

Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes- IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

**DANÇAR SEM FRONTEIRAS:  
UMA URDIDURA CÊNICA DAS *FIANDEIRAS***



Ludmila Machado de Melo

Brasília-DF

2008

Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes- IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

**DANÇAR SEM FRONTEIRAS:**  
**UMA URDIDURA CÊNICA DAS *FIANDEIRAS***

Ludmila Machado de Melo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Soraia Maria Silva

Brasília-DF

2008

À memória de Joana, avó e fiandeira.

À D. Cecília, D. Aláirce, D. Aparecida,

D. Madalena, D. Lourdes, D. Rosa

e todas as Donas Fiandeiras.

## AGRADECIMENTOS

À Yúna, minha pequena, que me engrandeceu a cada dia com seu amor, alegria, companheirismo e travessuras, em sua ingênua sabedoria!

Ao Evandro, meu amor, que vivenciou a pesquisa noite e dia, sempre dedicado, paciente e sincero. Agradeço ao tempo dispensado às várias contribuições e envolvimento de corpo e alma com o meu trabalho!

Aos meus pais Álvaro e Jasiva, por todo apoio, amor, colaboração e afeto!

À tia Divina pela generosidade concedida em todos os momentos que a solicitei, me dedicando vários apoios, desde a roda de fiar até a última impressão!

À minha irmã Graziela pelo auxílio prestado!

Às eternas amigas Helena, Melissa e Grazielle, pela disponibilidade e carinho que sempre ofereceram à mim e à minha filha, em suas moradias e corações. Sem a generosidade e o incentivo delas esse projeto dificilmente teria sido iniciado!

Ao Pedro também, por sua ajuda com impressões, caronas e hospedagem!

Ao amigo Zé, que não mediu esforços em contribuir tecnologicamente ao trabalho toda vez em que foi solicitado!

À Divina que com sua profunda bondade, em muitos momentos cuidou de minha criança enquanto eu viajava, estudava ou ensaiava. Muito grata!

À amiga Gabi pelas conversas e inspirações que me motivaram em muitas decisões importantes e acertadas!

À Francisca Irene pela generosidade e hospedagens!

À amiga Rety que tantas vezes me mostrou o caminho da simplicidade, apertando os nós na minha trama afrouxada!

À Alexandre Reis pela amizade, acolhida e gentileza. Seu apoio não será esquecido!

À Cleuluce, Arara, Adriana, Daniela e Luciano, pelos apoios diversos!

Às amigas mais recentes Camila Hamdan e Bruna Penha, pela amizade e solidariedade prestada nos momentos de qualificação e defesa do mestrado!

À Leoni, Netinho e Leandro pelo apoio moral e verdadeiro sempre que precisei!

Ao João Bosco Roriz Hipólito, Marcos Pôncio, Roberto e Erivaldo Mariano pelo grande apoio prestado à realização dos mutirões de fiação!

À equipe de reportagem da TV Tocantins, TV Anápolis, Rádio São Francisco e Jornal do Estado que editaram matérias idôneas e que muito beneficiaram o enaltecimento das fiandeiras dentro de sua própria comunidade!

À Maria Cecília que me indicou as pessoas certas para o despontamento da minha pesquisa com as fiandeiras. Muito agradecida!

À D. Cecília de Souza Dias, D. Madalena, D. Aparecida e D. Rosa pela generosidade na transmissão de seus conhecimentos e colaboração com a pesquisa!

À D. Elídia e tia Rosita que respectivamente, teceram e costuraram o figurino!

À tia Alcione que participou de muitas dificuldades e prestou solidariedade!

Aos professores incentivadores em tecer críticas construtivas Roberta Matsumoto, Fátima Burgos, Fernando Villar e Eusébio Lôbo!

À minha orientadora Soraia Silva, pelas trocas desprendidas na urdidura do texto, contribuindo de maneira significativa para o meu crescimento. Obrigada!

À todos que colaboraram para o trabalho incorporando o espírito dos mutirões!

E à todas as fiandeiras pelo exemplo de simplicidade e riqueza de espírito em suas formas de agir. Obrigada por me ensinarem a confiar no tempo necessário de cada processo, onde tudo tem seu momento para acontecer... Bastando primeiro plantar as sementes certas para bons frutos colher!

## MUTIRÃO DE FIANDEIRAS<sup>1</sup>

Penerô balão  
Penerô luar  
Penerô balão de seda  
Foi cair dentro do mar

Põe a roda na cacunda  
Vai fiar no mutirão  
O cumê que eu ganhei lá  
Foi um balaio de algodão

Penerô balão  
Penerô luar  
Penerô balão de seda  
Foi cair dentro do mar

Cadê a dona da casa  
Eu não tô vendo ela aqui  
Ela entrou foi lá pro quarto  
Com certeza foi dormir

Penerô balão  
Penerô luar  
Penerô balão de seda  
Foi cair dentro do mar

Fia, fia minha rodinha  
Prá acabar com esse algodão  
Prá poder matar preguiça  
Da dona do mutirão

Penerô balão  
Penerô luar  
Penerô balão de seda  
Foi cair dentro do mar...

