

UNIVERSIDADE CATOLICA DE GOIAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA



INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA

AS TÉCNICAS TRADICIONAIS DAS FIANDEIRAS E TECEDERAS
DE HIDROLÂNDIA - GOIÁS.

Luçany Silva Bueno

Orientador: Professor Dr. Emilio Fogaça

Dissertação de Mestrado

Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural

Área de concentração: Antropologia

Goiânia, 2005

A meus pais pela dedicação e apoio em todos os dias da minha vida.

Agradecimentos

Agradeço a direção do Curso e a todos os professores que muito colaboraram para o enriquecimento do meu saber.

Ao Prof^o. Dr. Emilio Fogaça, pela orientação, apoio, compreensão, e empréstimo de livros. Ao Prof^o. Ms. Paulo José Gonzaga pela ajuda com a língua Inglesa e a Ms. Sintia de Assis Viana pela ótima troca de idéias.

Ao CCI com suas fiandeiras e tecedeiras, sem as quais este trabalho não teria se realizado. Em especial a Célia, Analzira, Dona Augusta, Dona Crisólita, Loirinha, e Maria Benedita pelas informações prestadas e a Mariana que foi o primeiro contato.

Enfim, agradeço a todos que de forma direta ou indireta me auxiliaram durante a construção desse trabalho.

Tal qual encontraram,
Tal qual encontrei;
Assim me contaram,
Assim vos contei.

CÂMARA CASCUDO (Natal, 1957).

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	6
RESUMO	7
ABSTRACT	8
1 APRESENTAÇÃO.....	9
2 REFLEXÕES CONCEITUAIS.....	12
2.1 Cultura Material X Imaterial	12
2.2 Identidade pela Técnica – saber fazer é um fator de identidade.....	17
2.3 Tecelagem e trabalho feminino	19
3 A TECELAGEM TRADICIONAL.....	22
3.1 Os mitos.....	22
3.2 Origens da Tecelagem	26
3.3 Os Instrumentos Utilizados na Tecelagem Manual.....	30
3.4 A Tecelagem no Brasil	33
3.4.1 Breve histórico da influência Indígena.....	34
3.4.2 Breve histórico da influência Européia	38
3.4.3 A Tecelagem em Goiás.....	38
4 A TECELAGEM COMUNITÁRIA EM HIDROLÂNDIA.....	42
4.1 O XVI Mutirão das fiandeiras	46
5 O ESTUDO DA CADEIA OPERÁTORIA	50
5.1 Metodologia.....	50
5.2 Estudo de um processo artesanal	53
5.2.1 O fazer	53
5.2.2 O saber.....	64
6 CONCLUSÃO.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
APÊNDICES	77
ANEXOS.....	114

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - GARCIA, Marcolina Martins. Tecelagem Artesanal – estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás. Goiânia. UFG. 1981, p. 161. 39
- Figura 2 – GARCIA, Marcolina Martins. Tecelagem Artesanal – estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás. Goiânia. UFG. 1981 p. 164. 42
- Figura 3 – Gráfico: Faixa etária dos frequentadores do CCI nas terças-feiras..... 50
- Figura 4 – Quando com número de pessoas presentes no CCI às terças-feiras..... 51
- Figura 5 – Quadro demonstrativo dos nomes e idades das fiandeiras em abril/05. Fonte: Livro de assinatura e fichas das fiandeiras e tecedeiras do CCI do dia 05/04/2005..... 52

RESUMO

Essa dissertação é um estudo das técnicas tradicionais utilizadas pelas fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia. Aborda aspectos da cultura, da identidade e do patrimônio cultural, discutindo a relação entre a materialidade e a imaterialidade do saber fazer técnico. Apresenta também um breve levantamento sobre as origens da tecelagem em geral, seus mitos, a presença feminina, os instrumentos utilizados assim como a tecelagem manual no Brasil, no Estado de Goiás e em Hidrolândia. Em Hidrolândia, especificamente, aborda-se o fazer e o saber que envolve a tecelagem, começando pela forma de aquisição da matéria prima, o algodão, e de como ele é transformado em produto acabado para consumo. Apresenta e analisa o mutirão das fiandeiras cujo objetivo é valorizar e mostrar as formas de trabalhar o algodão, bem como a cadeia operatória que envolve o fazer e o saber das fiandeiras e tecedeiras.

Palavras-chaves: patrimônio cultural, identidade, tecelagem manual, cadeia operatória.

ABSTRACT

This dissertation is a study of the traditional techniques used by the city of Hidrolândia's weavers and embroiderers. It reveals aspects of culture, identity and cultural inheritance, approaching the relationship between materiality and immateriality of technical know-how. It also presents a brief survey on the origins of weaving, its myths, the female presence, the necessary instruments and the manual weaving as well in Brasil, Goiás state and the city of Hidrolândia. In Hidrolândia, specifically, this study approaches the know-how involved in the weaving process beginning with the acquisition of the raw material – cotton – and how it is changed into a finished product ready for consumption. It presents and analyses the gathering of the weavers which main goal is to value and show the several ways to work the cotton and the productive chain that involves the know-how of weavers.

Key-words: cultural inheritance, identity, weaving, productive chain

1 APRESENTAÇÃO

A idéia de patrimônio e preservação vem crescendo a cada dia e com isso muitos grupos têm buscado preservar a sua cultura, as suas tradições. Desde os primórdios da humanidade a arte de fiar e tecer vêm se desenvolvendo e se aprimorando. No processo de transformar o algodão bruto em fio, que pode ser tecido, reside um arquétipo da atividade humana de transformar a natureza. Com isso, a tecelagem, além de seus aspectos sócio-econômicos e artísticos, tem ainda ação terapêutica e harmonizadora.

O conhecimento desse ofício envolve não só as técnicas e a prática, mas toda uma vivência onde o indivíduo, através destas, pode harmonizar-se, entrando em contato com os elementos que estão contidos no ato de fiar e tecer, tais como: ordem, ritmo, atenção, concentração, recolhimento, expansão, sensibilidade, cores, texturas, formas, enfim, acaba proporcionando a oportunidade de cada uma se relacionar interiormente com a sua criatividade, conforme a percebe.

Segundo dados do Ministério do Trabalho (2005) existem registrados no Brasil um número de 4449 trabalhadores de tecelagem manual, tricô, crochê, rendas e afins e 148 deles estão em Goiás. O chamado grupo maior que envolve os trabalhadores artesanais de atividades têxteis e do vestuário é composto por 814 em Goiás e 36775 no Brasil. Vale ressaltar que boa parte das pessoas que fazem esse trabalho é da terceira idade e muitos deles não possuem registro de trabalho, portanto estão fora dessa estatística do Ministério, prova disso é que não consta nenhum registro sobre Hidrolândia.

E foi na busca por um objeto de estudo ligado à cultura e mais especificamente ao patrimônio cultural que me deparei com o trabalho feito pelas fiandeiras e tecedeiras e isso me permitiu resgatar também uma memória de infância que envolvia esse fazer tão interessante. O convívio com essas mulheres me possibilitou lembrar de coisas que pensava nem existir e isso me deixou muito feliz, pois pude reencontrar parte das minhas raízes e da minha identidade à medida que procurava conhecer esse saber.

Para adquirir esse conhecimento, utilizei pesquisas bibliográficas acerca do tema, observações de campo, conversas informais (entrevistas) com as fiandeiras e tecedeiras, e também com a coordenadora do grupo e suas assistentes.

Esse trabalho tem o objetivo de levantar, conhecer, apresentar e analisar as técnicas tradicionais e os saberes utilizados pelas fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia (figura 1 do anexo A) nas diferentes etapas de seu ofício na arte da tecelagem manual o que permite avaliar a importância da técnica das fiandeiras e tecedeiras para com o patrimônio cultural.

O local escolhido para pesquisa, cidade de Hidrolândia, segundo dados obtidos junto à prefeitura possui cerca de 12.699 habitantes e fica a uma altitude de 814 metros, distante de Goiânia 35 quilômetros com uma área territorial de 1.048 km². Foi emancipado em 5/11/1948 e sua economia esta baseada na agropecuária, industria e turismo. Hidrolândia preserva e exhibe dois títulos, o de cidade das águas e capital nacional das jabuticabas, além de possuir casarões antigos também mantém festas populares e tradições como a das fiandeiras.

Com o projeto “Tecendo o futuro com os fios do passado”, a prefeitura de Hidrolândia resgatou as antigas rodas de fiandeiras da região. O mutirão das fiandeiras acontece há 16 anos e faz parte do calendário turístico do município. O grupo de fiandeiras formado pelo CCI (Centro de Convivência dos Idosos), já existe há 14 anos e tem como objetivo preservar a tradição milenar da arte de transformar algodão em fios. O grupo de fiandeiras é formado por pessoas da terceira idade que reencontraram na arte novas forças para continuar a viver além é claro das atividades de dança que também fazem parte de suas vidas. Para Teles¹ (2004) as tardes no CCI representam para os idosos não só a prática de uma tradição, mas principalmente uma forma muito agradável de diversão, pois além de fiar, diz ela, eu faço muitas amizades e me sinto feliz. Vale ressaltar que nem todas as senhoras que compõem o grupo da terceira idade praticam a arte de fiar e tecer.

¹ Crisólita Ferreira Teles, integrante do grupo de fiandeiras de Hidrolândia, em entrevista ao GAZETA GRIMPAS em julho de 2004.

E, partindo da idéia de que é necessário conhecer para preservar e que a humanidade empobrece quando se ignora ou se destrói a cultura de um grupo determinado é que me propus a fazer esse trabalho, buscando dessa forma ajudar a manter viva a tradição das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia – Goiás.

2 REFLEXÕES CONCEITUAIS

Após breve apresentação inicio aqui parte do referencial que compõe este estudo. Começo fazendo um paralelo entre a denominação de cultura material e imaterial questionando até que ponto é possível realmente fazer essa separação. Depois trago aspectos do saber enquanto um fator de identidade das fiandeiras e tecedeiras para em seguida mencionar a relevância da presença feminina nesse ofício. Logo após abordo aspectos da tecelagem tradicional de forma geral, especificando a tecelagem em Hidrolândia com seu mutirão de fiandeiras e alio a questão do artesanato fazendo um estudo da cadeia operatória que envolve o fazer e o saber dessas senhoras.

2.1 Cultura Material X Imaterial

O reconhecimento da importância da dimensão cultural para o desenvolvimento humano torna-se a cada dia mais importante. Uma das provas disso é a definição adotada pela UNESCO(1982)² na Declaração Universal da Diversidade Cultural, que considera a cultura “como o conjunto de traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viverem juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Portanto, é fundamental o reconhecimento e o apoio às manifestações da Cultura Popular aproveitando-se que a questão cultural esta mais em voga do que nunca.

Segundo Kuper (2002) cultura não é uma questão de raça. Ela é aprendida, e não transmitida por genes. Essa cultura humana evoluiu. O progresso técnico pode ser mensurado, e seus efeitos traçados na expansão e no crescimento da população humana, bem como no desenvolvimento de sistemas sociais cada vez mais complexos e em escala cada vez maior. Segundo ele, cultura é essencialmente uma questão de idéias e

² Declaração Universal sobre a Diversidade cultural, Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, México, 1982.

valores, uma atitude mental coletiva. As idéias, os valores, a cosmologia, a estética e os princípios morais são expressos por intermédio de símbolos e, portanto, cultura pode também, ser descrita como um sistema simbólico. Tanto os costumes quanto os valores são culturalmente variáveis. Sendo assim não existem padrões válidos pelos quais as práticas e os princípios culturais possam ser julgados.

Laraia (2002, p.59) nos diz que culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante.

Enquanto os conceitos de cultura são bastante amplos, buscando respeitar as diferenças, as tradições podem ter surgido há milhares de anos bem como ser bem recente ou até mesmo inventadas e buscam preservar e dar continuidade em relação ao passado. Ainda dentro das questões culturais encontramos também o chamado patrimônio cultural.

Em primeiro lugar o que é patrimônio? Quando se fala de patrimônio a primeira idéia que se tem esta relacionada aos patrimônios econômicos e financeiros e dos imobiliários, enfim é a existência de bens, mas que tipo de bens? Bens materiais até porque são esses os mais reconhecidos e aceitos. E o patrimônio cultural?

“Patrimônio é tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também as festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as idéias e a fantasia” (LONDRES, 2004, p. 21)

Entretanto existe também o chamado patrimônio imaterial que está ligado à cultura, precisamente, a cultura imaterial, expressada pelas manifestações culturais de um povo. Para a UNESCO (apud LONDRES, 2004 p. 22-23) o “patrimônio cultural intangível” é constituído por práticas, representações, expressões, saberes e fazeres – assim como instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que comunidades, grupos e, quando for o caso, indivíduos reconhecem como parte de sua herança cultural. Esse patrimônio imaterial, transmitido de geração em geração, é

constantemente recriado por comunidades e grupos em resposta a seu meio-ambiente, sua interação com a natureza e suas condições históricas de existência, e lhes proporciona um sentido de identidade e continuidade, promovendo assim o respeito pela diversidade cultural e pela criatividade.

Para Machado, M. (2004) Existem diversas formas de classificar o patrimônio cultural, podendo separá-los em patrimônio imaterial (maneiras de vestir, hábitos alimentares, instrumentos musicais, obras de arte, técnicas construtivas, monumentos, máquinas e equipamentos, móveis, moedas...) e patrimônio imaterial (canções; crenças; celebrações; lendas; saberes que passam de uma geração para outra; manifestações cênicas, lúdicas e plásticas; lugares e espaços de convívio; dialetos...). Além dessas duas formas o patrimônio também pode ser classificado em patrimônio arquitetônico ou edificado, patrimônio ambiental ou natural, patrimônio arqueológico, patrimônio artístico, patrimônio religioso ou sacro, patrimônio da humanidade ou mundial, ou ainda patrimônio histórico, museológico, arquivístico, bibliográfico, etc.

O patrimônio imaterial ou intangível embora seja de recente formulação no Brasil pode-se afirmar que não se trata de uma invenção moderna ao contrário, está presente no mundo confundindo-se com a história do próprio homem.

Mario de Andrade, segundo Laraia (2004) já demonstrava preocupação com a cultura imaterial na sua participação no movimento modernista de 1922. Para Mário as expressões da nossa cultura (língua falada, os ritos sociais, os folguedos, a literatura de cordel, as cantigas, etc.) juntamente com as festas religiosas (o carnaval, os ritos cívicos etc.) constituíam uma forma de revitalização da memória coletiva. Ele acreditava que se deveria preservar aquilo que fora inventado, criado e transformado pelo povo.

A forma encontrada para preservar essas manifestações foi o registro. Vale ressaltar que quando o Decreto 3551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial foi criado, inúmeros folcloristas já vinham fazendo essa espécie de registro que tem como um dos seus objetivos preservar os “modos tradicionais de fazer”.

Para Laraia (2004) as manifestações populares são componentes vivos da nossa cultura e, portanto, suscetíveis de mudanças. Nem todos os bens imateriais que uma sociedade recebe, cria e transmite à próxima geração vai merecer proteção. Nem todos os itens do patrimônio cultural serão objetos de registro, já imaginou o registro de toda uma cultura? Espera-se assim que os participantes de uma determinada manifestação cultural sejam também responsáveis por sua preservação ou que grupos sociais com mais poder de intervenção assumam a responsabilidade por essa ação. Na verdade, a maior guardiã desse patrimônio é a própria comunidade.

Segundo Arantes (apud Laraia, 2004) ao desenvolver o conceito de referência cultural para o caso do processo cultural, definiram-se referências como às práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade.

Ainda para Laraia (2004) quando falamos de cultura brasileira existem duas possibilidades de classificação. A primeira é a que se refere ao resultado de um processo de interações entre o conjunto de elementos formadores de nossa própria cultura. E a segunda é a que inclui também os elementos de outras culturas que se encontram alojadas no território nacional. Enfim, a legislação que rege o registro do patrimônio cultural considera a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira portadores de referência como bens de natureza material e imaterial. O registro proporciona o reconhecimento pelo Estado de sua existência, de seu valor como referência de nossa identidade.

Considerando bastante interessante essa relação de registro para confirmação de existência, faço a seguinte relação: O ser humano para existir perante a sociedade necessita de uma certidão de nascimento registrada em cartório, mas independente disso ele existe. O patrimônio para ter existência perante o Estado também precisa de registro. Entretanto a existência ou não do registro não determina a real existência dos aspectos culturais e patrimoniais ligados a qualquer comunidade. Concluo, portanto, que as diversas formas de registros e de classificações são invenções humanas para melhor se organizar em sociedade não caracterizando em nenhum momento verdades absolutas, tanto assim, que há divergências nessas formas de classificações e também de entendimento desse processo como um todo.

Vejam os casos da Tecelagem manual. Será mesmo que ela pode ser considerada patrimônio cultural imaterial conforme definições anteriormente comentadas? Creio que vai depender da forma de olhar. Se for vista como um saber que passa de geração a geração conforme apontado por Machado (2004) pode-se dizer que sim. Mas e as máquinas e equipamentos utilizados para esse trabalho, as peças de roupas que são tecidas e constituem formas de vestir, canções que são cantadas durante o trabalho, versos que são recitados, os hábitos alimentares e tantos outros aspectos seria então patrimônio material? Também para Machado seria. Para a UNESCO é parte da cultura popular. Para Laraia é patrimônio imaterial. E para Warnier?

Warnier (1999) não faz essa separação. Para ele tudo é um conjunto. E esse conjunto ajuda a construir a cultura material. Para ele essa idéia de imaterialidade não existe. No caso da fiandeira, por exemplo, ela forma um corpo com a sua roda. E se ela mudar de roda vai levar um tempo para se adaptar, pois por maior semelhança que haja entre as rodas o peso delas são diferentes e a semelhança não implica igualdade.

