F. F. S.; FIGUEIREDO, M. D. **De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para reprodução de relações desiguais de poder.** São Paulo. Ver. ADM. MACKENZIE, 15(6), 77-97, 2014.

MEIRA, Marly. **Filosofia da Criação: reflexões sobre o sentido do sensível.** Porto Alegre: Mediação, 2003.

MONTEIRO; FERREIRA, L. G.; FREITAS, J. M. **Roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória.** Mneme – Revista de Humanidades, v. 07, n. 18, pp. 382-403, out/nov, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

PORCHER, Louis et al. **Educação Artística – luxo ou necessidade?** Tradução Yan Michalski. São Paulo: Summus, 1982

PORTELA, Isabel. **Agência Caixa de Notícias.** Disponível em <<http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Releases/Noticia.aspx?releID=1056>>. Acesso em: 3 jun. 2016

READ, Herbert. **A redenção do robô, meu encontro com a educação através da arte.** São Paulo: Summus, 1986.

SENNETT, Richard. **O Artífice.** Tradução de Clóvis Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Emanuely Kelly Ribeiro. **Quando a cultura entra na moda: a mercadologização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape.** Fortaleza: UFC, 165 f. Dissertação (Mestrado Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2009.

\_\_\_\_\_. **Novas faces do trabalho artesanal: as interseções de saberes na relação entre os designers de moda e artesãos no interior do Ceará.** Fortaleza: UFC, 219 f. Tese (Doutorado Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2015.

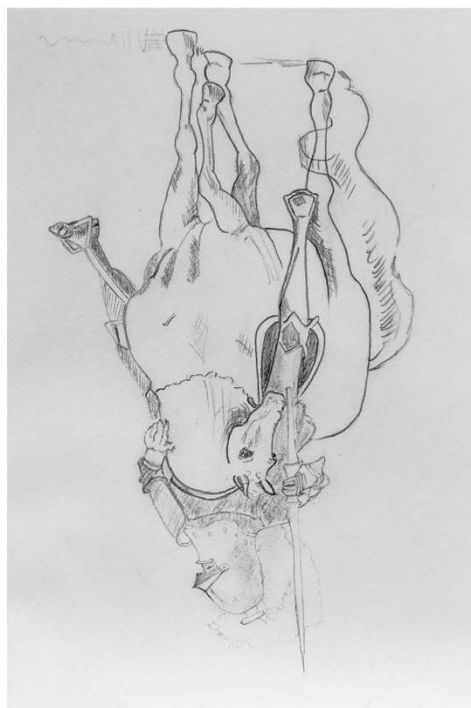
STEINER, Rudolf. **Pedagogia Arte e Moral.** Tradução Christa Glass. São Paulo: Editora João de Barro, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação.** São Paulo: Cortez, 1998.

**ANEXO ÚNICO – TRAJETÓRIA PESSOAL NA JORNADA AUTODIDATA  
NOS CAMINHOS DO DESENHO**



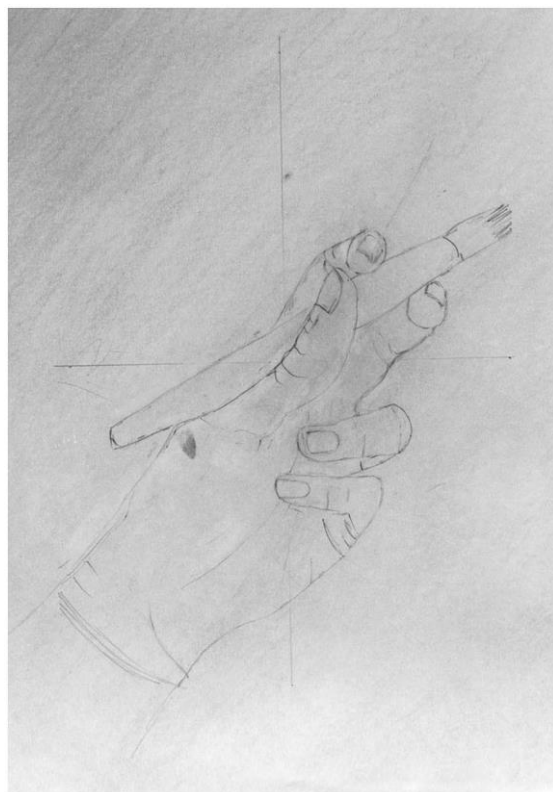
**Auto retrato - Desenho inicial anterior às práticas e exercícios em desenho.**



**Desenho executado de cabeça para baixo Exercício proposto em Edwards (2005)**



**Estudo Anatomia e Composição do Rosto**



**Estudo Movimento**



**Estudo Desenho de Observação I**



**Estudo Desenho de Observação II**



**Aquarela e Bordado sobre tela**