---

<sup>1</sup> Transcrição de música cantada pelas fiandeiras de Anápolis, Goiás, nos mutirões de fiação realizados para essa pesquisa.

## CANTORIA DE TRABALHO<sup>2</sup>

Ai, ai, ai, ai  
Esse samba é macioso  
Ai, ai, ai, ai  
Pra fazer declaração  
Ai,ai,ai,ai  
Morena me dá um beijo  
Ai,ai,ai,ai  
Que eu te dou meu coração

Ai,ai,ai,ai  
Meu coração eu não te dou  
Ai,ai,ai,ai  
Porque não posso tirar  
Ai,ai,ai,ai  
Tirando eu sei que morro  
Ai,ai,ai,ai  
Porque não posso te amar

---

<sup>2</sup> Transcrição de música cantada por Dona Cecília de Souza Dias, durante o seu trabalho de fiação.

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	x
LISTA DE TABELAS.....	xi
ANEXOS.....	xii
RESUMO.....	xiii
ABSTRACT.....	xiv
GLOSSÁRIO.....	xv

### Introdução

Descaroçando o algodão.....	1
-----------------------------	---

### Capítulo 1 – O Fio da Meada

1.1 Das tecnologias artesanais às tecnologias digitais: o fio feminino.....	4
1.1.1 Do fio de algodão às redes digitais.....	11
1.2 O conceito de pós-modernismo na <i>performance</i> dos <i>ex-cêntricos</i> .....	16
1.3 Dança pós-moderna.....	24
1.4 A meada tecnológica da dança no século XXI.....	32

### Capítulo 2 - A Urdidura das Fiandeiras

2.1 O olhar, o fazer e o registro .....	39
2.2 A observação ativa: o fazer como método de pesquisa.....	44
2.3 O registro fílmico da observação.....	49
2.4 A técnica de fiação e tecelagem manuais: etapas do processo.....	54
2.5 Os mutirões urbanos.....	58

## **Capítulo 3 – A Trama Cênico-Visual**

<b>3.1 A linguagem expressiva dos gestos de trabalho das fiandeiras.....</b>	<b>70</b>
<b>3.1.1 Os fatores de Movimento.....</b>	<b>73</b>
<b>3.1.2 Configurações Espaciais.....</b>	<b>76</b>
<b>3.1.3 Combinação de Dois Fatores.....</b>	<b>79</b>
<b>3.1.4 As principais combinações das fiandeiras.....</b>	<b>80</b>
<b>3.2 Análise dos trabalhos manuais.....</b>	<b>81</b>
<b>3.2.1 Descaroçando o algodão.....</b>	<b>86</b>
<b>3.2.2 Batendo o algodão.....</b>	<b>88</b>
<b>3.2.3 Cardando o algodão.....</b>	<b>89</b>
<b>3.2.4 Fiando o algodão (Braçada).....</b>	<b>91</b>
<b>3.2.5 Tocando a roda (Pedalada).....</b>	<b>92</b>
<b>3.2.6 Urdindo os fios.....</b>	<b>93</b>
<b>3.2.7 Tecendo a trama.....</b>	<b>95</b>
<b>3.3 A observação-transposição das análises.....</b>	<b>97</b>
<b>3.4 Análise interpretativo simbólica.....</b>	<b>99</b>

<b>Considerações Finais.....</b>	<b>108</b>
----------------------------------	------------

<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>112</b>
--	------------

<b>Sites Consultados.....</b>	<b>117</b>
-------------------------------	------------



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Aldeãs iranianas fiando lã num fuso rudimentar .....	12
Ilustração 2: Réplica do Tear de Jacquard.....	14
Ilustração 3: Foto do interior do Tear de Jacquard.....	14
Ilustração 4: Cartão Perfurado de um computador “moderno”.....	14
Ilustração 5: Repasso xadrez com estampa.....	47
Ilustração 6: Pesquisadora-performer no aprendizado da fiação.....	53
Ilustração 7: Capucho de algodão.....	57
Ilustração 8: Homem limpando o algodão.....	57
Ilustração 9: Algodão descarado.....	57
Ilustração 10: Algodão sendo batido.....	57
Ilustração 11: Algodão sendo cardado.....	57
Ilustração 12: Fuso girando e enchendo de linha.....	57
Ilustração 13: Novelos e tecidos de linha caipira.....	57
Ilustração 14: Novelos e tecidos de linha caipira.....	57
Ilustração 15: A <i>performance</i> no I Mutirão, Anápolis/GO, 2006.....	62
Ilustração 16: A <i>performance</i> no I Mutirão, Anápolis/GO, 2006.....	63
Ilustração 17: A energia contagiante da dança, Anápolis/GO, 2006.....	64
Ilustração 18: A segunda <i>performance</i> , preparando a teia.....	67
Ilustração 19: O cortejo com cantoria e a roda nos ombros, Anápolis/GO, 2007.....	68
Ilustração 20: No mutirão, as fiandeiras trabalham e cantam, Anápolis/GO, 2007.....	70