No estudo de Warnier (1999) é exemplificada a condução do barco e do carro e para ele, em ambos os casos, acontecem o mesmo. Ele nos diz: “ele (o motorista) forma um corpo com o carro. Quando muda de veículo, é preciso um tempo de adaptação mais ou menos longo – para modificar seus estereótipos motores em função de mudança de objeto”. (WARNIER, 1999, p.2).

Para Warnier (1999) eles fazem tudo isso maquinalmente, ou seja, não conforme a dualidade do sujeito que domina um objeto, mas como uma síntese dinâmica já que desde o nosso nascimento até à morte, e mesmo além, nós não escapamos da cultura material, nem mesmo por um breve momento. E em virtude disso propõe:

“Uma teoria da cultura material que leve em conta aquilo que ela possui como específico em relação a todos os sistemas de signos, ou seja, a sua materialidade, que faz dela o protagonista essencial das condutas motoras enquanto matriz da subjetivação” (Warnier, 1999, p.7).

E para Warnier(1999) isso se trata de movimentar o olhar e desviá-lo (provisoriamente, a fim de reconduzi-lo de outra maneira) da competição distintiva, da identidade, das

representações, das estruturas do pensamento, da produção, das técnicas e de orientá-lo em direção àquilo que a cultura material possui, ou seja, sua materialidade. E como seria? Voltando ao ponto de partida constituído pelas “técnicas do corpo” de Marcel Mauss, e à maneira como elas permitem “pensar com seus dedos” na ação já que é o sujeito que assegura as mediações.

Enfim, o que Warnier propõe é uma teoria geral da cultura material incorporada às condutas motoras o que no caso desse trabalho é bastante relevante haja vista que os objetos e as condutas motoras são fundamentais na produção da tecelagem manual, seja no fiar ou no tecer.

2.2 Identidade pela Técnica – saber fazer é um fator de identidade

A tecelagem manual é provavelmente uma das artes mais antigas. Supõe-se que começou a se desenvolver por volta de 5000 anos a.C. Em todas as culturas são encontrados vestígios dessa atividade, marcando a própria história do respectivo povo.

No Brasil, a atividade foi favorecida pela abundante matéria-prima. Os tecidos de algodão foram então intensamente produzidos para vestir os índios e, também, os escravos vindos da África.

A identidade da técnica é um fator marcante no trabalho artesanal caracterizando inclusive a qualidade do produto final. Percebe-se que embora existam muitas coisas em comum, cada região, local desenvolve aspectos que lhe são bastante peculiares e isso se torna representativo de sua identidade. Faz com que ao olharmos uma determinada peça possamos identificar a que comunidade pertence, pois nem todas possuem técnicas totalmente idênticas. Há fatores de diferenciação nos trabalhos embora, sejam muitas vezes sutis. A técnica empregada no fabrico da peça da-lhe uma determinada identidade permitindo muitas vezes a sua identificação e associação a um grupo.

As peculiaridades culturais podem perfeitamente favorecer a comunhão dos valores universais para a união dos povos onde coexistem diversas tradições. Prova disso é a

própria formação do povo brasileiro conforme estudos de Darcy Ribeiro (2004) demonstrando que embora existam diferenças também há muito em comum, e as diferenças tornam ainda mais rica a cultura do povo brasileiro por causa das diversidades culturais.

È importante lembrar, conforme informações encontradas no site do Ministério da Cultura e do IPHAN, que a identidade cultural de um povo se renova e enriquece em contato com as tradições e valores dos demais. A cultura é um diálogo, intercâmbio de idéias e experiências, apreciação de outros valores e tradições; no isolamento, esgota-se e morre. Cada cultura representa um conjunto de valores único e insubstituível já que as tradições e as formas de expressão de cada povo constituem sua maneira mais acabada de estar presente no mundo. A afirmação da identidade cultural contribui, portanto, para a liberação dos povos e qualquer forma de dominação nega ou deteriora essa identidade. A identidade cultural é uma riqueza que dinamiza as possibilidades de realização da espécie humana ao mobilizar cada povo e cada grupo a nutrir-se de seu passado e a colher as contribuições externas compatíveis com a sua especificidade e continuar, assim, o processo de sua própria criação.

Considerando que a identidade cultural define o que cada um é e o que nos diferencia uns dos outros. Que a cultura é baseada numa tensão constante entre tradição e modernidade. E que a história permite-nos desvendar de onde vimos e quais as vicissitudes que acompanham a definição dessas origens, busquei conhecer aspectos relevantes da identidade das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia, com a intenção de desvendar como esse saber fazer se torna parte de sua identidade cultural já que cada vez mais as identidades culturais enriquecem-se através da capacidade das pessoas e das comunidades ligarem tradição e mudança, transmissão e inovação uma vez que estamos diante de identidades culturais como realidades vivas, em permanente transformação. Para isso considero que cada técnica utilizada é um fator de identidade dessa comunidade.

2.3 Tecelagem e trabalho feminino

Desde o início, o papel de fiar e tecer têm sido atribuídos às mulheres e ainda hoje são elas quem detém a tradição da arte de fiar e de tecer embora muitos homens já tenham se juntado a esse grupo.

Citando os estudos de Treusch-Dieter (apud MACHADO, A., 2003) sobre a fiação, a tecelagem e a mulher, lembra-se que essa atividade pode ser considerada o paradigma da produtividade feminina. Recorda também que fiar e tecer estiveram em mãos de mulheres até o aparecimento do tear mecânico (em 1764, mas só se difundiu na primeira metade do século XIX). Aliás, uma máquina a quem foi dado o nome, feminino, de Jenny.

Durante muito tempo, a fala feminina foi proibida, a participação da mulher na sociedade era relegada aos afazeres domésticos. São Paulo³ já dizia:

“Que as mulheres aprendam em silêncio e com toda a humildade. Não permito que as mulheres ensinem ou tenham autoridade sobre os homens; elas devem ficar caladas. A mulher será salva tendo filhos, se ela continuar, com modéstia, na fé, no amor, e na santidade”. (PAULO, 1975, p. 285-286)

Sendo este trecho um ensinamento bíblico estudado e seguido por milhares de pessoas sem dúvida que ele tem muita influência na forma como o papel da mulher se manifestou ao longo dos tempos. Daí torna-se mais compreensível entender o fato das mulheres terem se dedicado a fiar e a tecer provendo assim a família do vestir e cobrir do frio. Era um momento em que a tecelagem ainda assegurava algum poder à mulher. Aos olhos de uma tecelã, fiar e tecer são atividades de transformação da natureza em cultura, de criação. Ela sabe que só vale alguma coisa se conseguir tecer e fabricar seu próprio tecido, daí a importância do seu afazer no lar.

Ao contrario de antigamente onde a mulher, normalmente vista sob uma perspectiva de camponesa e tecelã, tinha um papel fundamental nas funções sociais e econômicas de sua família com seu fiar e seu tecer, mesmo não sendo reconhecida por isso. Hoje, o seu

³ Na Bíblia Sagrada - Primeira epistola de Paulo a Timóteo 2:11-12

trabalho tem sido considerado uma arte, um trabalho artesanal que vem adquirindo novos valores, uma terapia ou mesmo até como uma forma de preservar a memória dos antepassados e a representação dessa atividade na evolução da humanidade.

De qualquer modo, Treusch-Dieter (apud MACHADO, A., 2003) assinala que tecer e fiar acabaram também servindo para determinar três aspectos básicos da produtividade feminina tradicional:

- 1 . É um fazer contínuo, em permanente rotação. O que se produz logo desaparece e se transforma em outra coisa.
- 2 . Parece não ter importância alguma no tempo, nenhuma relevância histórica, é um "agora contínuo", sem nenhuma noção de presente, nenhuma raiz no passado, nenhuma construção de futuro.
- 3 . Aparentemente, é um fenômeno natural. Tudo parece mover-se sozinho, sem exigir muita assistência da pessoa ocupada. Como se o produto gerasse a si mesmo.

Mesmo não tendo sido reconhecido naquela época (até meados do século XIX) sabe-se hoje que a sociedade dependia demais da fiação e da tecelagem desenvolvida pelas mulheres, pois elas não construíram apenas o modo de produção básico de suas casas, mas também forneceram os primeiros artigos para os antigos mercados de troca de mercadorias.

Ou seja, ainda segundo Treusch-Dieter (apud MACHADO, A., 2003): Isso significava que, para as mulheres, a demanda de um excedente da produção foi posta sobre seus ombros na fase mais remota do desenvolvimento da civilização. Os produtos feitos de fios são fáceis de obter e duram muito. Como se fossem criados de propósito para serem trocados, comercializados. Já que produzir a matéria-prima para a fiação era uma questão humana e uma ocupação, não havia limites para a criação de ovelhas ou o plantio de linho. Como resultado, essa matéria-prima (lã ou linho cru) passou a ser a encarnação da riqueza natural, o símbolo absoluto do "material de vida". E passou a ser uma fonte inesgotável de trabalho para a mulher. Mais que isso. Permitiu a domesticação feminina, o confinamento da mulher no espaço doméstico. Ao mesmo tempo, possibilitou também que o aproveitamento desse excedente de produção levasse

as formas primitivas de acumulação de riqueza que geralmente se acompanhavam pelo aumento das casas (ou pela construção de novos espaços) onde a fiação e a tecelagem se faziam lá dentro, longe das vistas, permitindo que os homens que comerciavam ocultassem essa evidência e pudessem negar sua dependência da produtividade feminina.

Se por um lado a mulher ficou confinada ao espaço doméstico, por outro podemos considerar também um fortalecimento da comunidade feminina, uma vez que passavam o dia tecendo juntas, contando histórias, cantando, tendo poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação, enfim, trocando conhecimentos e passando os seus saberes através da oralidade.

Em muitos locais, especialmente no espaço rural, esse trabalho feminino se restringia e ainda se restringe a um “puxado” ao lado da casa onde ficam todos os instrumentos utilizados na fabricação das peças. Esse local é sempre ocupado pela mulher que tem o papel de prover a casa e a sua família de cobertas, cortes de tecidos (para calças e também camisas), panos de secar, e outros. Essa mulher trabalha sozinha ou com a ajuda dos filhos, especialmente das filhas que desde criança já começam a aprender o ofício da mãe.

Para essa mulher do campo, a oportunidade de contato com outras mulheres acontecia nos mutirões. Esses mutirões aconteciam quando um vizinho ou “cumpadre”, sabendo da necessidade do amigo reúne os vizinhos próximos e faz a “treição”, buscando ajudar o companheiro a ter uma produção maior daquilo que necessitava. Nesses mutirões, se limpa, carda e fia o algodão deixando-o pronto para tecer. O que já era de grande ajuda para aquela família.

Para Machado, A. (2003) o fuso e a roca eram, na verdade, as ferramentas de toda mulher, e são muito apropriados para que se evite a ociosidade, pois com elas é sempre possível produzir algo. Ao contrário do que se poderiam imaginar, mesmo as pessoas de posses e de alto nascimento treinavam as filhas para que tecessem tapeçarias ou tecidos de seda. Isso não era privilégio das famílias menos abastadas, pois afinal, as mulheres precisavam ser prendadas para realizar um bom casamento e ser capaz de manter a família independentemente da classe social a que pertenciam.

3 A TECELAGEM TRADICIONAL

A tecelagem é milenar; acompanha o ser humano desde os primórdios da civilização. Está identificada com as próprias necessidades do Homem, de agasalho, de proteção e de expressão.

A matéria-prima utilizada na tecelagem é principalmente o algodão (a lã e outras matérias primas também podem ser usadas). O algodão passa por todas as atividades necessárias à tecelagem: plantar, colher, descaroçar, limpar, cardar, fiar, enovelar, tingir e tecer. Desse modo, ele se transforma em tapetes (ver preparação do fio no apêndice A – Foto 4), cobertas, colchas, toalhas, sacolas, caminhos de mesa, panos e tantos outros. Essas peças apresentam tipos variados, com tecidos de muita beleza que utilizam o algodão na cor crua como de fundo e na cor castanha nos motivos, podendo também ter outras cores que vem da natureza ou mesmo criadas artificialmente.

A técnica e os teares de origem indígenas verticais são diferentes dos teares do Triângulo Mineiro, que têm origem européia (Ver diferenças na figura 2 do anexo A). Cada tecelã e cada região podem criar estilos de tecelagem com características próprias. De modo geral, a tecedeira copia o repasso que aprendeu com alguma antepassada sua e vai criando, ao correr do ato da tecelagem, os desenhos, ingênuos ou não, que vão surgindo e ornamentando a peça.

Hoje, as técnicas, a filosofia e o saber ancestrais podem ser revividos pelas velhas mãos do artesão têxtil através de oficinas artesanais onde a arte e o ofício tradicionais são feitos ou mesmo ensinados àqueles que desejam aprender esse ofício tradicional.

3.1 Os mitos

“Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, passa a ser”. (BRANDÃO, 2000, p.36).

Ainda segundo Brandão (2000) o mito é sempre uma representação coletiva transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se.

O entendimento dos mitos referentes às fiandeiras e tecelãs permite-nos compreender melhor como tudo começou. Os mitos são as relações permanentes da vida. É a linguagem imagística dos princípios.

Dentro do conceito de Carl Gustav Jung, (apud Brandão 2000) o mito poderia ser definido como a conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo, quer dizer, um elo entre o consciente e o inconsciente coletivo, bem como as formas através do qual o inconsciente se manifesta. Compreende-se por inconsciente coletivo a herança das vivências das gerações anteriores. Desse modo, o inconsciente coletivo expressaria a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido e os conteúdos remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar.

Partindo do princípio de que o mito nos permite entender a origem, a forma como tudo começou, então foi um passo extremamente natural ir buscar na mitologia⁴, especialmente na mitologia grega, a lenda de Aracne⁵. Um mito fascinante, de uma tecelã que confia tanto em sua habilidade que se sente capaz de desafiar a divindade para um concurso de tecelagem no qual, não apenas tece melhor do que Atena, mas tem a suprema ousadia de usar sua tapeçaria para ilustrar os crimes cometidos pelos deuses contra mulheres. Em consequência desse ato, é castigada e transformada em aranha e até hoje continua a tecer os seus fios em silêncio, daí a relação com a explicação encontrada no dicionário de língua portuguesa.

⁴ É o estudo dos mitos, concebidos como história verdadeira. (BRANDÃO, 2000).

⁵ Publicado inicialmente na revista Nova Escola e depois incluído na antologia “O tesouro das virtudes para crianças”, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

Segundo relato de Machado, A. (2003), para os gregos, o fuso e a roca eram como uma imagem do cosmos que continha o fuso de Platão, rodeado por um círculo de fogo e água. Água do Letos, o rio do Esquecimento. Situados fora do espaço, no mundo ideal, excluídos da realidade. Uma máquina partenogenética, um mecanismo que faz nascer e renascer, pois a mulher segurava na mão esquerda o chumaço que ia desaparecer e na direita o fio que ia surgindo. Os destinos das almas que iam renascer eram trazidos e preparados pelo fuso e pela roca – que não davam existência às almas, mas as preparavam para existir.

Na mitologia latina as centenárias histórias ancestrais familiares, representada aqui pelas lendas portuguesas, segundo pesquisa no site caldeirão da bruxa, a tradição popular refere-se à existência de mouras⁶, também chamadas moiras, e as divide em Mouras encantadas e Mouras Fiandeiras. Acredita-se que as histórias das mouras encantadas ou fiandeiras tenham origem muito anterior à presença dos mouros nos Países. As mouras são seres sobrenaturais, normalmente associadas às águas, e que a sua existência é assinalada muito antes das invasões dos árabes. A relação das mouras com o elemento líquido, é evidente já que a santificação e o culto das águas tinham, para os antigos lusitanos, grande importância. E que são pelo menos em parte, as herdeiras das tradições culturais greco-latinas. As mouras também estão associadas às Parcas que eram divindades que presidiam ao nascimento e depois ao casamento e à morte. Eram as "fiandeiras da vida e da morte". Uma segura o fuso e puxa o fio da vida (o cordão prateado); a segunda enrola-o, registrando o "filme" da vida e a base da existência futura e determina o momento da morte; e a terceira corta inflexivelmente esse fio. Na arte, as três parcas foram associadas às "três graças".

Ainda segundo essa lenda, o conceito popular de Moira atribui à fatalidade qualquer série de coincidências à primeira vista inexplicáveis e, sobretudo, as mais infelizes. Os mais conhecedores relacionam a Moira com a justiça e a providência, quer dizer, com a cadeia de causas ou série de causas que determinam um efeito (lei de causa e efeito). E falam, por isso, em moira maléfica e moira benéfica, relacionando-as com divindades ctônicas, que são seres sobrenaturais que habitam as cavidades da terra.

⁶ Moura: A palavra moura não deve ser considerada o feminino de mouro, mas um sinônimo de moira, palavra grega que significa "destino".

Ainda hoje nossas crianças podem ter contato, mesmo que distante, com a arte que envolve a roda de fiar. Um exemplo disso é o conto de fadas da Bela adormecida que fura seu dedinho em uma roda e dorme por longos anos. Nesse caso a roda tem um papel meio maléfico (é o instrumento que fere a princesa), e, o rei, temendo a profecia de uma velha “Bruxa” bane todas as rocas do reino, conseqüentemente a fiação também ao menos nos relatos dessa história até o dia em que tudo se resolve.

Conhecer a origem das coisas equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Retornar as origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens recuperando o tempo forte, o tempo primordial. Talvez isso explique porque muitos escritores começam suas histórias com a origem do mundo. E foi por estar buscando entender o gesto, as técnicas utilizadas pelas fiandeiras e tecelãs que considero importante entender os aspectos que originaram o seu saber fazer, conforme descritos abaixo, embora muitos aspectos desse conhecimento tenham se perdido ao longo da história da humanidade.

Mas como o mito, os símbolos e o feminino se interagem? É simples, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos, afinal os produtos finais eram roupas uma das marcas mais antigas e visíveis da civilização. Depois dos estudos da arqueóloga Elizabeth Wayland Barber⁷, a partir do cotejo de línguas indo-européias e de análise de figurinhas primitivas de cerâmica, já se comprovou que formas rudimentares de fiação e tecelagem de fibras surgiram desde a pré-história, no período paleolítico, e são contemporâneas das pinturas rupestres de Lascaux, na França. Mas vão florescer é nos tempos históricos, juntamente com a escrita.

⁷ Professor of Linguistics and Archaeology. B.A., Bryn Mawr; M.A., Ph.D., Yale University
Her combined research in archaeology, linguistics, and textiles has resulted in three books: Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with special reference to the Aegean (Princeton, 1991; 470 pp.; the technological history of early textiles); Women's Work--The First 20,000 Years (Norton, 1994; 334 pp.; the social and economic history of early cloth and clothing); and The Mummies of [Urumchi](#) (Norton, 1999; 240 pp.; see below for topic).

3.2 Origens da Tecelagem

Antes de falar da tecelagem propriamente dita, gostaria de abordar a origem da matéria prima que permite o desenvolvimento dessa técnica, nesse caso o algodão.

Segundo estudos realizados por Pinto⁸ (1976) o Algodoeiro é uma planta da classe Dicotiledônea, subclasse Archichlamidae, ordem Malvales, família Malvaceas, tribu Hibisceae, gênero *Gossypium*. O gênero *Gossypium* agrupa atualmente 23 espécies, distribuídas em oito seções e tem, resumidamente, a seguinte história:

- a) Sua primeira constatação para efeito de registro histórico ocorreu a 3.000 anos antes de Cristo, em escavações arqueológicas nas ruínas de Mohenjo - Daro, em Sinda, no vale do Rio Indo, do Paquistão Ocidental. Sua utilidade era limitada ao uso das fibras para a confecção rudimentar de peças destinadas a cobrir a nudez humana e outros usos como de caça, pesca e domésticos que os homens primitivos imaginaram e criaram.
- b) Na América, o Algodão mais antigo foi encontrado nas escavações de Huaca Prieta, no litoral Norte do Peru, por onde passou um povo que teria ali estacionado há cerca de 2.500 anos a.C. segundo estimativas obtidas por rádio carbono. A reconstituição recente de fragmentos de tecido ali encontrados revelou uma elaboração surpreendente, permitindo admitir-se que naquela época existiu uma indústria têxtil adiantada e bem definida, tal qual ocorrera com a do Paquistão Ocidental.
- c) Nas regiões desérticas de Utah e do Arizona, na América do Norte, têm sido encontradas sementes, fibras, fios e tecidos muito bem preparados de Algodão, deixados por povos indígenas pré-colombianos que viveram antes da Era Cristã.

⁸ PINTO, Eudes de Souza Leão. Algodão e trópico. In: SEMINÁRIO DE TROPICOLOGIA: trópico & pesca, sexo, universidade, profilaxia, algodão, madeira, política internacional, arqueologia, pecuária, 1969, Recife. **Anais...** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1976. v.2, p.320-342 [V Reunião Ordinária].

- d) No Código de Manu, período de 800 a 700 a.C. existe também referências ao algodão.
- e) Heródoto - 450 a.C. - e certos cronistas das Campanhas de Alexandre Magno - 400 a 300 a.C. - além de outros autores desse período, indicam as índias como centro da cultura e da manufatura do Algodão.
- f) O explorador Livingstone (Século XIX), nas descrições de suas viagens, falou do cultivo do Algodoeiro no centro da África, e da utilização do Algodão em vestidos de mulheres, enquanto os homens se contentavam com as peles dos animais caçados por eles.
- g) A partir do Século III, antes de Cristo, surgem menções sobre a presença do Algodoeiro na Ásia Menor, atingindo as costas e ilhas orientais do Mediterrâneo.
- h) Plínio - 70 D. C., fala sobre a constatação algodoeira no Alto Egito, atual território do Sudão, onde teria havido cotonicultura desde cinco séculos antes de Cristo.
- i) A chegada do Algodão à Europa ocorreu no segundo século da Era Cristã, cabendo aos árabes a dispersão dos produtos originados de sua fibra e da própria semente, introduzindo-os na Espanha, no Século X, aonde chegaram a prosperar consideravelmente, mas depois decaiu.
- j) Por ocasião da descoberta das Américas, Cristóvão Colombo ao aportar nas Bahamas, em 1492, encontrou os habitantes das ilhas usando o Algodão, o que lhe deu a impressão de haver atingido a parte oriental das índias. Outros navegantes e conquistadores europeus assinalaram a existência dessa fibra no Brasil, México, América Central e Peru, com ampla dispersão pelas Américas, desde o Século XVI.

Ainda Segundo Pinto (1976), o valor do Algodão para a Humanidade firmou-se desde os primórdios, não só pela qualidade das peças e telas encontradas nas escavações

arqueológicas, como pelo testemunho dos historiadores. Assim, Heródoto, o grego ilustre, chamado o Pai da História, 445 antes da Era Cristã, ao referir-se aos habitantes da Índia, disse a seguinte expressão: "Possuem uma espécie de planta que produz em lugar de frutos uma lã de qualidade mais bela que a dos carneiros e dela fazem seus vestidos".

O cultivo do Algodoeiro e a utilização do Algodão fundamentalmente em vestimentas passaram da Pérsia ao Egito e dali ao norte da África, onde havia importantes manufaturas nas regiões de Fez e Marrocos, no século XIII de nossa era. Na Europa, depois dos Sarracenos haverem introduzido a malvácea nas regiões Valencianas e Granadinas e de ter a mesma passado pela Itália, Sicília e Arquipélago Grego, foi levada pelos Turcos à Macedônia e à Albânia no Século XVI. Na França o Algodão já era conhecido por essa época, porém o auge do interesse registrou-se no ano de 1806, quando Napoleão Bonaparte ordenou o estudo das possibilidades agrícolas de seu cultivo na França, com aquisição de sementes das melhores espécies cultivadas nos Estados Unidos, Espanha e Itália. Na época do descobrimento do Brasil, o algodão já era largamente utilizado pelos índios, sendo chamado em tupi de amaniu-iú ou maniu-jú (PINTO, 1976, p.4).

Esses estudos e registros nos permitem acreditar e afirmar o quanto é antigo o algodão e, portanto o início do seu uso também, mas se levarmos em conta a inexistência de formas de registros conhecidos pelo homem moderno em relação aos saberes dos povos antigos e ao uso que eles faziam de uma série de coisas não podemos fazer certas inferências sobre a sua forma de vida e uso de ferramentas como um todo. O que só nos permite contar com aquilo que a nossa atual tecnologia nos possibilita conhecer então com certeza algo nos escapa, ficou perdido no tempo.

Diversos estudos nos relatam que os primeiros artesãos surgiram no período neolítico (6000 anos a.C) quando o homem aprendeu a polir a pedra, a fabricar a cerâmica como utensílio para armazenar e cozinhar alimentos e descobriu a técnica de tecelagem das fibras animais e vegetais.

Segundo a história da indústria têxtil mundial⁹ (conforme pesquisa em site da internet), a técnica da produção de tecidos liga-se fundamentalmente à evolução das sociedades. A grandiosidade e exuberância da tecelagem que se vê, por exemplo, no Antigo Egito, pode parecer difícil de entender dada à simplicidade dos instrumentos que se utilizava. No entanto, o tear antigo, (manual), já continha estágios das técnicas que as máquinas automáticas de nossos dias utilizam, ainda que de forma primitiva. O chamado "tear de

⁹ <http://www.cataguases.com.br/por/historia/index1.htm> acessado em 12.06.05 as 23:15

Circe" e o "tear de Penélope" (Figura 3 do anexo A) conhecido das antigas pinturas gregas nos dão uma idéia da utilização da tecelagem nos tempos da guerra de Tróia.

Para fabricar suas vestimentas, as fiandeiras entrelaçavam fibras de origem animal ou vegetal entre os dedos e depois enrolavam o fio obtido em um bastão. Daí teve origem o trabalho com o fuso manual. O processo é retratado em ilustrações do antigo Egito, que datam de 1.900 antes de Cristo, segundo dados históricos da indústria têxtil.

Se no início boa parte do trabalho era manual ou quando muito com instrumentos considerados ainda rudimentares a revolução industrial passa a ser um marco também para a tecelagem manual que fica restrita a alguns lares.

Tudo evolui e se transforma e com a tecelagem também não foi diferente. O primeiro ramo da indústria a ser mecanizado foi a manufatura de teares, por volta de 1767 (Hargreaves)¹⁰. Em 1767, Arkwright inventou o tear hidráulico, permitindo grande produção de fios, o que provocou um desequilíbrio em razão do pouco número de tecelões para dar vazão à produção. Foi Cartwright quem solucionou o problema construindo o tear mecânico, que se popularizou a partir de 1820, permitindo o aparecimento de modernas fábricas de tecidos. Originalmente o tear de Cartwright era movido por bois, logo utilizando a força motriz gerada pelo vapor, invenção demandada pela tecelagem.

O rápido desenvolvimento da tecelagem passa a exigir métodos mais modernos, o que induz à chamada Revolução Industrial que poderia ser perfeitamente chamada de Revolução Industrial Inglesa¹¹. A Revolução Industrial Inglesa, através da acumulação primitiva de capitais, pôde criar condições para a introdução contínua de inovações técnicas e da forma fabril de produção. O caráter verdadeiramente revolucionário desse processo localiza-se na força motriz. Até então, qualquer mecanismo tinha sua propulsão dependente ou da força humana e dos animais, ou das forças naturais, ventos e rios; tal situação mudou radicalmente com a introdução da máquina a vapor por James

¹⁰ Ver site <http://www.cataguases.com.br/por/historia/index1.htm> acessado em 12.06.05 às 23:15

¹¹ Ver site http://www.centralderiscotextil.com.br/newsite/cgr_cadeia_01.htm acessado em 12.06.05 às 23:45

Watt. Sua adoção como fonte de força motriz tornou a fábrica uma realidade palpável O que produziu efeitos na Indústria Têxtil.

Tudo isso provocou mudanças nas formas de Tecelagem, entretanto, a tecelagem manual não desapareceu, apenas incorporou algumas inovações e tecnologias que ainda hoje permitem as fiandeiras e tecedeiras melhorar as suas condições de trabalho.

3.3 Os Instrumentos Utilizados na Tecelagem Manual

Dentre os inúmeros instrumentos utilizados para a tecelagem manual podemos destacar: o escaroçador ou descaroçador, os arcos ou cordas, fuso e roda ou roca, dobradeira ou dobadora, tear, canoinhas ou lançadeiras, Canelinhas (canilhas, espécie de carretel), e os corantes. Os implementos de fabricação doméstica encontrados nas casas das tecelãs foram por muito tempo todos rústicos e toscos. Já entre as fiandeiras de Hidrolândia, o rústico e o tosco se mesclam com o uso de teares mais modernos e mais leves, o que torna o trabalho menos cansativo para elas.

Regina Lacerda (1977, p.42-44) nos dá a seguinte descrição dos apetrechos/instrumentos acima mencionados bem como os implementos necessários a tecelagem e também descreve a seqüência dos processos utilizados:

- a) Escaroçador (descaroçador): Numa banqueta retangular sobre quatro pés, instalam-se dois montantes verticais, entre os quais se colocam conjugados dois cilindros horizontais, munidos de manivelas.
Operação: Uma pessoa (sempre criança é que se encarrega desta etapa) de cada lado vai colocando o "capucho" (capulho) de algodão, como foi colhido, de um lado, entre as moendas. Com o movimento que se dá às manivelas, se solta a polpa, que cai do outro lado, restando cá os caroços. O algodão está descaroçado.
- b) Arcos ou cardas: Para se limparem as impurezas do algodão, usa-se o arco ou cardas. O arco é o mesmo que se pode usar para flechas.
Operação: Com uma das mãos, se segura o arco, e com a outra vai se

distendendo a corda sobre o algodão descaroçado. Resulta uma pasta homogênea e bem fofa. Para o mesmo fim se usam as cardas (quem pode comprá-las). As cardas são duas pequenas pás munidas em uma de suas faces de uma espécie de escova de pontinhas de aço, bem juntas, cobrindo toda a área da pazinha. Coloca-se um pouco de algodão descaroçado entre uma e outra e vai-se escovando de maneira que a impureza, que continha o algodão, se separe, resultando a pasta fofa e limpa. As cardas mais usadas, ou melhor, as que conhecemos são de procedência inglesa. São muito antigas, mas cremos que já se montam cardas no Brasil com aço importado.

- c) Fuso e Roda (roca): São desnecessárias descrições destes dois implementos, pelo muito que são conhecidos. Da pasta limpa como pluma, no fuso ou na roda se transforma em linha o algodão cardado.
- d) Dobradeira (dobadoura): É um engenho para se transformar as meadas a linha fiada e enovelada. Ela se compõe de uma cruzeta de madeira servindo de suporte para uma haste fixa verticalmente. Na extremidade de cima dessa haste, coloca-se outra cruzeta móvel (que gira na haste, que é um eixo), tendo em cada ponta uma vareta vertical (20 cm). Operação: Amarra-se a ponta da linha em uma das varetas, e com um impulso com a mão faz-se girar a cruzeta, e o fio sai do novelo e se envolve na dobradeira. A meada deve ser frouxa para ser tingida, recebendo o corante de forma igual. Para se tecer o "guingau" (um padrão de tecido), toma-se a meada, isola-se uma parte, tingindo apenas a outra. Assim o fio fica com dois tons diferentes.
- e) Tear: Usa-se mais comumente o tear horizontal, de pedal, embora no Norte ainda se encontrem teares verticais. Contudo, uma parte importante para se realizar o tecido é o número de liços usados conforme a padronagem que se quer obter. O pente por onde também corre o fio da urdidura aperta o fio repassado.

- f) Canoinhas ou lançadeiras: As lançadeiras são mesmo em forma de canoinhas de madeira, onde se colocam as canelilhas com o fio colorido para se fazer o tapume ou o repasse. A canoinha com os fios de tapume é lançada entre os fios da urdidura, que são passados entre os dentes dos liços e do pente. Os pedais levantam e abaixam os fios da urdidura para dar passagem ao fio do tapume e compor o desenho ou "repasse".
- g) Canelinhas (canilhas, espécie de carretel): São pequenas hastes que se encaixam na canoinhas. O nome se deve à aparência que tem com um osso de canela (fina no meio e extremidades arredondadas). Dizem que antigamente se usavam mesmo os ossinhos, mas hoje o material usado é o gomo do bambu. Os tecidos são feitos sob desenhos chamados "repasse". Os nomes dos desenhos são variados e conhecidos entre as tecelãs, como: caramujinho, laranja partida, trem de ferro, chocalho de cascavel, guingau e muito outros. As receitas são conservadas e reproduzidas em tiras de papel, onde se vêem pequenos traços verticais, agrupados de espaço em espaço, em números diferentes. Sua leitura é indecifrável para o leigo. Pelos riscos ou traços, não se pode ter uma idéia do desenho que vai sair dali.
- h) Tinturas: Para se obter o pigmento de tingir a linha, no sertão, muitos são os recursos naturais. As cores mais comuns são obtidas com corantes vegetais extraídos em infusões ou cozimentos e/ou outros processos. Nos lugares próximos aos centros comerciais, as tecelãs recorrem aos corantes químicos: anilina ou corantes preparados (Guarani ou outro que se encontre no comércio). Dos corantes vegetais anotamos os nomes de algumas plantas: Anil, retirado de folhas verdes do vegetal do mesmo nome depois de alguns dias de infusão em água apenas. É o azul mesmo. Urucum, semente dessa planta dá a cor vermelha. Boizinho-do-campo, dos frutos se tira corante que vai do roxo ao preto. Quaresminha-do-brejo, flor e folhas: amarelo. Chapadinha, da casca: também o amarelo. Jenipapo, da fruta verde, cor: preto. Ferrugem, a cor ferrugem, em diversos tons, se retira do óxido de ferro, da seguinte maneira: mergulham-se em um recipiente com água natural pedaços de ferro

velho; com o passar dos dias, a ferrugem se desprende do ferro e vai dando cor à água. Os tons são resolvidos com maior ou menor duração da operação ou, quando muito forte, adição de mais água.

- i) O tingimento e sua fixação: Para se fazer o tingimento e fixá-lo bem, mergulham-se as meadas na tintura desejada e leva-se ao fogo para uma boa fervura, juntando, aí, pedaços de rapadura e "decoada" (lixívia). Depois de bem fervidas, lavam-se as meadas em água corrente para retirar o excesso, de modo que, depois de feito o tecido, não se misturem às tintas, ao ser lavado, nem desbotem.

3.4 A Tecelagem no Brasil

A constituição e a consolidação de técnicas artesanais no Brasil é o resultado de transculturações entre índios, negros e brancos ocorridas ao longo de quatro séculos. A tecelagem manual no Brasil incorporou motivos e técnicas das principais etnias constituintes do nosso povo. Na época do descobrimento, os indígenas já trabalhavam o trançado ou a arte de trançar fibras vegetais de forma primitiva e criativa. O valor funcional dos trançados era expressivo para os povos nômades e a imigração européia trouxe para a cultura nacional novo aporte, especialmente instrumental.

O processo da tecelagem no Brasil é uma herança vinda de Portugal e também dos grupos indígenas que habitavam a América do Sul. Os grupos indígenas que aqui habitavam já desenvolviam a técnica da tecelagem possuindo seus instrumentos e seu estilo de tecer.