**LISTA DE TABELAS**

Gráfico 1: <i>Effort-Shape</i> dos Fatores do Movimento de Laban.....	75
Quadro 1: Esforços da fiandeira nas ações básicas e secundárias.....	83
Quadro 2: Preparação do corpo cênico de acordo com as etapas têxteis.....	99

**ANEXOS**

Anexo 1: Entrevista com Dona Cecília de Souza Dias.....	118
Anexo 2: Entrevista com Dona Maria Madalena de Souza.....	122
Anexo 3: Reportagem do Jornal do Estado.....	126
Anexo 4: <i>Storyboard</i> da performance <i>Entrelinhas</i> .....	127
Anexo 5: Ficha Técnica.....	133
Anexo 6: Fotos dos Mutirões de Fiação.....	134
Anexo 7: Registro audiovisual dos Mutirões.....	139

## RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma pesquisa de criação coreográfica e montagem em vídeo a partir de um estudo de caso realizado com as fiandeiras de Anápolis, Goiás, com base numa observação ativa. Assim, este trabalho pretende tecer reflexões acerca do entrelaçamento do fazer artesanal, da *performance* e das mídias digitais (áudio e vídeo) na construção de uma poética que surge através de uma trama interdisciplinar fomentando um processo criativo na dança. A metodologia utilizada se apóia em três momentos: em primeiro lugar, a observação ativa da cultura gestual de trabalho das fiandeiras, em segundo a sistematização descritiva dos gestos observados, a partir dos princípios da Corêutica e da Eucinética, desenvolvidos pelo método Laban e posteriormente, sua tradução para a dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** DANÇA PÓS-MODERNA - FIANDEIRAS -  
INTERDISCIPLINARIDADE - *PERFORMANCE*

## **ABSTRACT**

This dissertation presents a research of choreographic creation and video making based on a study case done with the spinners of Anapolis, Goias, through active observation. Thus, this work intends to weave considerations on the interlacing between the handmade work, the performance and the digital media (audio and video) in the construction of a poetic, which arises through an interdisciplinary plot which fosters a creative process in the dance. The methodology used stands on three moments: first, the active observation of the gesture culture of the spinners' work, second the descriptive systematization of the observed gestures, based on the Coreutic and Eucinetic principles, developed by the Laban method and later its translation to the dance.

**KEY-WORDS:** POST-MODERN DANCE - SPINNERS - INTERDISCIPLINARITY  
- PERFORMANCE

## GLOSSÁRIO

**Arco.** Haste de bambu ou madeira, retesada em forma de arco por meio de um cordão, é usado para separar o chumaço das impurezas menores.

**Baixeiro.** Manta de algodão grossa que se põe no lombo do cavalo, por baixo da sela onde se senta o cavaleiro.

**Bater Pasto.** Preparar o terreno à lavoura, desbastar a vegetação arbustiva.

**Braçada.** O movimento da fiandeira no procedimento da fiação é realizado com as pontas dos dedos enquanto se estende o braço esticando uma extremidade da pasta de algodão, o braço alcança até sua máxima extensão, aproximadamente 1(um) metro e representa um ciclo nesse processo repetitivo de alongamento do fio.

**Cabrestilho.** Fios cruzados na operação da urdidura.

**Capucho.** Cápsula que encerra a semente de algodão, constituída de matéria fibrosa podendo-se repartir em três ou quatro divisões.

**Cardas.** Um par de peças fabricadas industrialmente formadas por uma tábua com pontas de aço e um cabo e servem ao destrinçamento das fibras do algodão.

**Chumaço.** Porção de algodão na forma bruta, sem ter passado por nenhuma das etapas da fiação.

**Descaroçador.** Máquina de madeira constituída basicamente de duas moendas (cilindros giratórios), em cada um deles uma manivela, é usada para retirar as sementes ou caroços do algodão.

**Dobadeira.** Instrumento de madeira composto de uma parte fixa que serve de base às peças móveis em cruz que giram sobre um eixo, é utilizado na operação de novelos em meadas e vice-versa.

**Espadilha.** Ferramenta própria à urdidura, contém orifícios por onde são atravessados os fios.

**Fiação Manual.** A fiação manual prepara, dentre outras, uma matéria-prima básica, o algodão, que será transformado em fios pelas mãos das fiandeiras, seja no fuso ou na roda de fiar.

**Fiação.** Ato, operação ou maneira de fiar; lugar onde se fia.

**Fiadeira.** Fiandeira.

**Fiadeira.** Mulher que trabalha com uma tradição de origem milenar, a fiação manual.

**Fiar.** Torcer e reduzir a fio as pastas de algodão.

**Finirico.** Fiar muito fino.

**Fuso.** Instrumento que proporciona a torção do fio, dando voltas em torno de um eixo giratório. Pode se referir à peça acoplada na roda de fiar ou a um instrumento independente, criado anteriormente à roda de fiar e que funciona com o mesmo fim.

**Lançaadeira.** Peça do tear semelhante a uma canoinha, contém um espaço por onde encaixa-se o carretel de linha e através dela se inicia o processo de tramagem do tecido.

**Liço.** Peça do tear semelhante a um pente fechado, utilizado para levantar os fios.

**Linha caipira.** Característica particular da linha fiada à mão e própria dos modos rústicos de produção do campo ou da roça.

**Meada.** Reunião de fios dobrados de modo a desembaraçar o novelo.

**Mutirão de Fiação.** Auxílio mútuo prestado entre fiandeiras de uma localidade na produção doméstica de linhas e panos caipiras, trabalhando todas em proveito de uma só, que é a beneficiada, mas que nesse dia faz as despesas de uma festa ou alimentação. Essas ações de solidariedade e amizade são muito comuns nas culturas tradicionais agrárias.

**Novelo.** Bola de fios enrolados.

**Pagode.** Reunião informal onde se divertem e cantam ritmos populares, principalmente a marcha, o forró e o samba.

**Papo.** Fiar muito grosso.

**Pasta.** Porção de algodão com consistência de fibras finas e macias, no formato de rolos, adequada à fiação propriamente dita.

**Pente.** Peça do tear feita de filetes de taquara, ou bambu, com dentes muito próximos, com aberturas perpendiculares pelas quais passam os fios da trama.

**Queixada.** Armação de madeira do tear que ajusta a tensão dos fios da trama.

**Repasso.** Técnica de preparação do urdume e de execução da trama pela operação repetitiva de passar e repassar a linha, formando assim os desenhos e estampas dos tecidos.

**Roda de fiar.** Máquina rudimentar de madeira constituída de três partes: um suporte, um mecanismo de rotação e um dispositivo de rotação e enrolamento (fuso), e se destina à transformação da pasta em fio.

**Tapume.** Trama do tecido, fio grosso com que se preenche o tecido.

**Tear.** Máquina com tecnologia destinada à fabricação de tecidos.

**Traição.** Manifestação voluntária de uma espécie de mutirão com a particularidade de que a fiandeira a ser ajudada não saiba da surpresa e seja acordada de madrugada, pelo barulho das trabalhadoras que chegam cantando e às vezes, soltando foguetes.

**Trama.** Conjunto de fios que tapam o urdume, tapume.

**Urdideira.** Conjunto de duas peças paralelas e verticais, que representam o comprimento e a largura do tecido, munidas, em geral, de pinos de madeira, destinados a dispor os fios da urdidura.

**Urdidura.** Dispor um conjunto de fios paralelamente ao seu comprimento no tear.

**Urdume.** O conjunto de fios da urdidura.

## INTRODUÇÃO

### Descarçando o Algodão

O principal interesse deste trabalho é refletir sobre a linguagem da dança no sentido de ampliar suas fronteiras estéticas partindo da experiência de pesquisa nas duas principais vivências remanescentes das fiandeiras urbanas:<sup>1</sup> o ofício da tecelagem artesanal e os mutirões de fiação manual.<sup>2</sup> Assim, a retomada destas práticas milenares foi fundamental para que se estabelecesse um contraponto entre as atividades tradicionais femininas e o movimento expressivo na dança. A análise dos aspectos performativos dos gestos das fiandeiras, captados pelas tecnologias digitais,<sup>3</sup> implicaria, então, no desenrolar de um processo criativo voltado à produção de uma *performance* multimídia, assim como na descoberta de um material humano de valor ancestral.

A motivação para desenvolver tal estudo partiu, inicialmente, da contemplação do trabalho realizado pelas fiandeiras em exposições e feiras de artesanato. As formas peculiares como seus corpos se envolviam na lida de cada uma das ações do processo de fiação e o som produzido pelos giros da roda, somados às cantorias de trabalho, revelaram uma riqueza estética interessante de ser traduzida poeticamente através da dança, assim como impulsionou o desejo de valorizar, re-criando, as expressões culturais contidas nesta memória coletiva de tão longa data.

---

<sup>1</sup> Muitas fiandeiras que saíram do campo e vieram para as cidades trouxeram na bagagem alguns materiais do seu ofício dando continuidade, só que de maneira modificada, à fiação e à tecelagem manuais.

<sup>2</sup> Os mutirões de fiação foram organizados com o objetivo de reunir as fiandeiras em torno de uma prática tão estimada por elas, e hoje em dia, atualiza-se esta prática dentro do contexto urbano, reavivando esta memória coletiva através do projeto artístico.

<sup>3</sup> As tecnologias digitais aqui referidas são: vídeo, som, composição e montagem digitais, que embora estivessem voltadas para a criação poética, potenciaram e facilitaram sobretudo o processo de observar e registrar a observação na pesquisa de campo, contribuindo inclusive na transposição artística. No entanto, este trabalho dissertativo não levanta a questão da produção audiovisual propriamente dita, no que diz respeito às técnicas de edição e os programas computacionais utilizados para este fim. Tal assunto demandaria uma nova dissertação, estando portanto em aberto para posteriores considerações, lançando para o futuro um novo recorte deste mesmo trabalho.