Em relação aos grupos africanos não foi possível encontrar a forma de influência desses na nossa tecelagem atual, embora tenha sido usado por eles peças fabricadas por tecelãs. Todo o material encontrado não retrata os instrumentos vindos da África bem como o estilo de vestimenta por eles utilizado. A explicação possível para isso seria o fato de os mesmos terem sido trazidos como escravos (pegados no laço) e não puderam, naquele momento, trazerem nada consigo. Sabemos também que o que se desejava era que eles esquecessem suas raízes, enfim sua origem, pois caso contrário seria muito mais difícil

mantê-los cativos uma vez que para melhor exercício do domínio quanto menos identidade existir melhor. Hoje fica muito claro que o contato fez uma integração cultural muito grande em diversos aspectos como o canto, as crenças, a comida, etc. e tudo isso compõe os aspectos culturais do povo brasileiro.

3.4.1 Breve histórico da influência Indígena

Segundo Proença (2004) na época do descobrimento, havia em nosso país cerca de 5 milhões de índios. Hoje, esse número caiu para aproximadamente 200 000. Mas essa brutal redução numérica não é o único fator a causar espanto nos pesquisadores de povos indígenas brasileiros. Assusta-os também a verificação da constante - e agora já acelerada - destruição das culturas que criaram, através dos séculos, objetos de uma beleza dinâmica e alegre. Ainda para Proença (2004) apesar de terem existido muitas e diferentes tribos, é possível identificar ainda hoje duas modalidades gerais de culturas indígenas: a dos silvícolas, que vivem nas áreas florestais, e a dos campineiros, que vivem nos cerrados e nas savanas.

Os silvícolas têm uma agricultura desenvolvida e diversificada que, associada às atividades de caça e pesca, proporciona-lhes uma moradia fixa. Suas atividades de produção de objetos para uso da tribo também são diversificadas e entre elas estão a cerâmica, a tecelagem e o trançado de cestos e balaios.

Já os campineiros têm uma cultura menos complexa e uma agricultura menos variada que a dos silvícolas. Seus artefatos tribais são menos diversificados, mas as esteiras e os cestos que produzem estão entre os mais cuidadosamente trançados pelos indígenas.

A arte plumária, a cerâmica, o trançado e a tecelagem são práticas artesanais comum entre eles, mas a tecelagem alcançou a mesma importância dos demais artesanatos.

Segundo Proença (2004) a partir de uma matéria-prima abundante, como folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem uma grande variedade de pé, cestos, abanos e redes. Da arte de trançar e tecer Darcy Ribeiro (1996) destaca especialmente algumas realizações indígenas como as vestimentas e as máscaras de entrecasca, feitas pelos

Tukuna e primorosamente pintadas; as admiráveis redes ou maqueiras de fibra de tucum do Rio Negro; as belíssimas vestes de algodão dos Paresi que também, lamentavelmente, só se podem ver nos museus.

Entre os Karib e os Tupis há um predomínio do uso do algodão na arte da tecelagem enquanto os Aruak utilizam a fibra da palmeira ou cortiça; e nos grupos amazônicos observa-se o uso exclusivo pelo uso de linho de palmeira por ser mais fresca e com menor possibilidade de ataques de insetos. Nas áreas onde se verifica o uso de fibras mistas (algodão e outra), como as do alto Xingu e das Guianas, encontram-se os grupos Karib, Aruak e Tupí. Mas existem exceções, por exemplo, os Parakanã, do médio Xingu, utilizam a fibra da palmeira para a urdidura e o algodão para a trama. (RIBEIRO, 1987, p.373)

Cultivando o algodão e conhecendo outras fibras, os índios brasileiros dispunham de materiais apropriados à tecelagem. Sua produção têxtil, representada pelas redes de dormir (Os Tupis-Guaranis podem ser considerados os propagadores da rede de algodão que hoje são largamente utilizadas especialmente nas regiões norte e nordeste brasileiro), saiotas, adornos corporais, sacolas e sacos de carregar, redes de pescar, os tecidos que servem de base à plumária e as obras de entrelaçamento de cordões e fitas, ou mesmo a simples manufatura do fio de meio milímetro de espessura, demonstra cabalmente a habilidade e o bom gosto das fiandeiras e tecelãs indígenas. (RIBEIRO, 1987, p.351)

Ribeiro (1987) cita que a fiação do algodão exige ainda o uso de um implemento chamado fuso, que pode ser classificado nos tipos: fuso com gancho bobinado em cone e o fuso com castão inciso (Figura 4 do anexo A). O tamanho do fuso e seu modelo variam de acordo com o grupo que o utiliza.

As técnicas têxteis, para Ribeiro (1987), podem ser classificadas em duas grandes classes: trabalho em malha (técnicas têxteis primárias) e trabalho em trama (técnicas têxteis avançadas). A largura e o comprimento do urdume variam segundo o feitiço que se queira dar a peça. A distância entre as urdideiras corresponde ao dobro do comprimento do tecido. Sendo que a tecitura se inicia, geralmente de baixo para cima. Na tecelagem indígena, ao contrário do que ocorre na doméstica artesanal, a tecelã

dispensa repassos (ou receitas) para elaborar os padrões. Eles são culturalmente singularizados, definindo o estilo têxtil de cada grupo ou área.

Segundo Ribeiro (1987) entre os índios brasileiros encontra-se, basicamente, três tipos de tear (Figura 2 do anexo A):

- a) Tear amazônico ou aruak também chamado tear vertical ou na nossa nomenclatura, tear com urdidura na vertical – consiste em um retângulo formado de duas barras horizontais, as urdideiras, porque nelas é passado o urdume, amarradas às duas traves na vertical.
- b) Tear com urdidura na horizontal – dois esteios fincados no chão em torno dos quais é passada em sentido horizontal. É o mais simples e primitivo, sendo usado, entre outros, pelos Karajá, os Tapirapé, os Tiryó, os índios das Guianas e os grupos xinguamos. Presta-se, principalmente, para confeccionar tecido entretorcido e contratorcido.
- c) Tear em U ou tipo Ucaiali – uma vara dobrada em forma de ferradura com as pontas amarradas, a certa distância uma da outra. Nesse intervalo e na dobra é passado o urdume. É do tipo portátil próprio para executar tecidos de pequenas dimensões.

Os grupos indígenas brasileiros utilizam ainda além dos teares outras formas de tecelagem denominadas de técnica de acoplamento, enodação, enlace e crochê/tricô.

Segundo Ribeiro (1986, p.360-361) estas técnicas podem ser assim descritas:

- I. Acoplamento: é executada em tear de duas estacas com as extremidades livres alçadas e o emprego de um único fio. A ponta do fio da meada, dobrada e torcida, serve de agulha ou lançadeira formando malhas frouxamente enlaçadas, de maneira espiralada, ou seja, aberturas romboidais. As sucessivas carreiras são articuladas pela porção mais longa de cada laço. Resulta um tecido elástico, em sentido transversal, leve e fresco.

- II. Enlace: também conhecida como filé ou enredamento, o produto é obtida com um fio enredador contínuo, de extensão limitada, uma vez que tem que passar dentro das malhas, guiado geralmente por agulha de orifício.
- III. Enodação: é também chamado nó de tecelão. Se processa abarcando uma laçada da carreira anterior que fica pendente. O nó é formado de dois elementos, embora executado com um único fio enredador de comprimento limitado. Este processo é empregado na confecção das redes de pesca, nas coifas dos índios Karajá e sacos-cargueiros dos Tembé.
- IV. Crochê e tricô: essas técnicas se enquadram nos trabalhos em malha com fio de comprimento ilimitado, uma vez que o elemento enredador não precisa ser introduzido totalmente na laçada precedente. Nos trabalhos de crochê, uma trancinha é executada à mão. Subsequentemente, é trabalhada com agulha de gancho, horizontalmente, abrangendo as malhas laterais, da mesma carreira e, verticalmente, as da carreira precedente. Essa técnica é muito difundida entre os índios do Brasil, comparecendo tanto entre os grupos campestres (macro-jê – muitas vezes de domínio masculino) como os da floresta tropical. A técnica do tricô é feita com o uso de 4 ou 6 agulhas e tece faixas e cintos sonantes. A técnica é distinguida por interlaçamento vertical e horizontal, no caso do crochê e unicamente o vertical, no tricô.

Segundo Verswijver (2002), são especialmente as mulheres que produzem a quantidade necessária de alimentos calóricos e cultivam as roças em um raio médio de quatro a seis quilômetros da aldeia. Cada família possui suas próprias roças, onde se cultiva, sobretudo, batata-doce, milho, cana-de-açúcar, bananas e mandioca, extremamente ricas em calorias, algumas frutas tropicais, o algodão e o tabaco também integram o cultivo. Sendo que o algodão, aqui nosso objeto de interesse, serve para a tecelagem.

Hoje podemos afirmar que o artesanato indígena brasileiro passou a fazer parte da sociedade brasileira, em especial com relação a rede de dormir conforme nos diz Câmara Cascudo (2003) em sua obra “a rede de dormir” (Figura 4 do anexo A).

3.4.2 Breve histórico da influência Européia

Em Portugal na Idade Média a fiação e a tecelagem eram atributos comuns entre as mulheres. Saber fiar e tecer fazia parte dos ofícios a ser aprendido para ser uma boa esposa que seria útil e capaz de produzir o que sua família necessitava.

O tear manual horizontal (primitivo) surgiu na Europa, por volta do século XIII, espalhando-se por quase todo o mundo e ainda hoje, diversos trabalhos são realizados nesses teares, com origem européia. Com o colono português entram no Brasil o descaroçador e o tear manual, com os quais se faziam panos de algodão, predominantemente para o consumo interno. A carda tem origem Inglesa e a roda de fiar (roca) chega ao Brasil também, por intermédio dos portugueses, embora sua origem seja ainda mais remota.

3.4.3 A Tecelagem em Goiás

No mapa a seguir, podemos ver que a tecelagem em Goiás é bem mais antiga do que se pode imaginar. O mapa nos mostra que no período de 1817 à 1892 já existiam trabalhos de tecelagem em diversas localidades tais como: Arraial de Porto Real, Vila de Natividade, Missão do Ouro, Arraial de Pilar, Carretão, Córrego de Jaraguay, Vila Boa, Meia Ponte, Corumbá, São José de Mossâmedes, Santa Luzia, Aldeia de São José, Arraial de Bom Fim, Santa Cruz e Morrinhos.

Garcia (1981) em seu livro “Tecelagem Artesanal” nos conta sobre autores e obras onde se pode encontrar registros da tecelagem em Goiás e como exemplo cito: Memórias sobre a viagem do Porto de Santos à cidade de Cuiabá (Luiz d’Alincourt, 1818); Viagem ao Interior do Brasil (Johan Emanuel Pohl, 1819); Viagem a Província de Goiás (Augusto de Saint-Hilaire, 1819); Viagem ao Interior do Brasil (George Gardner, por volta de 1837); Chorografia Histórica da Província de Goyaz (Raimundo José da Cunha Matos, 1874); Goiaz – Usos, Costumes, Riquezas Naturais – Estudos e Impressões Pessoais (Victor Coelho de Almeida, 1944); Terra Prometida (romance autobiográfico de Joan Lowel, 1935); Geografia Econômica, Histórica e Descritiva do Estado de Goiás

A tecelagem artesanal era de suma importância no passado, em Goiás, até 1930, pois pesava fortemente na balança da economia regional. Textos históricos, dos séculos XIX e XX, mencionaram copiosas informações sobre a tecelagem, isto é, sobre o algodão – seu cultivo, colheita, comercialização, beneficiamento, seu uso em rama e nos tecidos, em diversas localidades da Capitania de Goiás, mais tarde Província e Estado de Goiás. (MIRANDOLA, 1993).

Os recursos naturais de Goiás, associados ao estilo de vida dos goianos, têm favorecido o desenvolvimento dos trabalhos manuais. Não sendo Goiás considerado um Estado industrializado, a perspectiva do trabalho artesanal cresce e passa a ter valor econômico. Segundo os elementos constitutivos da obra artesanal, isto é, dos materiais empregados, o artesanato pode ser muito variado: da tecelagem, da cerâmica ou argila, do couro, do trançado em fibra, da madeira, do metal, dos retalhos de tecidos, etc. que também podem ser combinados entre si num mesmo trabalho ou peça.

Segundo Mirandola (1993) durante muito tempo a tecelagem, para a tecelã goiana, foi uma atividade vital, de subsistência. Os panos ou cortes de tecidos se destinavam principalmente à confecção de peças do vestuário feminino e masculino; à confecção de peças utilitárias destinadas à cama, à mesa, entre outras utilidades. Pelo ofício da tecelagem artesanal, a tecedeira participava de uma economia fechada, em que suas atividades artesanais se intercalavam com seus afazeres domésticos, procurando garantir a subsistência de seu grupo familiar.

Cada uma das fiandeiras e tecedeiras, como pessoa, faz parte de um grupo, a família, e projeta-se além dele em um grupo local que pode ser mulheres das fazendas vizinhas ou mesmo das cidades mais próximas.

Os produtos artesanais por elas feitos retornam em seu próprio benefício, ou melhor, de suas famílias que ora consome-os ou, quando vendidos, a renda obtida retorna para aquisição de outros bens necessários. Algumas tecem para fora, por encomenda e a venda serve para a subsistência do grupo familiar, colaborando no orçamento ou, muitas vezes sendo a única fonte de renda.

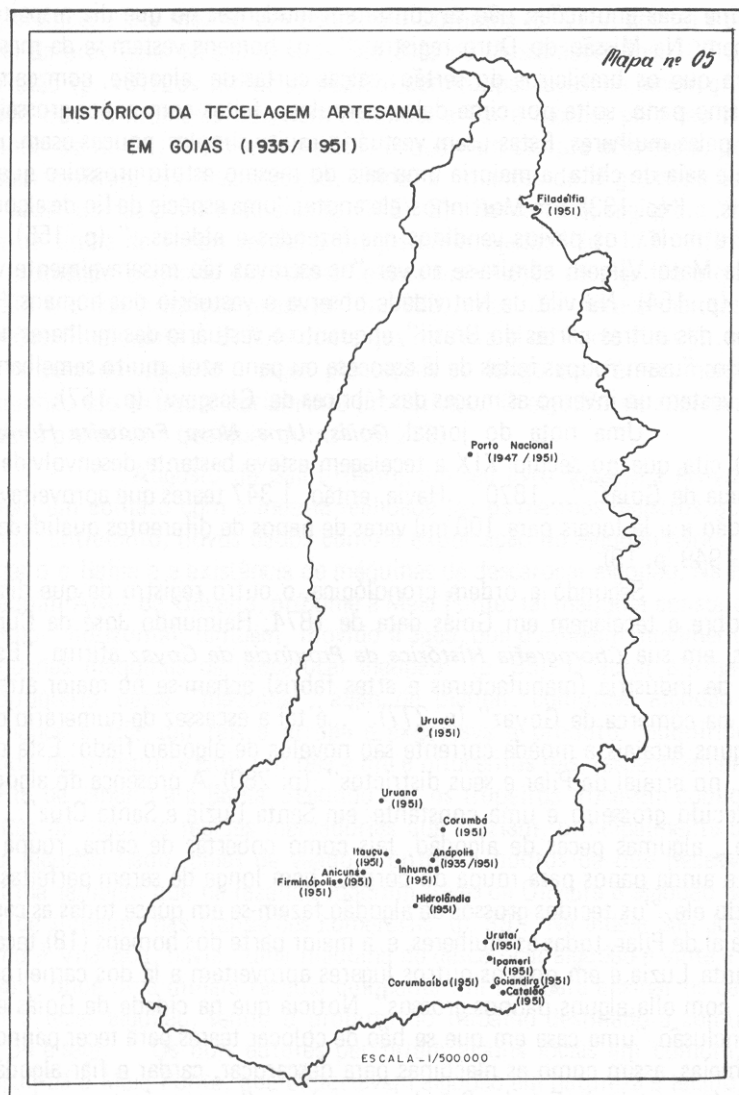
Quanto à tecelagem em si, que continua num ritmo de artesanato, a tecedeira tece como outrora teciam suas avós ou mães, até em idênticos locais (na casinha do tear, num cômodo da casa, na puxada, na varanda). A venda do trabalho artesanal se realizava na venda do povoado mais próximo ou ainda era oferecido nas casas comerciais que compravam tudo aquilo que a família não produzia.

A tecedeira e a fiandeira, no desempenho de suas atividades, sempre contavam com a colaboração de seus filhos, especialmente das filhas, e ocasionalmente com a ajuda de vizinhas e amigas.

Para chegar à manufatura de tecidos é preciso submeter à matéria prima a vários processos de preparação. Todas as operações ou passos são transmitidos pelo aprendizado direto, passando da geração das mais idosas à geração das mais novas. Assim é que elas expressam sua cultura, coexistindo nela traços do passado conservador e do presente inovador.

4 A TECELAGEM COMUNITÁRIA EM HIDROLÂNDIA

Como se pode observar no mapa (Histórico da tecelagem em Hidrolândia) a seguir, existe registro de tecelagem artesanal em Hidrolândia já a partir de 1951 e de lá para cá muitos fatos se sucederam e muitas coisas aconteceram na vida dessas mulheres.



FONTES:

- 1 – LOWEL, Joan. *Terra Prometida*, (1935).
- 2 – AUDRIN, Frei José M. *Os sertanejos que eu conheci*. (1947).
- 3 – ARTIAGA, Zoroastro. *Geografia Econômica, Histórica e Descritiva do Estado de Goiás*. (1951).

Figura 2 – GARCIA, Marcolina Martins. Tecelagem Artesanal – estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás. Goiânia. UFG. 1981 p. 164.