Desta forma, sucedeu-se a busca sistemática por estas ações de trabalho, indo a campo, observando, participando e redimensionando o dia-a-dia dessas senhoras pouco lembradas em sua profissão e ainda menos citadas na história. A hipótese então, de que os gestos, conteúdos simbólicos, histórias e canções dessas mulheres nascidas e criadas na zona rural, atualmente inseridas no contexto social urbano, poderia suscitar uma matéria-prima básica para a *performance* artística impulsionou a iniciativa de realizar esta pesquisa. Deste modo, surgiu também uma reflexão para o campo da dança. Numa sociedade que caminha cada vez mais para a era eletrônica e a virtualização das informações, como a dança se beneficia deste contexto e se atualiza relacionando passado, presente e futuro? Poderia a dança atuar em benefício de uma memória antiga, registrando-a para a posteridade?

Sendo assim, para a realização do trabalho de campo, foram investigadas as fiandeiras localizadas no município de Anápolis, Goiás, cuja distância é de aproximadamente 160 Km da Capital Federal. Para a execução da pesquisa, foi organizada uma metodologia a partir de três etapas distintas: primeiramente, foi realizado um estudo de caso instrumentalizado pela observação ativa e pelo registro audiovisual. Em seguida à captação das imagens e dos sons do campo, deu-se início à análise gestual das fiandeiras para a pesquisa corporal. E ao final, a criação da *performance Entrelinhas* e a edição do seu respectivo vídeo.<sup>4</sup>

De modo que, os capítulos que se seguem estão organizados da seguinte maneira. O primeiro capítulo tem como objetivo refletir sobre a presença das mulheres na criação das tecnologias, desde as rudimentares até as digitais, entrando nas considerações a respeito das práticas pós-modernas na dança para guiar o procedimento empregado na construção do atual processo coreográfico. E ainda, a reflexão do conceito de *performance* - enquanto linguagem interdisciplinar, dinâmica e ligada ao cotidiano - é tecida neste capítulo, relacionando entre si, os gestos de trabalho das fiandeiras, a dança pós-moderna e a tecnologia digital do vídeo.

---

<sup>4</sup> Os programas utilizados na edição das imagens captadas foram *Pinnacle Plus Studio* e *Adobe After Effects*. Para a edição do áudio captado em estúdio e nos mutirões foram usados os programas *Sony Vegas* e *Sound Forge*.

O segundo capítulo trata dos métodos de pesquisa utilizados para o desenvolvimento do estudo de caso em uma abordagem ampla e interdisciplinar. Primeiramente, utilizando ferramentas comuns aos procedimentos artísticos e antropológicos dá-se o estranhamento natural do primeiro contato e em seguida o cruzamento de olhares entre a visão dos pesquisados e do pesquisador-performer. Nessa direção aponta-se as propostas de Sylvain Maresca e Roberto Cardoso de Oliveira, concentrando a pesquisa nos conhecimentos compartilhados pela fiandeira Dona Cecília de Souza Dias, que confirmou a autenticidade das informações e depoimentos de todas as fiandeiras que contribuíram com relatos. Nessa articulação de procedimentos têm-se uma descrição do estudo de caso envolvendo os registros em vídeo, fotos e narração das *performances* acontecidas nos mutirões. As entrevistas fundamentais, a documentação das reportagens estão em anexo.

O terceiro capítulo aborda a parte prática da pesquisa corporal, descrevendo primeiramente a metodologia do processo de construção coreográfica utilizando ferramentas conceituais da Dansintersemiotização, de Soraia Silva. Nessa etapa a metodologia de Laban também foi utilizada como instrumento adequado à leitura dos gestos da fiandeira contemplada, e posteriormente, à re-leitura dos fatores de movimento interpretados dentro de uma utilização poética- interpretativo-simbólica.

Nas considerações finais sintetiza-se a trama que materializa todos os signos e imagens apreendidas na pesquisa de campo, discorrendo sobre a riqueza estética das fiandeiras na experiência criativa guiada pela dança, os recursos audiovisuais e a *performance* final, que encontra-se desenhada e comentada brevemente nos *storyboards* em anexo. Discorre-se conclusivamente a respeito dos resultados alcançados com o trabalho, onde se reconhece a maior experiência obtida, a experiência humana, encontrada nas relações que se estabeleceram entre as pessoas envolvidas na pesquisa e o processo do bailarino-performer.

## Capítulo 1 – O Fio da Meada

### 1.1 Das tecnologias artesanais às tecnologias digitais: o fio feminino

“Se a mulher não teve a mão em tudo, seus dedos por certo estiveram lá.”  
Sadie Plant

A urdidura do trabalho aqui desenvolvido pretende tecer reflexões acerca do conjunto de tradições e costumes culturais relacionados aos processos rudimentares das tecnologias artesanais das fiandeiras, e a partir dessa reflexão desenredar os caminhos de uma criação renovadora e ao mesmo tempo nostálgica na dança. Nesse processo valoriza-se a redescoberta do gesto enquanto celebração da vida e do trabalho doméstico da mulher, à evidência do movimento expressivo na cena e no vídeo. A expressividade do gesto das fiandeiras, aliada à técnica da dança<sup>5</sup> surge como motivo, além dos códigos sedimentados pela coreografia clássica na busca do movimento que privilegie experimentos ligados ao cotidiano e ao desaparecimento das fronteiras artísticas.