Historicamente as causas determinantes da fundação da cidade de Hidrolândia foram a doação das terras para a formação do patrimônio em 1896 e a construção da capela de Santo Antônio. Surgiu, assim, o arraial de Santo Antônio das Grimpas, administrativamente ligado ao Município de Pouso Alto, atual Piracanjuba (Lei Municipal de Pouso Alto, de 7 de abril de 1896). Graças a uma série de melhorias locais, o distrito foi desmembrado de Pouso Alto, constituindo-se em município autônomo a 24 de novembro de 1930, com a denominação de Hidrolândia. Devido a sua localização geográfica, Hidrolândia teve sua vida político-administrativa muito ligada às vicissitudes históricas estaduais. Assim é que, por causa da transferência da Capital do Estado de Vila Boa para Goiânia, no planalto Central, em 1935, o município passa a distrito de Goiânia, sob a denominação de Grimpas. Cerca de 13 anos depois, no dia 05 de novembro de 1948, foi novamente emancipada, voltando à denominação de Hidrolândia, sendo instalado no dia 1º de janeiro de 1949. (MIRANDOLA, 1981, p.28)

Em dados colhidos por Garcia no ano de 1981, a região contava com cerca de 50 tecedeiras distribuídas nos seguintes locais: Hidrolândia, povoado de Nova Fátima (antigo Jiló), povoado de Oloana (conhecido antigamente como Rasga Saia), Fazenda Morro Feio, Fazenda Bonito, Fazenda S. Vicente e Fazenda Lages.

Até o ano de 1989, essas mulheres praticavam a tecelagem basicamente em suas residências. Entretanto, no mês de julho de 1989, durante o mandato do Prefeito Cassimiro Lino de Araújo, foi realizado um grande mutirão que possibilitou a volta da fiação e tecelagem no município, tanto que ele é considerado pelas fiandeiras como o prefeito fundador da volta do mutirão. Desse ano em diante, o mesmo passou a acontecer uma vez por ano e isso reforça o trabalho dessas senhoras e mantém viva a tradição de fiar e tecer. Possibilita também, como elas dizem: matar a saudade da roda e do tear.

Fundamentado nesse mutirão, que foi um grande sucesso, criou-se a partir daí o CCI (Centro de Convivência dos Idosos) localizado em uma casa grande (Foto 01 apêndice A) no fundo da sede da prefeitura à Rua Dirceu Mendonça nº. 369, onde, atualmente,

ficam as atividades das fiandeiras juntamente com os demais trabalhos desenvolvidos para as pessoas da terceira idade.

A idéia do CCI é prestar auxílio às pessoas da terceira idade, voltado especialmente para a terapia ocupacional. Uma das atividades desenvolvidas é a fiação e a tecelagem. Existem ainda os passeios fora do centro (como por exemplo, visitas a Trindade), a dança realizada nas quintas-feiras, e assistência social (tratamentos médicos, odontológicos, ajuda com aquisição de medicamentos etc.) dadas ao grupo. Mesmo tendo o caráter de terapia ocupacional, o grupo tem conseguido manter essa linda tradição da tecelagem manual.

O primeiro mutirão foi realizado em 1989 e o segundo em 1990, mas a primeira reunião do grupo só veio mesmo a acontecer efetivamente no dia 02/04/1991 sob a coordenação da Primeira Dama do município e cuja folha do livro de presença (Figura 6 anexo A) contou com a assinatura de dezenove (19) pessoas. Dessas dezenove pessoas nove (09) já são falecidas e sete (07) ainda fazem parte do grupo atual. Das três (03) pessoas restante uma delas já é bastante idosa e as outras duas (02) não se têm notícia.

O trabalho no CCI pode ser dividido em duas etapas: na primeira que vai de julho a dezembro são feitos basicamente os trabalhos de fiar e tecer já a segunda que vai de parte de janeiro a junho (época que ocorre o mutirão) é feito o preparo do algodão (descaroçar -quando necessário - limpar, cardar e armazenar nas caixas para o mutirão).

As fiandeiras e tecedeiras são livres para produzir aquilo que quiserem, pois não existe um compromisso, uma obrigação de se ter uma produtividade numerada. O trabalho delas não precisa ter retorno financeiro, embora de cada três peças produzidas, uma fique com elas e as outras duas fiquem para o centro que vende essas peças. O dinheiro arrecadado retorna para o centro em benefício de todo o grupo.

O trabalho com o algodão é realizado todas as terças-feiras, quando as tecedeiras e fiandeiras se reúnem no grande salão (Foto 02 apêndice A) destinado a essa tradição. È lá que ficam as cardas, as rodas, os teares e a matéria-prima, o algodão, que elas utilizam no seu trabalho.

O algodão é conseguido pela prefeitura e vem em fardos já descaroçados (Figura 1 apêndice D). A grande maioria é de doação feita pelo município de Santa Helena de Goiás, região produtora de algodão. Muitas delas que vivem nas fazendas próximas cultivam o seu próprio algodão e ainda fornece uma pequena quantidade do algodão de capucho (Foto 03 apêndice A) para demonstração do ato de descaroçar no mutirão.

Segundo depoimento da Sra. Célia, atual coordenadora do grupo, o CCI do município de Hidrolândia conta com cerca de 150 pessoas, enquanto que Nova Fátima e Oloana contam com cerca de 50 pessoas cada uma. Nova Fátima e Oloana são ligados a Hidrolândia; Sendo, portanto 250 o total de pessoas cadastradas no CCI. Esses números demonstram que houve um grande crescimento no número de pessoas participantes da tecelagem quando comparado aos dados de Garcia coletados em 1981. Daí pode-se concluir que a tradição vem não só se mantendo, mas também atraindo novas integrantes.

A matéria-prima utilizada é principalmente o algodão, embora as fitas de tecidos e malhas também façam parte da matéria prima para o trabalho. O algodão é adquirido pela prefeitura e muitas vezes já vem descaroçado. O processo de trabalho dessas mulheres passa por quase todas as etapas necessárias à tecelagem, tais como descaroçar, limpar, cardar, fiar, enovelar, tingir e tecer. Desse modo, o fio se transforma em tapetes, cobertas, colchas, toalhas, sacolas, caminhos de mesa, cortes de panos e tantos outros.

As mulheres de Hidrolândia aprenderam a arte com suas mães, avós, enfim mulheres da comunidade em que convivem. Algumas começaram o ofício com cinco anos de idade, outras com sete. A tradição teve início devido ao fato de pertencerem a famílias que não tinham condições de comprar tecidos prontos ou importados. Então começaram a fazer roupas para se vestirem e cobertas para se cobrirem. Na maioria dos casos, foi a necessidade que fez com que aprendessem a fiar e a tecer.

A idade, à medida que avança, faz com que o corpo humano vá perdendo mobilidade e muitas dessas senhoras por motivos de saúde acabaram deixando o ofício de lado dedicando-se a essa prática apenas uma vez por semana na sede da prefeitura de Hidrolândia como terapia ocupacional e para matar a saudade e com isso ainda estão mantendo a tradição de fiar e tecer.

Durante a prática do fiar e do tecer outros aspectos como o canto, a poesia e a contagem de histórias também compõem o saber fazer das fiandeiras e tecelãs. Nos mutirões realizados essas práticas se tornam ainda mais comum do que quando estão sozinhas com o seu trabalho. E no CCI isso faz parte. Em dias de maior inspiração é comum ouvi-las recitando versos e cantando cantigas que marcaram suas vidas. Esses cantos esta associado a músicas sertanejas de raiz, cantigas de infância, musicas atuais (principalmente sertanejas).

4.1 O XVI Mutirão das fiandeiras

Em junho de 1989, a senhora Maria Onésia de Araújo, conhecida como Dona Filhinha, resolveu reunir as fiandeiras do município e regiões circunvizinhas para realizar um mutirão que valorizasse a arte de fiar e tecer. Esse é considerado o primeiro mutirão e o que deu origem aos demais já que a partir desse ano esse evento acontece todos os anos e agora no último dia 18 foi realizado o XVI.

Em relação ao primeiro mutirão e ao segundo não encontrei nenhum registro referente ao tema, local ou mesmo as datas específicas de realização. Quanto aos demais temos: III Mutirão de Fiandeiras – Hidrolândia – Goiás realizado dia 27/06/1992 no CCI; IV Mutirão de Fiandeiras – Hidrolândia – GO realizado dia 10/07/1993 no Rancho da Igreja Matriz de Hidrolândia; V Mutirão de Fiandeiras – Hidrolândia – Goiás realizado dia 18/06/1994 no Rancho da Igreja Matriz de Hidrolândia; VI Mutirão de Fiandeiras – Hidrolândia – Goiás realizado dia 17/06/1995 no Rancho da Igreja Matriz de Hidrolândia; VII Mutirão de Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 15/06/1996 no Ranchão da Matriz; VIII Mutirão de Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 21/06/1997 na Escola Agrícola; IX Mutirão de Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 07/11/1998 no CCI; X Mutirão de Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 05 e 06/11/1999 no CCI; XI Mutirão de Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 23/06/2000 no CCI; XII Mutirão das Fiandeiras de Hidrolândia realizado dia 28/07/2001 no CCI; XIII Mutirão das Fiandeiras – Hidrolândia realizado dia 27/07/2002 no CCI; XIV Mutirão das Fiandeiras – Hidrolândia realizado dia 21/06/2003 na Praça da Matriz – Ranchão Santo Antônio; XV Mutirão das Fiandeiras – Hidrolândia-GO realizado dia 19/06/2004 na Praça da

Matriz; XVI Mutirão de Fiandeiras – Hidrolândia – GO, com o tema: cardando, fiando, urdindo e tecendo para manter viva a cultura de Hidrolândia realizado dia 18/06/2005 na Praça do Cruzeiro.

O XVI mutirão¹² realizado no dia 18.06.05 teve como tema “cardando, fiando, urdindo e tecendo, para manter viva a tradição de Hidrolândia”. O mutirão tem se constituído na forma de mostrar como trabalhar o algodão, desde o processo de descaroçar até o tecer transformando-o em peças de vestir bem como em enxoval para a casa, além de expressar o compromisso de preservar esta tradição.

O mutirão aconteceu na praça do cruzeiro, local aberto a toda a comunidade, e começou às 08 horas da manhã e teve seu encerramento por volta das 17 horas. Esse horário conforme observado nos convites/cartazes tem se mantido em todos os mutirões tendo como exceção alguns que se enceraram por volta da 16 horas ou 16h30mim e o do ano de 1999 realizado em dois dias sendo o primeiro dia (05/11) das 8 às 16 horas e no segundo dia (06/11) um grande baile às 22 horas no CCI.

Foram convidados para esse encontro os grupos de Hidrolândia, Nova Fátima e Oloana, Aragoiânia, Bela Vista, Piracanjuba, Professor Jamil, Cromínia, Aparecida de Goiânia, Trindade, Santa Bárbara, Secretaria de Cidadania - Goiânia, Anápolis, Inhumas, Fazenda Nova, Mairipotaba e Associação dos idosos do Brasil. Desses 16 grupos convidados apenas 12 compareceram. Os grupos de Cromínia, Trindade, Anápolis e Fazenda Nova não puderam comparecer. Em compensação apareceram os grupos Esplanada Anicuns, Esperança (Setor Pedro), Curitiba I e II e conviver (Vila redenção) de Goiânia.

O total de pessoas, integrantes dos grupos, e que trabalharam nos processos de descaroçar, limpar o algodão, cardar, fiar e tecer foi de 1250 pessoas, sendo que a maioria estava fiando. Para a realização dos trabalhos foi possível contar com 177 rodas, 78 cardas, 5 fusos e 10 badoques ou arcos. A produção deovelos foi de 418.

¹² Ver no apêndice B registro fotográfico do XVI Mutirão.

O tamanho da produção vem demonstrar mais uma vez a afirmação de que não há um compromisso com a produtividade, mas sim com a manutenção da tradição desse ofício.

No mutirão buscou-se envolver as pessoas que vieram visitar, público em torno de 3000 pessoas, nas diversas atividades. A alegria e a satisfação demonstradas pelas pessoas que estavam trabalhando em expressar o saber foram contagiantes.

Considerando dados encontrados sobre os dois últimos mutirões (uma média de público em torno de 1500 pessoas) pode se considerar que tem havido um crescimento no número de visitantes e isso vem assegurar a continuidade do mutirão e da tradição no local em vista do interesse da sociedade em conhecer tão antigo processo que se mantém ainda tão atual.

A recepção às fiandeiras foi feita pelo Prefeito, vice-prefeito e suas respectivas esposas. As fiandeiras chegaram de ônibus e muitas delas trouxeram seus instrumentos de trabalho. Muitas fiandeiras chegaram carregando suas rodas nos ombros conforme o costume antigo, algumas rodas foram carregadas pelos maridos ou filhos. Mas o interessante mesmo foi ver filas delas com as rodas nos ombros. Antigamente nas “treições” era assim enfileirada que elas chegavam. Alguns grupos chegaram cantando, o que também relembra os costumes antigos, sendo o canto, uma forma de pedir licença para entrar no recinto de quem recebe.

Após a recepção foi servido um café da manhã aos grupos e o serviço foi iniciado. Os espaços foram montados de forma a mostrar todas as etapas da cadeia operatória. Foi mostrado o descaroçar, o limpar o algodão com as mãos e com o uso do badoque, o cardar, o fiar no fuso e na roda, a atividade de dobrar na dobradeira, o tecer de uma coberta no tear antigo e de um caminho de mesa no tear moderno.

Na atividade de descaroçar o algodão as pessoas podiam experimentar e isso atraiu a atenção especialmente das crianças (até pareciam saber que isso era tarefa delas antigamente). O tempo todo tinha alguém que limpava o algodão. Algumas pessoas cardavam (até os homens experimentaram fazer isso, alguns até com maestria) enquanto isso algumas fiandeiras fiavam usando o fuso, mas a maioria fiava na roda. Tinha

também quem trabalhava na dobradeira mostrando como fazer as meadas e no tear, em vários momentos, tinha alguém que tecia para poder demonstrar como fazer.

Foi muito interessante observar a existência de pessoas usando roupas feitas com panos tecidos no tear. Foi possível ver vestidos, saias, calças masculina e feminina, que eram desfiladas com prazer pelas pessoas que as usavam durante o mutirão. E isso veio mostrar a real finalidade do que é tecido, ou seja, as roupas sendo usadas, o fim da cadeia operatória.

Cerca de meio-dia foi servido o almoço, às 13:00 h aconteceram apresentações do coral da fiandeiras de Hidrolândia e do grupo da Catira. Enquanto isso os trabalhos continuavam. Por volta das 16:30 h começou o encerramento com a contagem da produção e entrega do material e instrumentos utilizados no trabalho. Em seguida os grupos foram se retirando levando ao encerramento do evento.

5 O ESTUDO DA CADEIA OPERÁTORIA

Essa parte do estudo é composta pela metodologia e pelo estudo de um processo artesanal em si.

5.1 Metodologia

Para a construção desse trabalho foram utilizados além de pesquisa bibliográfica, observações de campo e entrevistas informais com as fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia bem como com a coordenadora do grupo e suas assistentes. Isso permite repassar a seguir as informações acerca do trabalho delas.

Os movimentos foram registrados em fotos e filmagens e através de observações e troca de informações com as fiandeiras e tecedeiras.

O grupo de Hidrolândia é composto por homens e mulheres sendo que alguns trabalhos os homens não realizam. Os trabalhos realizados por eles esta descrito na parte dos processos de trabalho.

Foi feito também o levantamento das idades das pessoas que mais freqüentam o CCI nas terças-feiras o que demonstra que a maioria delas, das 27 presentes no dia 05/04/05, têm acima de 56 anos conforme gráfico abaixo.

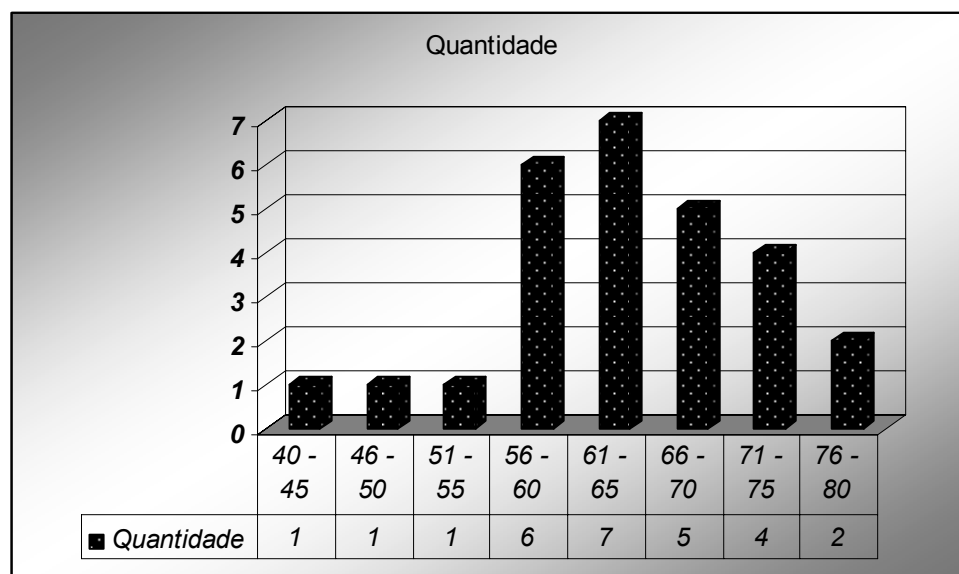


Figura 3 – Gráfico: Faixa etária dos frequentadores do CCI nas terças-feiras. Fonte: Fichas de registro das fiandeiras no CCI.

Levantou-se ainda o número de pessoas presentes durante as terças-feiras no período de agosto de 2004 até junho de 2005, tempo de duração da pesquisa de campo. Conforme quadro abaixo, pode se ter uma idéia da média de freqüência desses dias no centro o que demonstra o interesse que esse trabalho desperta.

Mês e Ano	Dia	Número de pessoas presentes	Média
Julho/04	06	20	25
	13	28	
	27	26	
Agosto/04	03	16	17
	10	18	
	17	14	
	24	19	
Setembro/04	14	Não tem registro de freqüência nesses dias	
	21		
	28		
Outubro/04	05	Não tem registro de freqüência nesses dias	
	19		
	26		
Novembro/04	09	Não tem registro de freqüência nesses dias	
	16		
	23		
	30		
Dezembro/04	07	Não tem registro de freqüência nesses dias	
	14		
	21		
Janeiro/05	11	51	49
	18	47	
	25	48	
Fevereiro/05	01	58	49
	15	46	
	22	44	
Março/05	01	120	61
	08	46	
	15	42	
	29	38	
Abril/05	05	30	36
	12	42	
	19	32	
	26	40	
Maio/05	03	41	47
	10	53	
	17	72	
	24	30	
	31	37	
Junho/05	07	39	37
	14	61	
	21	12	

Figura 4 – Quando com número de pessoas presentes no CCI às terças-feiras. Fonte: Livro de presenças do CCI.

È interessante observar que no período de setembro a dezembro/04 não encontrei registro da frequência das terças feiras no livro de assinaturas e não me foi possível saber o porquê embora as quintas-feiras, dia da dança como elas chamam, tenha tido frequência normalmente. Deduzo que o motivo possa estar relacionado à campanha das eleições municipais que ocasionou a troca de comando na prefeitura e a troca de coordenação do Centro.

Nº.	NOME	IDADE
01	Antonia Maria Delfina Araújo	64
02	Benedita Divina dos Santos	66
03	Benedito Lavrinha Teles	80
04	Crisólita	70
05	Dinorá Oliveira	74
06	Diomara Bela Sampaio	64
07	Helena Maria de Oliveira	66
08	Iolanda Silvério do Nascimento	71
09	Izabel Santana	58
10	Laurinda Dias da Silva (Loirinha)	60
11	Maria Aparecida da Silva	68
12	Maria Aparecida dos Santos	60
13	Maria Benedita dos Reis	68
14	Maria Clarinda de A. Alves	64
15	Maria da Luz	51
16	Maria de Lourdes Teles Felipe	60
17	Maria Lima	49
18	Maria Neide Silva	56
19	Maria Rita Piedade	Não informado
20	Marli Terezinha	61
21	Militino Joaquim de Bastos	78
22	Noemia Batista de Souza	64
23	Rita Alves	64
24	Rumana	64
25	Sebastião Arruda	75
26	Tereza Rosa Felipe Alves	43
27	Terezinha S. de Souza	71
28	Zilmar dos Santos Paiva	60

Figura 5 – Quadro demonstrativo dos nomes e idades das fiandeiras em abril/05. Fonte: Livro de assinatura e fichas das fiandeiras e tecedeiras do CCI do dia 05/04/2005.

O quadro anterior nos permite ver os nomes das pessoas que mais freqüentam o CCI, e que desses freqüentadores a grande maioria é do sexo feminino possuindo apenas três homens que normalmente freqüentam as terças-feiras. Algumas pessoas passam pelo centro, mas nem sempre trabalham, vão muitas vezes para encontrar os amigos e conversar.

Foi observado que das pessoas que freqüentam nas terças feiras nem todas fiam e tecem, mas a maioria trabalha com o algodão de alguma forma, seja limpando o algodão, cardando, ou mesmo cantando e recitando poemas e versos o que anima quem trabalha.

5.2 Estudo de um processo artesanal

O estudo do processo artesanal nesse caso envolve duas áreas de conhecimento: o fazer em si e o conhecimento (saber) necessário para isso. As análises da cadeia operatória utilizadas foram baseadas, principalmente, nos estudos de Pierre LEMONNIER, Hélène BALFET, Sophie DESROSIERS, Anita BOUVEROT-ROTHACHER, Françoise COUSIN, Blandine BRIL e Valentine ROUX além é claro de Marcel MAUSS e LEROI-GOURHAN. Alguns desses autores não foram citados diretamente no entanto, foi baseado nessas teorias que o estudo abaixo foi realizado e portanto constam das referências bibliográficas como fonte de pesquisa.

5.2.1 O fazer

O fazer é parte de um processo que envolve tanto as técnicas corporais sozinhas quanto podem estar aliadas ao uso de algum instrumento.

Os instrumentos utilizados em Hidrolândia

Dentre os inúmeros instrumentos¹³ utilizados para a tecelagem manual na cidade de Hidrolândia foram encontrados os seguintes: o escaroçador ou descaroçador, os arcos ou badoques, fuso e roda ou roca, dobradeira ou dobadura, balança de madeira (para pesar a linha), urdideiras, teares, canoinhas ou lançadeiras, canelinhas e caneleiro (instrumento

¹³ Ver no apêndice C fotos dos instrumentos que compõe o acervo do CCI e que são utilizados pelas fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia.

para encher as canelinhas), e os corantes, linhas de algodão cru e linhas industrializadas. Foi percebido também que entre as fiandeiras de Hidrolândia, o rústico e o tosco se mesclam, por exemplo, com o uso de teares mais modernos e mais leves o que torna o trabalho menos cansativo para elas bem como o uso da linha de algodão e da linha industrializada.

O uso do utensílio para Leroi-Gourhan (1987) só existe realmente no gesto que o torna tecnicamente eficaz, pois a ação técnica, esta presente, quer entre os invertebrados quer entre o homem.

Para algumas atividades específicas, a existência do instrumento prediz a existência da técnica e o seu desaparecimento pode simplesmente excluir o saber. Considero interessante relatar que pessoas da região que fabricavam esses instrumentos desapareceram sem deixar a continuidade desse saber. Tanto é que a dificuldade de se encontrar alguns deles, como a roda, por exemplo, pode vir a contribuir para o desaparecimento desse ofício. Já as cardas e os teares podem ser adquiridos através de indústrias que fabricam esses instrumentos, embora não sejam mais do mesmo jeito dos antigos. A madeira é mais fina o que torna o tear menos firme, dificultando a firmeza do corpo, o liço é feito de metal e não mais de cordão, o pente é feito de metal (ferro/aço) e não mais de cambaúba da beira do ribeirão, elas também dizem que ele é mais leve o que não cansa tanto. Porém é mais difícil de ser preparado para o processo de tecer conforme comentários da Dona Augusta¹⁴.

Para a manutenção das rodas, o grupo conta com o Sr. Militino (79 anos)¹⁵ que hoje se encontra bem de saúde e trabalhando muito. Mas e a continuidade desse ofício? Quando interrogado sobre filhos que faziam esse trabalho ele respondeu que tem um que seria capaz de fazer embora nunca tenha feito. Disse ainda que os demais não se interessem por esse tipo de trabalho. Daí se pode concluir que a arte, o saber quando da sua morte irá com ele caso não venha a ser ensinado a alguém. Isso pode colaborar, também, para o desaparecimento do ofício já que é um processo que funciona em cadeia e se um

¹⁴ Augusta Rodrigues de Farias (61 anos) – Não é membro do CCI, mas moradora de uma fazenda na região. É ela quem todos os anos monta o repasso no tear que ira ser mostrado no mutirão das fiandeiras.

¹⁵ Ver foto dele trabalhando no apêndice A – Foto 5 e 6.

elemento da cadeia deixa de existir e não é substituído, ele deixa de existir como um todo.

Descrição da cadeia operatória¹⁶

Dentre os inúmeros processos existentes pude acompanhar e observar alguns deles. E através das informações obtidas relato abaixo¹⁷ o que foi possível absorver.

Embora descritos separadamente, os processos aqui ocorrem de forma simultânea. Ao mesmo tempo em que alguém limpa o algodão, outra carda, outra fia e outra tece e muitas vezes no fiar e no tecer é outra pessoa quem da continuidade ao fazer, não havendo uma obrigatoriedade de que quem tenha começado termine o trabalho diferentemente da situação em que a tecedeira tem quando faz isso em casa.

FASE 1 - FIAR

Seqüência I – Limpar o algodão

Operação: O algodão já chega, em sua maioria, todo descarocado, restando apenas a limpeza do mesmo para poder ser cardado. Quando da colheita, através de colheitadeira o mesmo já é prensado e é dessa forma que ele chega até o CCI. A limpeza do algodão acontece para que as impurezas, sujeiras sejam retiradas para não provocar no fio, quando este já esteja fiado, o arrebentar, a ruptura, dificultando a tecelagem.

- a) Limpando com as mãos (sem uso de instrumento, usando o movimento do corpo).

A primeira coisa a se fazer com o algodão é tirar as suas impurezas e para tanto ele precisa ser limpo. Uma das formas de limpá-lo é usando as próprias mãos para retirar a sujeira (ciscos) que ficam impregnados quando do processo de colheita. Esse trabalho exige paciência, concentração e boa visão. Mas elas o fazem com grande alegria. Aqui os dedos fazem um trabalho parecido com o de uma pinça.

¹⁶ Ver apêndice E quadro resumo da cadeia operatória aqui descrita.

¹⁷ Além do relato por escrito apresento ainda o registro fotográfico dos processos que compõe a cadeia operatória no apêndice D.

Agarra o cisco, puxa-o e joga fora, essa seqüência de movimento é repetida por várias vezes até que todo o algodão esteja limpo. O algodão limpo é colocado em alguma caixa de papelão, ou balaios de taboca próximos ao local onde elas estejam sentadas e para o movimento é de abaixamento até a caixa. Esse trabalho com as mãos é feito especialmente pelas mulheres do grupo, não vi nenhum homem fazê-lo.

b) Limpando com o arco ou “badoque” (Trabalho feminino e masculino)

Como se pode observar nas fotos (Figura 5 apêndice D) aqui nessa tarefa tanto as mulheres quanto os homens utilizam o arco para auxiliar na limpeza do algodão. Ao contrário da limpeza com as mãos, aqui o trabalho é feito em pé, utilizando uma mesa, uma peneira e o arco ou “badoque”. É colocada uma boa quantidade de algodão sujo em cima da peneira que tem a boca voltada para baixo, o vértice de arame aqui funciona ao contrario do processo de abanar. Em cima desse vértice é passado o arco. Com uma das mãos segura-se a madeira do arco e com a outra, usando os dedos polegar e indicador, puxa-se o cordão em movimentos contínuos o que faz com que ele passe entre as fibras do algodão deixando os ciscos, sujeiras, sob o vértice da peneira, não entrando em contato com o algodão já limpo. Esse mesmo processo é repetido varias vezes até que se veja que o algodão já esteja limpo o suficiente para ser cardado. Sabe-se também que o “badoque” pode ser utilizado para cardar, mas esse processo não foi observado aqui.

A técnica utilizada tanto pelo homem quanto pela mulher é bastante semelhante. Diferenciando-se basicamente na postura e no jeito que cada um acha melhor executá-la o que vem a caracterizar a identidade do fazer de cada um. E conforme relata Mauss (1999) é preciso conhecer as tradições que lhe impuseram para saber por que ele faz este gesto e não aquele outro. E como todos do centro já chegaram trazendo essa bagagem de conhecimento, caso se queira saber mais sobre a técnica individual de cada pessoa seria necessário um estudo específico de suas técnicas e habilidade o que não me proponho fazer nesse trabalho devido à amplitude desse saber.

Seqüência II – Cardar o algodão

Operação: No grupo de Hidrolândia o cardar é uma tarefa tipicamente feminina. O ato de cardar normalmente executado de forma sentada envolve movimentos de pescoço, ombro, cotovelos, punhos, mãos e dedos. A carda parece ser uma extensão das mãos que executam movimentos de segurar, preensão, pegada, força, resistência, soltar, levantar. Muitas delas utilizam a perna para apoio de uma das mãos. A carda possui duas partes e cada uma delas fica em uma mão. Com uma das mãos se pega um punhado de algodão já limpo e passa-se nas garras de metal da carda até enchê-la e a partir daí acontece um friccionar (passar uma sobre a outra) das cardas sendo seguras com os cabos em sentido contrário. Isso é feito até que o algodão tenha se transformado em uma pasta fina e homogênea. Ora se faz de um lado, ora de outro. As mãos vão se invertendo o que possibilita um movimento equilibrado dos braços esquerdo e direito.

Seqüência III – Fiar o algodão

Operação: É lindo de se ver, mas nada fácil para quem nunca fez. O primeiro passo para se aprender a fiar é aprender a tocar a roda de forma contínua e para frente. Há uma tendência no início de se tocar a roda para traz e isso não deve acontecer. Em seguida deve-se aprender a puxar o fio da canela e emendar no algodão cardado usando movimento circular dos dedos. É importante observar que a roda não para de rodar, esse movimento deve ser feito de forma coordenada entre braços, mãos, dedos, pernas e pés. Sempre tocando a roda para frente, giram-se os dedos simultaneamente, passando uma das mãos ao longo do fio até que o algodão cardado se transforme em fio pronto. O movimento do braço, articulado com as mãos e dedos, tanto pode ser longo quanto curto. O movimento longo é considerado por elas como o mais bonito e elegante, pois demonstra também maior habilidade no domínio da técnica bem como ajuda a descansar. Mas para efeito do fiar, do transformar do algodão não faz diferença.

Seqüência IV – Produtos resultantes da Fase 1

Os produtos resultantes da fase 1 são o algodão catado que é usado no cardar, o algodão cardado que é usado no fiar e o algodão fiado que se transforma em meadas ou novelos e que irá servir para o tecer. No caso do novelo ele será usado na sua cor natural crua já

as meadas podem passar pelo processo de tingimento, depois serão passadas na dobradeira e virarão novelos para também serem utilizados na urdidura e depois tecidos. A feitura do novelo é para ajudar no processo da urdidura¹⁸, pois sendo arredondado ele roda e esse rodar auxilia o movimento de urdir¹⁹.

FASE 2 – TECER

Seqüência I – Urdir

Operação: usando uma caixa de papelão dividida internamente por seis partes (para facilitar o deslizar dos novelos) onde são colocados seis novelos de linha de algodão cru, passa as linhas pelos furos da espadela (usada para separar os fios), se junta as pontas dos seis novelos e amara-as para começar a urdir. Separam-se as seis linhas na metade e coloca-se no primeiro cabido na ponta da urdideira (nesse caso do tipo parede). Urde-se no sentido anti-horário partindo da cruz ao pé do pano.

Usando os dedos polegar e indicador para separar os fios pegando um por cima e outro por baixo faz-se a cruz que é a base do urdir. Daí passa-se nos demais cabidos da urdideira os seis fios juntos de acordo com o tamanho que se quer dar a coberta (os fios foram passados em 4 cabidos e como a urdideira usada tem 1:30 a coberta ira ficar com cinco metros e vinte centímetros já incluídos as sobra para se fazer as amarras e também a encolha calculada em 20cm a 30cm).

Os seis fios formam metade de um cabristio (12 fios cabristio inteiro) então nesse caso a contagem deve ser dobrada até dar o tamanho do pente. Com 12 fios o urdir é mais rápido. Mas nesse caso ela não tinha caixa de papelão com 12 espaços para colocar os novelos. Para se urdir duas cobertas é só aumentar o tamanho do repasso na urdideira, ou seja, passa-se o urdume em 8 cabidos o que daria cerca de 10m e 40cm de comprimento, duas cobertas.

¹⁸ Urdidura. Urdume – Série de fios, relativamente passiva, montada no tear entre a qual é entretecida a trama.

¹⁹ Urdir – Montagem da urdidura nas vigotas transversais do tear.

Após colocar o comprimento passa-se a colocar a largura que no caso deverá ser do tamanho do pente (aqui ele tem 29 pequenos espaços, o normal é 32, mas estava quebrado e era o melhor para ser usado).

A cruz ajuda a passar no liço²⁰ que faz a cruz que ajuda no tecer dando o que se chama de repasso. Se não fizer a cruz embarça tudo. Para se fazer a cruz separa-se as linhas com o polegar e o indicador em três, isso é feito segurando a espadela em uma mão e a outra segura os fios. No movimento de ida (do lado direito para o esquerdo – sentido anti-horário) se segura dobra a espadela nos fios com a mão direita deixando os fios esticados e firmes e com a mão e dedos do lado esquerdo faz-se a cruz. No movimento de volta se segura a espadela com a mão esquerda de forma que os fios fiquem esticados e firmes e faz-se a cruz com a mão e dedos do lado direito já nos demais cabidos passa-se todas as seis linhas juntas podendo usar tanto a mão esquerda quanto a direita dependendo da destreza da tecedeira. Esse é um movimento de repetição continua até dar a largura pretendida, ou seja, o número de cabristio necessário para dar a largura certa. O pente é que dá a largura.

A urdidura pode ser parada e depois continuada bem como todos os demais processos. Se a linha de um novelo acaba emenda-se a ponta de outro novelo e continua a urdir. Quando se chega ao número de cabristios necessários a urdidura chegou ao fim daí se conta os cabristios e vai separando-os com um cordão. Após o término da urdidura é necessário corta-la e retira-la da urdideira. Cortam-se os fios, amarrando as pontas junto ao primeiro cabido onde se começou a urdir. Amarra-se a cruz e o pé do pano com um cordão, bambeia os fios dos cabidos, enfia uma das mãos (direita) por entre o amarro da cruz e o primeiro cabido coloca-se o braço na outra extremidade e vai formando uma espécie de trança retirando a urdidura da urdideira já com os fios prontos para serem colocados no tear.