A dança é uma constante investigação. Engloba desde uma intuição pessoal que anima e direciona a manifestação externa do corpo em sua acepção mais primitiva de extravasar sentimentos, até uma sistematização mais analítica, incorporada ao longo de técnicas que se ramificaram a partir do século XX, na atividade artística da dança. Várias podem ser as motivações para se chegar à escolha de um tema para a obra coreográfica, a depender dos critérios estéticos, físicos, políticos, ideológicos ou emocionais de cada bailarino. No entanto, é pela observação do mundo em sua plena transmissão de sinais expressivos que o bailarino se alimenta de signos que o guiarão em seu processo criativo.

---

<sup>5</sup> Conforme Helena Katz, a técnica na dança é um conhecimento instalado no corpo para se promover a dança e geralmente acontece ao mesmo tempo, como um encadeamento: o corpo que dança que precisa de uma técnica para se realizar e existir como dança. KATZ, Helena. Palestra *Dança*. In: **I Simpósio Internacional de Arte e Tecnologia**. (Org.) Arlindo Machado. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, acontecido entre os dias 23 de setembro e 26 de outubro de 1997.

Evidentemente esta re-leitura dos sinais observados para o movimento de apreensão dos signos<sup>6</sup> na dança, só acontece se o signo apresentado ao olhar numa primeira instância, gerar no bailarino uma identificação afetiva, suscitando uma empatia num nível de primeiridade, estabelecendo desta forma a principal relação no cogito das transposições cênicas.<sup>7</sup> Sendo que, será através da forma, da estrutura plástica da linguagem,<sup>8</sup> que se diferenciarão os gêneros e as possibilidades da expressão cênica.

Segundo Renato Cohen, o termo “expressão cênica” localiza e define os parâmetros que caracterizam a “arte da *performance*”,<sup>9</sup> a qual estabelece relações entre o teatro e as outras artes, onde incluiremos a dança, o artesanato e o vídeo. A *performance* utiliza conceitos do teatro, da dança moderna e do circo, além das artes plásticas e visuais.<sup>10</sup> Por isso, ela é antes de tudo, uma expressão cênica.<sup>11</sup> Como apontou Cohen, os elementos constitutivos da expressão cênica são: atuante, texto e público. Mas não necessariamente o atuante precisa ser um ator, pode ser um boneco, um animal ou até um objeto. O texto não precisa ser verbal, dramático, pode ser entendido em seu sentido semiológico, ou seja, um conjunto de signos

---

<sup>6</sup> Para Charles S. Peirce, o signo é uma rede de relações triádicas que caracterizam a constante transformação de um signo em outro signo, e assim, *ad infinitum*. Para tanto, os signos foram classificados em três categorias que os colocam em relação com o seu objeto, ou seja, com alguma coisa que o signo representa, e são essas as categorias: ícone, índice e símbolo. A primeira delas remete a uma qualidade primeira como um sentimento apenas, não representa nada, apenas se apresenta tal como é; a segunda representa uma relação real com o seu objeto, é uma evidência, uma reação a uma ação; a terceira se caracteriza por uma representação mental, a configuração de um pensamento que interpreta a parte material do objeto e seu significado, dependendo portanto, de uma convenção ou lei. PEIRCE *apud* PLAZA, **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, p.20-22.

<sup>7</sup> Por transposição considera-se o trânsito da vida para a cena, do real para a ficção, do inconsciente para o consciente. Cf. COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p.116.

<sup>8</sup> Conforme Cohen, é interessante observar a analogia entre a pintura e a arte cênica: um objeto pode ser representado segundo um eleição estética, por exemplo, uma paisagem pode ser pintada de forma realista (aproximando-se da fotografia), de forma impressionista (subjetiva), de forma surrealista (alterada), de forma abstrata (não guardando relação icônica com o objeto) etc. Assim também a cena varia entre naturalismo, impressionismo, expressionismo, etc. *Idem, ibidem*, p.117.

<sup>9</sup> Segundo Glusberg, a arte da *performance* guarda uma origem anterior ao século XX com a estréia de *Ubu Rei* de Alfred Jarry, em 1896, desenrolando-se ao longo do próximo século através de uma rede de influências artísticas que culmina num gênero independente a partir da década de setenta, a *performance art*. Esta expressão “*performance art*” é denominada pelos americanos. No Brasil, esta expressão artística é denominada apenas *performance*, sendo também a opção taxonômica adotada nesta dissertação. GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. (Trad.) Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.12-13.

<sup>10</sup> Segundo Cohen “Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”. COHEN, Renato. *Op. cit.*, p.30.