Seqüência II – Amarrar a urdidura no tear

Operação: Preparar o tear para receber a urdidura. Como o tear de mesa antigo quase não é usado foi preciso ajustar todas as suas partes. Após os ajustes do tear se pega a

²⁰ Liço – adendo do tear, que levanta ao mesmo tempo uma série de fios da urdidura.

trança do lado do pé do pano e vai introduzindo na brexada²¹ e desmancha as amarras da separação depois passa na outra extremidade do tear (esse tear estava sem o resteiro²² o que dificultou a separação dos fios) esticou-se a urdidura distribuindo-se os fios da urdidura sobre a brexada e o outro extremo do tear, pois os fios precisam ficar separados uns dos outros. Em seguida a brexada é amarrada sobre o órgão de linha enrolando todos os fios urdidos que vão sendo soltos quando se vai tecendo; ficou solto apenas o necessário para introduzir os fios do urdume no liço e depois no pente.

Logo após foram usados dois pedaços de cano (substituindo as varas) onde foram passados os dois buracos da cruz e se solta mais uma vez as amarras feitas. Foi se separando e igualando as pontas usando braços e mãos para depois poder cortar usando uma tesoura. Separa um punhado de fio e corta, separa outro e corta até cortar todo o urdume usando braço e mão. O urdume ficou todo no braço direito e a tesoura na mão esquerda e foi usando a mão direita para abrir e a esquerda para cortar e com as duas mãos torce o punhado e coloca sobre a vara. Corta, torce, dá um nó nas pontas desse punhado e deixa sobre a mesa do tear, vai fazendo isso em todo o urdume. Amarra as varas na mesa do tear e desce o liço que estava suspenso no esteio do tear. O próximo passo é passar os fios no liço.

Seqüência III – Passar no Liço

Operação: desce o liço, ajeita-o, passa um punhado daqueles que foi amarrado no meio dos fios do liço e vai separando a quantidade de fios e começa a passar no meio do trançado do liço (que possui 4 partes, ou seja, 4 folhas de liço). É preciso ver de que lado vai começar (Dona Augusta começa do lado direito para o esquerdo). É nesse momento que se começa a usar a receita do repasso (nesse caso o de estrelinha). Da borda do liço separa a “beiradinha” (que ira formar a “aurela” da coberta) daí em diante passa 6 linhas e desconta 6 fios do liço sempre seguindo a receita. A cruz favorece esse passar dos fios no liço. Onde não passou a linha, folga ela, ou seja, o fio do liço.

²¹ Brexada ou brexada do pano – peça de madeira roliça, do comprimento da porção oitavada do órgão do pano. A ela são amarradas as pontas dos fios de urdidura, ou seja, os cabristios, que devem manter-se uniformemente separados e esticados no sentido da largura do urdume.

²² Resteiro – uma vigota longa, com uma das faces provida de orifícios eqüidistantes em toda a sua extensão; nesses orifícios são inseridos finos tornos de madeira, os dentes do resteiro. Sua função é pentear a linha, ou seja, evitar que os fios se embaracem ou que os cabristios se misturem enquanto a artesã repassa a linha.

Separa 6 linhas, e daí vai passando fio por fio. 6 linhas passam em uma das partes do liço e desconta 6. A forma de passar no liço segue a receita. Passa 6 e folga 6 onde a linha não foi passada para não entortar o liço. Se não fizer isso a cobertura fica torta, pois o liço entorta e ele precisa ficar reto. Assim vai seguindo a receita do repasso formando o desenho, a mesma receita vai sendo passada varias vezes até o termino dos fios.

Seguindo sempre a seqüência da receita (2 de fora; 1 de fora, 1 de dentro; 2 de fora; 1 de fora, 1 de dentro; 2 de fora; 1 de dentro, 1 de fora; 2 de dentro; 1 de fora, 1 de dentro; 2 de fora; 1 de fora, 1 de dentro; 2 de fora; 1 de fora, 1 de dentro; 2 de dentro; 1 de dentro, 1 de fora; daí começa a receita de novo). A sobra da linha do liço pode ficar maior, mesmo porque ainda vai ser passada no pente. A receita é contada de baixo para cima e dessa forma se passa nas folhas do liço. Do lado esquerdo, ao final fica uma sobra também e é onde será feita a costura unindo as duas partes da cobertura. Após o termino de todos os fios no liço a próxima etapa é passar no pente.

Seqüência IV – Passar no pente

Operação: coloca-se o pente junto às folhas do liço e começa a passar os fios. Aqui os fios são passados por entre os espaços do pente de dois em dois. Usando o dedo mindinho da mão esquerda ela firma o pente e com os demais dedos ela segura os fios, com a mão direita ela separa 2 fios coloca por sobre o pente e com o uso de uma espécie de “talinha”²³(em forma de S nas extremidades) ela faz o tombamento (em giro) por entre o orifício do pente para passar os fios e com a talinha (usando a outra extremidade) ela marca o próximo orifício do pente onde será passado os próximos dois fios.

Esse movimento é continuo até o termino dos fios podendo ser interrompido sem prejuízo ao trabalho. Ela fez esse trabalho na posição sentada no tear (os mais novos teares não oferecem essa possibilidade por serem mais frágeis).

²³ Talinha – feita de taboca, palito de picolé com um S nas extremidades. O S tem a utilidade de ajudar a puxar o fio bem como ajuda a abrir o orifício do pente. Foi fabricada na hora, pois esse instrumento estava em falta. É também conhecida como faquinha embora Dona Augusta não use esse nome.

Ao pegar os fios não se pode cruzá-los deve-se pegá-los na seqüência que eles se apresentam. A linha cruzada não permite o pente correr livremente. Passado todos os fios no pente inicia-se a próxima etapa que é o tecer em si.

Seqüência V – Tecer

Operação: terminar a preparação do tear. Depois de passado no liço e no pente deve-se prender o pente na “queixa”²⁴ (colocar dentro) de forma que ele fique suspenso pelos varões laterais e preso no Braço ou Macaco (parte superior do tear). Daí ela separa um tanto de fio e amarra na peça roliça (vara – cabo de rodo) a ser presa no rodeiro que ira enrolando o pano (coberta) à medida que ele vai sendo tecido.

Os cordões do liço são ligados/enrolados nas pisadeiras conforme foi o repasso no liço e faz-se a regulagem necessária nos sarilhos presos no Braço ou Macaco. Ajusta-se o pente, testa ele puxando com as mãos e testa também os pedais. Feitas as regulagens necessárias começa o tecer.

Para começar o tecer, o tear foi colocado próximo à parede para que esta servisse de apoio às costas da tecedeira (não tinha o banquinho). Foi escolhido as cores do desenho do repasso da cobertura (amarelo e azul²⁵ juntamente com a cor crua) e foram enchidas as canelinhas com o uso do caneleiro. Coloca-se a canelinha enchida com linhas nas cores crua e azul nas lançadeiras que estão prontas para começar a tecer (foi usada cera de chiclete para fixar as canelinhas nas lançadeiras – antes era usada cera de abelha).

Na tecedura, os fios do urdume ora são levantados ora baixados devido ao movimento das pisadeiras acionadas pelos pés da tecelã (ela pisa liso – inicio da tecedura, pisa de fora e pisa de dentro dependendo da cor que esta sendo passada) enquanto com as mãos lança a lançadeira que conduz o fio da trama de um lado para o outro do tear entremeando os fios do urdume. Pelas pisadas da tecelã, acionando os pedais, as folhas do liço são erguidas e rebaixadas, suportadas pelos carretéis presos as travas do liço no alto do tear. O pente por sua vez, sustentado pela queixa, é puxado pelas mãos da tecelã

²⁴ Queixa ou quexada – adedo do tear, no qual se encaixa o pente. Fica suspensa sobre o tear e sustenta o pente.

²⁵ As linhas de cor amarela e azul são linhas compradas, não foram tingidas no CCI embora, às vezes, elas façam isso.

e aperta os fios do urdume nos fios do tapume anteriormente repassados pelas folhas do liço e pelo próprio pente. Na parte posterior do tear, o órgão de linha e, na parte anterior, o órgão do pano, ambos giratórios, permitem a trajetória do urdume que pelo seu tecimento se transforma em tecido.

Quando uma linha arreventa, ela precisa ser emendada e novamente passada no liço e no pente. As tecedeiras que tive a oportunidade de observar pisam descalças nas pisadeiras. A pisada abre os fios para a passagem da lançadeira ou passadeira entre os fios do urdume. Nessa cobertura, primeiro pisa liso para fazer a base depois começa a passar a cor azul ai pisa uma de dentro e uma de fora, passa a cor crua e pisa liso. Para saber como pisar é só olhar de que lado a lançadeira que acabou de ser passada esta (cor azul): lançadeira do lado esquerdo pisa liso, do direito pisa uma dentro e outra fora. A pisada fecha as cruzadas do repasso formando o desenho. Foram passados cinco pontos do azul (entre cada fio do azul passa-se um cru) e uma carreira do desenho já esta completa. Para separar o desenho foi usada a cor amarela (entre os fios amarelos passa-se um cru) usando a passadeira. Foram passados dois pontos do amarelo que ficam a frente da parte crua onde tem azul e cru no primeiro desenho do repasso. Até o final da cobertura faz-se o desenho passando a cor azul e crua, depois amarela e crua o que ira formando a estrelinha do repasso ao longo de toda a tecedura. Logo após o início da segunda fileira de azul e crua coloca-se o tempereiro²⁶ de garra para firmar a tecedura. Ao longo da tecedura ela vai sendo movida para manter a firmeza, assegurando assim a qualidade do trabalho.

Depois de tecido o pano/coberta é retirado do tear cortando-se as pontas extremadas dos fios, cadios, amarrados no início. Puxam-se as franjas libertando-as das folhas do liço e do pente, desarma-se o tempereiro, desenrola-se o tecido enrolado no órgão do pano libertando-se assim o tecido/pano. Dobra-se o tecido acabado.

Caso se queira, e tenha urdume pode continuar fazendo um outro pano, por exemplo, é possível tecer mais de uma cobertura por vez, bastando apenas não finalizar a tecedura. Dá se um espaço, para as franjas, faz a base lisa e tece a outra cobertura ou outro tecido qualquer que tenha sido programado.

²⁶ Tempereiro – é usado para manter o tecido esticado durante o trabalho.

Seqüência VI – Produtos do tecer

Os produtos resultantes da fase 2 são os fios urdidos que vão para o tear e o trabalho no tear resulta a cobertura, os panos de calça, de vestidos, os caminhos de mesa, os tapetes entre outros.

5.2.2 O saber

Para Marcel Mauss (1999) as técnicas corporais são as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos. Quando uma ciência natural faz progressos, é sempre no sentido do concreto, e sempre em direção ao desconhecido. Trata-se realmente de um ensino técnico. A especificidade é o caráter de todas as técnicas e toda técnica propriamente dita tem sua forma, mas o mesmo acontece com toda atitude corporal e cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios. Os hábitos variam com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, e com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinário vêm-se apenas a alma e suas faculdades de repetição.

Se for preciso ver técnicas, como diz Mauss, posso dizer que todo o trabalho observado que vai desde o limpar do algodão até o tecer está impregnado de técnicas. Há um jeito de fazer, um movimento corporal, uma economia de movimento, uma eficácia do gesto, uma forma de articular e expressar o saber que muitas vezes não necessita palavras para poder se expressar, mas produz o efeito desejado.

È interessante observar que os instrumentos utilizados na arte de fiar e tecer são como que uma extensão do corpo de quem fia e tece. O uso do corpo para movimentar os instrumentos transforma o gesto em uma técnica que permite realizar o trabalho programado.

Leroi-Gourhan, (apud DESROSIERS, 1991, p.21) nos diz que a técnica é ao mesmo tempo gesto e instrumento organizada em cadeia por uma verdadeira sintaxe que dá as series operatórias ao mesmo tempo sua constância e sua flexibilidade. Isso se pode comprovar observando o trabalho das fiandeiras e tecedeiras. As fiandeiras ao fiar na roda apresentam uma sintonia de gesto, de movimento complementar a roda, ou seja, os

movimentos do corpo acompanham em perfeita sintonia o pedalar e o giro da roda que ira produzir o fio.

R.Cresswell (apud DESROSIERS, 1991, p.22) nos diz que: *Une chaîne opératoire est une série d'operations qui transforme une matière em um produit, que celui-ci soit objet de consommation ou outil.*²⁷

Vale dizer que os gestos utilizados na cadeia operatória não são aleatórios, mas sim obedecem a uma seqüência lógica que permite a transformação da matéria-prima em produto acabado. O corpo parece saber o que fazer e esse conhecimento pode ter sido adquirido com a convivência com as mais experientes (um aprendizado formal passado de mãe para filha) ou ainda através de observação mutua pela convivência em grupo (aprendizado informal). Esse aprendizado/conhecimento torna-se muito difícil de ser mensurado ou até mesmo entendido. Os movimentos/gestos podem ser explicados teoricamente, a mente entende, mas quando o corpo não reconhece o gesto é muito difícil conseguir realizá-lo. Pode-se dizer que o aprendizado do corpo é diferente do da mente. O saber da mente não implica no saber do corpo. Pude notar que elas não falam muito de como fazer, parece ser difícil colocar o gesto e o movimento em palavras, torna-se mais fácil executar do que verbalizar, julgam ainda que a observação seguida da prática ensine mais do que as palavras.

Durante o processo de fiar é que a fiandeira define a espessura do fio que será usado na tecelagem. A espessura do fio é determinada de acordo com o tipo de peça que será produzida. Fios mais grossos são usados para tecer tapetes, cobertas, toalhas e os mais finos para roupas, panos, caminhos de mesa, e outros. A espessura do fio é definida com a velocidade da roda e o friccionar dos dedos no algodão cardado. Quanto mais veloz for o movimento da roda e mais rápido o friccionar dos dedos, mais fino, será o fio. Já para a produção do fio mais grosso a velocidade da roda é menor e o friccionar dos dedos mais lentos.

Mas de onde vem esse saber? Pode ter sido aprendido, mas com certeza o aperfeiçoamento da técnica veio com a repetição da atividade, do movimento, do uso do

²⁷ Uma cadeia operatória é uma série de operações que transforma uma matéria em um produto, seja ele objeto de consumo ou utensílio. (tradução nossa).

instrumento e assim a repetição proporcionou encontrar a melhor maneira de fazer e isso deve ter sido conseguido em anos de aperfeiçoamento técnico mesmo que não tenha sido verbalizado até porque segundo Bril & Roux (2002) *La maîtrise du geste technique n'est pas chose facile, et son acquisition peut prendre des années, jusqu'à dix ans pour parvenir à un niveau d'expertise acceptable*. Vale lembrar que elas começaram a exercer essa atividade entre 5 e 7 anos o que lhes dá um bom tempo de experiência.

Já o tecer é uma técnica que requer da tecelã um bom condicionamento físico uma vez que ela fará uso de praticamente todo o seu corpo que necessita estar apoiado ou em uma parede ou em um banquinho dando firmeza as costas. Os braços e os pés fazem movimentos coordenados fazendo com que a urdidura aconteça. Dependendo da peça a ser tecida pode-se levar até mesmo, meses para que ela fique acabada e possa ser usada.

Leroi-Gourhan (1987) nos diz que o utensílio só existe no gesto que o torna tecnicamente eficaz e a eficácia do fiar é o fio pronto para ser usado na tecelagem e o do tecer é o produto pronto para ser usado, ou seja, o pano que vira vestido, calça e camisa; a coberta usada para se cobrir do frio; os caminhos de mesa enfeitando as mesas, entre outros.

A mão é um dos membros do corpo humano mais utilizado na fiação bem como na tecelagem. Leroi-Gourhan nos diz que:

“A mão humana é humana em função do que dela decorre e não por aquilo que ela é: um dispositivo osteo-muscular bastante simples, que, desde os macacos, se revelou apto a assegurar, com notável economia mecânica, movimentos de apreensão, de rotação e de translação que, subsequentemente, permanecerão imutáveis. No decurso da evolução humana, a mão enriquece os seus modos de ação no âmbito do processo operatório (LEROI-GOURHAN, 1987, p. 38)”.

A mão é utilizada para limpar o algodão em um movimento de apreensão (como uma pinça), para manusear o “badoque”, para segurar as cardas e fazer movimentos de rotação, para girar a roda, para segurar o fio que vai se formando, para passar o fio por entre a urdidura, enfim faz os movimentos necessários para que o processo operatório aconteça de forma eficiente.

“As operações complexas de apreensão-rotação-translação, características da manipulação, tendo sido as primeiras a surgir, atravessaram o tempo sem sofrer qualquer transposição. O apanágio da duração aplica-se também às operações de mão nua, às quais permaneceram ligadas até aos tempos actuais as formas mais perfeitas da construção arquitectónica, da cerâmica, da cestaria e da tecelagem. O exemplo da tecelagem é igualmente revelador; nos tecidos antigos mais trabalhados a mão segura os fios da urdidura individualmente, a fim de constituir a decoração. No entanto, desde muito cedo, talvez mesmo desde o Neolítico que, reduzindo as operações à repetição do levantar de um fio sobre dois ou sobre três, se adquiriu a libertação dos dedos. (LEROI-GOURHAN, 1987, p. 39)”.

Vale ressaltar que mesmo com a industrialização e a invenção de maquinários utilizados para auxiliar o homem a mão ainda continua a ser bastante usada e essencial para a realização de determinadas atividades. Podemos dizer que a adaptação ainda não terminou. A cada máquina inventada há que se adaptar o corpo a ela e ela passa a ser uma extensão do corpo na realização da tarefa enquanto uma junção de gesto e instrumento que constitui a técnica. Até porque como nos diz Bril & Roux (2002)

“les gestes techniques sont l’une des composantes qui caractérisent une tâche technique. L’utilisation d’outils ou encore l’introduction de tout objet en laissant diverses possibilités d’action et donc de mouvement. Ce sont en effet les gestes qui mettent en action, de manière efficace, les techniques, méthodes et outils ou instruments utilisés”²⁸. (BRIL & ROUX, 2002 p. 9-10)”.