<sup>11</sup> De acordo com COHEN, Renato. *Op. cit.*, *passim*.

que guardam aspectos icônicos, indiciais ou simbólicos. O público é o que caracteriza um espetáculo acontecer, e pode ser considerado sob duas formas: “a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente”.<sup>12</sup>

Conforme Cohen é a partir desta relação ternária (atuante, texto e público), cuja origem se derivou de “O Teatro no Gesto”, de Jacó Guinsburg,<sup>13</sup> que a linguagem da *performance*, descrita como a expressão cênica que agrega todas as correntes estéticas e filosóficas do século XX, numa espécie de fusão disciplinar, se define como arte da fronteira, da contaminação de linguagens, da estética híbrida entre a dança, o vídeo, o teatro, que não subsistem enquanto linguagens estéticas isoladas, mas caminham para uma transmediação.<sup>14</sup>

De certo modo, o corpo é o meio que reúne todas as artes diluindo as categorias e flexibilizando as fronteiras a partir de inter-relações, através de uma alteração mútua, cujo objetivo maior é a produção de novas formas poéticas, de metonímias dos gestos, de outras metáforas cênicas. De acordo com Soraia Silva, o corpo é uma linguagem que se traduz pelo movimento expressivo, transmitindo informações (através da comunicação não-verbal) numa escala que vai desde os gestos cotidianos até os extra-cotidianos, constituindo assim uma narrativa corporal resultante de uma negociação entre o pensamento e a ação.<sup>15</sup>

Na dança, a transposição cênica é comumente praticada e o resultado disso é a aproximação da matéria original inspiradora à forma criada pelo movimento. Assim, a dança é uma arte re-significadora de linguagens e informações expressas em meios diversos. Dessa forma a interação criativa entre a linguagem da dança e dos gestos de trabalho descritos no terceiro capítulo, baseia-se no modelo de “observação-transposição”.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p.29.

<sup>13</sup> GUINSBURG, Jacó. **O Teatro no Gesto**. São Paulo: Ed. Polímica, 1980.

<sup>14</sup> Cf. Cohen, “Linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares”. *Ibid*, p.116.

<sup>15</sup> SILVA, Soraia Maria. *A Linguagem do Corpo*. In: **Humanidades: teatro pós-dramático**. Revista. Brasília: Ed. UnB, 2006, p.55.

<sup>16</sup> SILVA, Soraia Maria. **Profetas em Movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2001, p. 20.

A observação-transposição ativa o sentido da visão com o objetivo de abrir ao artista a experiência estética, conduzindo o olhar para uma experiência maior, provocada pela “contemplação”.<sup>17</sup> Assim Soraia Silva define o método:

*Observar é olhar deixando-se impactar emocionalmente pela obra e analisar o que é visto dentro dos parâmetros apontados. Transpor é traduzir a emoção do que foi visto e a análise do que foi observado em movimento consciente, transformando o gesto estático (estátua) em gesto dinâmico (movimento).*<sup>18</sup>

Na aplicação original utilizada por Soraia Silva, o ato de contemplar as imagens estáticas dos *Profetas* de Aleijadinho<sup>19</sup> desencadeou um processo dansintersemiótico<sup>20</sup> cuja significação deflagrou uma resposta ativa no corpo da bailarina, gerando a obra *Profetas em Movimento*. No entanto, para a utilização do conceito de dansintersemiotização num novo processo, que aqui se instaura, faz-se necessário ampliá-lo e desenvolvê-lo numa perspectiva nova, que leve em consideração o movimento vivo do universo observado, tal como são as manifestações gestuais empregadas na fiação manual.

As fiandeiras representam um material dinâmico à tradução criativa na dança, portanto é nesse contexto que o método da observação-transposição será redimensionado. Deste modo, encontra-se na *performance* a ferramenta conceitual que completa a dansintersemiotização, abarcando assim o fluxo contínuo das manifestações corporais e orais que na tecnologia artesanal citada se fazem presentes.

A hipótese de que a gestualidade examinada nos rituais de trabalho das fiandeiras caracterizaria também uma *performance* suscitou uma nova reconsideração de valores estéticos, ampliando os limites do que poderia ser considerado como expressão cênica na

---

<sup>17</sup> *Idem, ibidem. Loc. cit.*

<sup>18</sup> *Idem, ibidem. Loc. cit.*

<sup>19</sup> Para desenvolvimento de uma metodologia na criação artística, a autora observou a obra icônica esculpida por Aleijadinho, o adro dos *Profetas* do Santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo que culminou no espetáculo *Profetas em Movimento*.

<sup>20</sup> Trata-se de um método utilizado para instrumentalizar a interação da dança com outras linguagens artísticas fazendo emergir um princípio de complementaridade, “ora se aproximando, ora se distanciando da coisa observada”, no processo da transposição cênica. Cf. SILVA, Soraia Maria. **Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou Metáfora Cênica dos Profetas do Aleijadinho Utilizando o Método Laban**. São Paulo: Edusp, 2001, cap. VIII.

dança. O trabalho das fiandeiras pode então ser associado à tradução criativa. Conforme Carlson, a *performance* é associada não somente ao fazer, mas ao refazer, esta re-significação é importante porque estimula a tensão entre a forma dada ou conteúdo do passado e os ajustamentos inevitáveis feitos por um presente em constante mudança, ampliando assim as negociações culturais operadas nos interesses particulares de cada espaço de tempo.<sup>21</sup>

Através da designação de Cohen, a *performance* alcança a dinâmica de uma ação expressiva, acontecendo ao vivo, num dado espaço e num dado momento. Conforme suas palavras: “um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”.<sup>22</sup> Nesse sentido, entende-se a *performance* como algo ligado à vida, como “*live art*”,<sup>23</sup> como uma busca da arte contemporânea de se libertar das formas pré-estabelecidas, procurando portanto, no cotidiano, uma linguagem do corpo restauradora dos rituais. Assim, a *performance* inclui também uma tradição milenar, expressa no corpo e nas máquinas intermediadas pelas ações das mãos e dos pés das fiandeiras.