Existe um saber sobre elementos da cadeia operatória e da matéria prima que não posso deixar de relatar aqui. Enquanto preparava o tear para tecer Dona Augusta fez comentários do tipo: “a linha de algodão embaraça demais por isso ninguém mais gosta de trabalhar com ela”. É a tecnologia modificando uma tradição, mas ao mesmo tempo melhorando uma etapa da cadeia, pois se a linha deixa de embaraçar enquanto se tece o tempo da tecedura pode ser reduzido e isso pode perfeitamente melhorar a produtividade, ou seja, a peça fica pronta em menos tempo e já se pode começar outra

²⁸ Os gestos técnicos são um dos componentes que caracterizam uma tarefa técnica. A utilização de utensílios/ferramentas ou ainda a introdução de todo objeto deixa diversas possibilidades de ação e de movimento. São os efeitos dos gestos que põem em ação, de maneira eficaz, as técnicas, métodos e utensílios/ferramentas ou instrumentos utilizados. (tradução nossa)

logo em seguida. Mas isso também pode ser um fator a colaborar para a morte dessa tradição com o passar do tempo.

Outro momento interessante foi quando ela explicou porque o fio arrebenta. O fio para tecer a coberta é grosso, mas arrebenta facilmente e isso se da em virtude de que o algodão herbáceo é podre, daí a linha fica fraca, conseqüentemente a durabilidade da peça também é menor. O pente sova e vai enfraquecendo o fio e como o fio tem pouca pluma e é a pluma que faz a segurança da linha esse então é um algodão sem liga para a proteção da linha. Então perguntei se o problema era a qualidade do algodão e ela me respondeu que não, que embora o algodão comum fosse melhor, a questão é a forma de colheita. Segundo ela a colheita feita por colheitadeira corta os grãos do algodão e o enfraquece e que quando a colheita é feita por elas o algodão é trabalhado desde o grão, que não é cortado, mas desprendido daí ele fica mais forte.

Esse aspecto me lembrou Lemonnier (2002) quando ele diz que a invenção técnica é sempre baseada, principalmente, na reorganização dos elementos já presentes na cultura local (material), na criação de novos artefatos ou quando acontece, muitas vezes, profunda renúncia das rotinas comportamentais nos processos técnicos. E pode ter sido isso que acontece no caso acima, como a colheitadeira faz dessa forma, o algodão perde propriedades, mas elas trabalham com ele mesmo assim. Isso de certa forma caracteriza uma forma de renúncia a antiga forma de fazer e a qualidade da matéria prima que elas recebem para trabalhar. Isso não deixa de alterar o grau de facilidade ou dificuldade na forma de fazer, mudando até mesmo a qualidade final do produto, e elas sabem disso embora continuem a fazer todo o processo sem reclamar, pois afinal é essa a matéria prima que têm.

O conhecimento das técnicas, dos nomes técnicos (cabristios, liço, pisadeira e outros tantos), da matéria prima, da forma de aprender (a forma de urdir é sempre a mesma muda-se o tamanho da peça), a agilidade das mãos e pés (impressionante), o uso de outros instrumentos para facilitar o trabalho (agulha para marcar a receita do repasso), as crenças (se não conversar com a linha não aprende - enquanto prepara o tear - tem que conversar com a linha senão não aprende se conversa segura, guarda na cabeça).

Quando da contagem na passada do liço a Analzira (tece usando mais linha comprada, pouco costume com a linha de algodão cru) deu nó, mas segundo a Dona Augusta em linha de algodão não se dá nó já na comprada dá. Os nós ajudam a separar e contar a passada do repasso embora a Dona augusta não os dê (ela memoriza). Aqui podemos ver diferentes habilidades e formas de fazer embora o resultado final possa ser o mesmo (o antigo e o moderno lado a lado).

Os saberes e os fazeres mudam muito pouco. As técnicas são muito parecidas, embora não sejam iguais. A evolução acontece acompanhada das mudanças tecnológicas. Aqui o antigo e o novo convivem em harmonia, embora sempre comparados.

6 CONCLUSÃO

Sempre fui encantada pelo trabalho artesanal, cresci vendo isso, mas não lembrava a real dimensão que envolve a realização de um trabalho manual. A técnica, a habilidade, o saber, e até mesmo o prazer de ver uma peça pronta e saber que foi feita com suas mãos, isso me escapava. Entretanto nesse trabalho pude ver de perto tudo isso e agora com a visão de adulta acabei estudando o assunto.

Também sempre levei em conta que a única constante que temos no mundo é a mudança, que nada permanece estático. Algumas coisas se acabam e outras se transformam, mas existe algo que pode crescer e isso é o conhecimento, o saber. Mas ele só pode crescer quando é compartilhado, repassado a outrem.

Algumas cidades possuem locais que ensinam a tradicional técnica de fiar e tecer, mas esse não é o caso das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia. Não sei se por ter um tratamento de terapia ocupacional ou não, mas o fato é que esse conhecimento está morrendo. Como se pôde observar a maioria delas possui acima de 60 anos.

Considerando que a expectativa de vida feminina, segundo dados do IBGE, está em torno de 74 anos podemos pensar que temos tempo, no entanto, é preciso levar em conta as condições de vida dessas mulheres. Algumas apresentam problemas de saúde que as afastam inclusive desse prazer. Muitas ficam semanas sem aparecer no CCI sem contar as que já são falecidas.

Com a evolução tecnológica a tradição já começou a morrer, parte dessa cultura a se perder e para muitas dessas mulheres restam apenas às memórias de sua época de ouro na arte de fiar e tecer. Como elas mesmas dizem: Hoje é diferente de antigamente. Os filhos buscando preservar a saúde das mães passam a ajudar no sustento da casa e começam a influenciar-lhes no sentido de deixarem esse trabalho. E na maioria nenhum deles se interessa em continuar o ofício, dá muito trabalho e o retorno financeiro nem sempre é compensador.

Mas como preservar tudo isso? Será mesmo que o registro desse saber assegura a continuidade de sua existência? Será que ensinar a outrem o que se sabe faz com que ele faça da mesma forma? Pude ver que não. Em alguns momentos pude perceber que mudanças ocorreram na forma de fazer, sendo inclusive relatado por elas mesmas. Instrumentos antes utilizados já não se encontram mais, alguns puderam ser substituídos (varas de madeira substituídas por canos ou cabos de rodo/vassoura), mas outros já estão quase esquecidos. A memória muitas vezes falha, ou não tem motivo para lembrar. Pessoas que sabiam fabricar vários dos instrumentos utilizados já faleceram e levaram para o túmulo o que sabiam. Entretanto também sabemos que vendo um desses instrumentos se torna possível copiá-lo. Difícil é quando ele desaparece sem deixar vestígios.

Descobri que das fases da cadeia operatória estudada o que elas mais gostam de fazer é fiar. Descobri também que na região já não existe mais ninguém que faz a roda. As cardas são adquiridas de indústrias, mas segundo elas são de qualidade bem inferior, logo não prestam mais (tem um monte delas que não são usadas – elas recusam trabalhar com o que não carda direito - e parecem não ter mais conserto e também não tem quem conserta). Dos teares antigos restam apenas dois, sendo que um está faltando muitas peças não tendo condições de ser usado, resta só um que também falta peça, mas permite o uso. Os outros teares foram comprados em indústrias, mas também já não são iguais embora tenham a mesma finalidade. Elas sempre comparam os de antigamente com o novo/moderno. Não tem nenhuma integrante do CCI que sabe fazer o repasso. Quem faz o repasso na época do Mutirão é a Dona Augusta que vive em uma fazenda próxima. Enquanto a Dona Augusta montava o tear com o repasso houve manifestação por parte de pessoas do grupo querendo aprender com ela o como fazer e ela foi ensinando. Seria fantástico se isso continuasse.

Alguns momentos foram muito difíceis de serem acompanhados, pois ou elas não explicavam o que faziam ou fazia muito rápido. Elas simplesmente fazem. Dominam a técnica. Têm a habilidade necessária e também o conhecimento de como fazer. O corpo reconhece o instrumento e forma com ele um par perfeito.

Após passar cerca de um ano acompanhando essas pessoas, vendo o que elas fazem, ouvindo o que elas sabem, aprendendo com elas percebi que muito aprendi, mas não

pude esgotar toda a possibilidade de trabalho a ser feito no CCI de Hidrolândia. Muitos outros estudos podem e devem ser feitos aqui. Como exemplo, cito a elaboração de um projeto de ensino desse saber. O atual prefeito e a primeira dama já estão com a idéia de programar isso e com certeza necessitarão de ajuda.

O esforço para manter a tradição é imenso, há alguns problemas, há muito a ser feito, mas o que aqui existe pode perfeitamente ser considerado um sucesso. Tanto é um sucesso que o mutirão cresce a cada ano e esse crescimento tem colaborado para aumentar o fluxo turístico da cidade juntamente com os vários balneários existentes na região. E elas já se consideram famosas tanto pelo que fazem quanto pela grande procura que o CCI tem por parte de pessoas querendo conhecer e mostrar o que elas sabem fazer tão bem.

No CCI, com suas fiandeiras e tecedeiras, a técnica existe e o fazer e o saber acompanhados de seus instrumentos também. Resta agora, creio eu, que esse conhecimento possa ser compartilhado por outras pessoas. Talvez outras mulheres, já que ficou bem clara a força do feminino nessa tarefa. Mas sejam bem vindos os saberes masculinos, embora na tradição o papel deles seja um pouco diferente. Eles auxiliam em tarefas que facilitam o trabalho delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume 1; 14ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

BRIL, Blandine; ROUX, Valentine. Regards croisés sur le geste technique. **Lê geste technique: réflexions méthodologiques et anthropologiques**. Sur la direction de Blandine Bril et Valentine Roux. Revue D'anthropologie dès Connaissances. Paris: Érès ed., volume XIV n°. 2, 2002, p. 7-12.

BRIL, Blandine. L'apprentissage de gestes techniques: ordre de contraintes et variations culturelles. **Lê geste technique: réflexions méthodologiques et anthropologiques**. Sur la direction de Blandine Bril et Valentine Roux. Revue D'anthropologie dès Connaissances. Paris: Érès ed., volume XIV n°. 2, 2002, p. 113-149.

CAMARA CASCUDO, Luís da: **Rede de dormir – uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Global editora, 2003 (2ª edição 231 páginas).

DESROSIERS, Sophie. Sur le concept de chaîne opératoire. In: H. Balfet (ed). **Observer l'action technique dès chaînes opératoires, pour quoi faire?** Paris: Centre National de La Recherche scientifique, 1991, p. 21-25.

GARCIA, Marcolina Martins. **A tecelagem artesanal; um estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás**. Goiânia, ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1981.

KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Tradução Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: EDUCS, 2002

LACERDA, Regina. **Folclore Brasileiro: Goiás**. MEC – departamento de assuntos culturais. Fundação nacional de Artes – FUNARTE. Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1977.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **Patrimônio Cultural: Conceitos e Implicações**. In: João Gabriel L.C. Teixeira; Marcus Vinicius Carvalho Garcia; Rita Gusmão. (Org.). Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e (Re)Tradicionalização. 1 ed. Brasília, 2004, v. 1, p. 12-18.

LEMONNIER, Pierre. Introduction. **Technological Choices: transformation in material cultures since the Neolithic**. Edited by Pierre Lemonnier. Routledge – Taylor & Francis Group. London and Ney York, 2002.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra. 2. Memória e ritmos.** Lisboa: ed. 70 Ltda, 1987.

LONDRES, Cecília. **Patrimônio e performance: uma relação interessante.** In: João Gabriel L.C. Teixeira; Marcus Vinicius Carvalho Garcia; Rita Gusmão. (Org.). Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e (Re)Tradicionalização. 1 ed. Brasília, 2004, v. 1, p. 19-30.

MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. **Educação Patrimonial: orientações para professores do ensino fundamental e médio.** Caxias do sul: Maneco Livr. & Ed., 2004.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie.** 8ª. Ed. Paris, Quadrige/PUF, 1999.

MIRANDOLA, Norma Simão Adad. **As tecedeiras de Goiás: estudo lingüístico, etnográfico e folclórico.** Goiânia: CEGRA/UFG, 1993.

RIBEIRO, Berta G. **Artes têxteis indígenas do Brasil.** In: SUMA Etnológica Brasileira. 2. Tecnologia indígena. Edição atualizada do Handbook of south american indians. Darcy Ribeiro (editor) et alii. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 2ª. Ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SÃO PAULO. 1ª Epistola a Timóteo 2:11-12. **A Bíblia na linguagem de hoje: o novo testamento.** 2ª ed. Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1975.

TECELAGEM MANUAL NO TRIANGULO MINEIRO: Uma abordagem tecnológica. Brasília: MEC/SPHAN, 1984.

WARNIER, Jean Pierre. **Construir a cultura material. O homem que pensava com seus dedos.** Paris, Press Universitaires de France, 1999. Tradução E. Fogaça, 2003.

ENDERECOS CONSULTADOS NA WWW

CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS. Declaração do México, 1982. <http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/mexico-86.htm> acessado em 05.07.04

DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL. Disponível em http://www.unesco.org.br/publicacoes/copy_of_pdf/decunivdiversidadecultural.doc acessado em 05.07.04

HISTORIA DA INDÚSTRIA TEXTIL NO MUNDO. Disponível em http://www.centralderiscotextil.com.br/newsite/cgr_cadeia_01.htm acessado em 12.06.05

HISTÓRIA DA TECELAGEM ARTESANAL E OS TEARES MANUAIS. Disponível em http://www.ciadasfibras.com.br/saiba_mais_historia_tecelagem_artesanal.htm. Acessado em 23.02.05

HISTÓRIAS QUE ALIMENTAM A ALMA. Por Glória Radino. Disponível em <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/expressao/txtpens3.htm> acessado em 19.06.05

HISTÓRICO DE NOSSO ATELIÊ. <http://www.tecelagem.net/historico.html> acessado em 23.02.05

<http://www.socioambiental.org/pib/epi/kayapo/ativfemininas.shtm>. Maio de 2002 acessado em 29.03.2005

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=207&id_pagina=1 acessado em 05.07.05.

<http://www.mte.gov.br/> acessado em 05.05.05.

http://orbita.starmeda.com/~aracuaimg/Cultura/m_artisanato.htm acessado em 23.07.2004.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia – sobre textos e têxteis. Estudos avançados vol. 17 nº.49 São Paulo Sept./Dec. 2003. <http://www.scielo.br> acessado em 28.03.2005.

ORIGEM E EVOLUÇÃO DA INDÚSTRIA TÊXTIL NO MUNDO - A Fiação e Tecelagem na Antiguidade. <http://www.cataguases.com.br/por/historia/index1.htm>. Acessado em 12.06.05

PINTO, Eudes de Souza Leão. Algodão e Trópico in: Seminário de Tropicologia: trópico & pesca, sexo, universidade, profilaxia, algodão, madeira, política internacional, arqueologia, pecuária, 1969, Recife. Anais... Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1976. v.2, p.320-342 [V Reunião Ordinária] disponível em http://www.tropicologia.org.br/conferencia/1969algodao_tropico.html acessado em 13.06.05 às 00:38.

PROENÇA, Graça. História da Arte. A arte da Pré-história brasileira e Arte indígena brasileira. Disponível em <http://www.arteducacao.pro.br/historia/prebrasil.htm>. Última atualização: 20/06/04

SEMINÁRIO NACIONAL DAS CULTURAS POPULARES. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/documentos/sidc/culturaspopularessite.html>. Acessado em 27.07.04.

VERSWIJVEL, Gustaaf, (antropólogo do Museum Tervuren). Atividades femininas dos Kayapo. Disponível em <http://caldeiraodabruxa.homestead.com/Moiras.html> acessado em 21.07.2004.

JORNAL

TELES, Crisolita Ferreira. **A tradição das fiandeiras**. Gazeta Grimpas ano 4 n° 34, Órgão Informativo do Centro cultural Hidrolandense.

BIBLIOGRAFIA ESTUDADA

BALFET, Hélène. Dès chaînes opératoires, pour quoi faire? In: H. Balfet (ed). **Observer l'action technique dès chaînes opératoires, pour quoi faire?** Paris: Centre Nacional de La Recherche scientifique, 1991, p. 11-19.

_____. Chaîne opératoire et organisation sociale du travail: quatre exemples de façonnage de poterie au maghreb. In: H. Balfet (ed). **Observer l'action technique dès chaînes opératoires, pour quoi faire?** Paris: Centre Nacional de La Recherche scientifique, 1991, p. 87-96.

BOUVEROT-ROTHACKER, Anita. Essai de définition de l'opération dans une chaîne opératoire culinaire à partir de deux exemples du pays d'apt. In: H. Balfet (ed). **Observer l'action technique dès chaînes opératoires, pour quoi faire?** Paris: Centre Nacional de La Recherche scientifique, 1991, p. 43-49.

COUSIN, Françoise. L'analyse de chaînes opératoires complexes: l'exemple dès tissus imprimés. In: H. Balfet (ed). **Observer l'action technique dès chaînes opératoires, pour quoi faire?** Paris: Centre Nacional de La Recherche scientifique, 1991, p. 51-59.

Geertz, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

ENTREVISTAS INFORMAIS

Célia Rosa Tolentino, Augusta Rodrigues de Faria, Analzira Bárbara de Souza Castro, Crisolita Ferreira Teles, Laurinda Dias da Silva (Loirinha) e Maria Benedita dos Reis.

APÊNDICES

ANEXOS