Quando fiandeiras se reúnem e dão vida às rodas de fiar, o ritual já está acontecendo, pois em cada etapa do trabalho existe uma preparação que vai desde a limpeza do algodão colhido até a manutenção das rodas usadas antes da fiação. Em sua coletividade elas cantam e desafiam-se nos versos, a maioria vindos de improviso, pois acreditam que o trabalho também é uma atividade para se distrair. Em certas ocasiões mais formais, existe um público que assiste às demonstrações performáticas do trabalho, como em eventos organizados como as feiras e exposições de artesanato. Em outras ocasiões, o grupo mesmo se reúne e toma a iniciativa de organizar as rodas de fiação.

---

<sup>21</sup> CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 2.ed. New York: Taylor & Francis Group, 2004, prefácio.

<sup>22</sup> COHEN, Renato. *Op. cit.*, p.28.

<sup>23</sup> Segundo Cohen a *live art* “é uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”. *Op. cit.*, p. 38.

Há também um costume bastante antigo entre as fiandeiras: realizar mutirões de fiação. Nessas reuniões de ajuda mútua, além da execução do trabalho e das cantorias, elas conversam informalmente sobre assuntos diversos e sempre num clima de descontração. Às vezes também dançam coletivamente, mas sempre após os trabalhos e geralmente em encontros que marcam com os homens que trabalharam em outro local, também em mutirão, só que o mutirão masculino é geralmente de “bater pasto”. Dessa forma, toda a comunidade resolve o problema do trabalho acumulado, interagindo uns com os outros e transformando o ofício em lazer, durante todo o dia, e à noite, o beneficiado oferece um baile, como é de costume chamar, “pagode”.

Nesses eventos elas organizam todos os materiais necessários à realização de cada etapa da fiação, se preparam previamente com comes e bebes para receber o grupo que chega carregando as rodas nos ombros e cantando saudações à dona da casa. Essa situação é bastante performática, ainda mais quando a dona da casa não sabe que vai receber o mutirão e é pega de surpresa com uma manifestação coletiva, batizada pelo nome de “traição”.<sup>24</sup> Trata-se de uma *performance* tradicional das fiandeiras da zona rural que difere dos eventuais mutirões por sua característica peculiar de surpresa. Os preparativos desta ajuda são feitos às escondidas da fiandeira que receberá os trabalhos, e geralmente chega-se na casa da mesma com muita barulheira, queima de fogos e cantorias para o susto da pessoa desprevenida. Para tal situação, convoca-se diversas colegas para participarem do trabalho, encarregando-se até mesmo das comidas e bebidas consumidas no dia, numa dinâmica de reciprocidade, onde podem contar, futuramente, com a mesma colaboração.

Segundo Marcolina Martins Garcia, o mutirão e a traição são soluções para a escassez de mão-de-obra, constituindo, também, oportunidade e possibilidade de a população reafirmar pública e socialmente laços de amizade e compadrio; e também podem possuir aspectos ligados ao lazer. Tanto no caso do mutirão, quanto no da traição, as reuniões podem ser:

---

<sup>24</sup> Conforme depoimentos colhidos na pesquisa de campo.



- predominantemente masculinas, quando os homens se reúnem para trabalhar a lavoura, o roçado, a limpeza de córrego, a construção de casas, etc;

- mistas, quando marido e mulher estão com trabalho acumulado, e ambos, num mesmo dia, são auxiliados por vizinhos, parentes e amigos;

- essencialmente femininas, quando só as mulheres se reúnem para trabalhar com o algodão. Há divisão de grupos para otimizar os trabalhos: algumas ficam encarregadas da cozinha; um grupo fica responsável só por cuidar das crianças pequenas e o restante lidam com a cardação e a fiação.

“As mães levam consigo os filhos menores e em alguns casos ocorre a participação de meninas no trabalho; elas ficam encarregadas de *escaroçar*, *catar*, e, às vezes, de *bater o algodão*”.<sup>25</sup> Nessa dinâmica, tudo é tecnologia artesanal mediada pelos gestos e transformada em ritual, deflagrando uma tradição milenar que resiste à medida que se transforma através de suas atualizações no tempo e no espaço.

Mesmo com a chegada da era mecanizada da produção têxtil, em que as mulheres dispõem de tecidos e roupas em abundância nas lojas, a fiação e a tecelagem manuais continuam a absorver o tempo de algumas fiandeiras na contemporaneidade. Observa-se a existência de um aspecto obsessivo, viciante e absorvente na fiação e na tecelagem que atrai a atenção tanto das envolvidas nos processos quanto dos observadores externos que se “hipnotizam” ao olhar a repetição prazerosa dos gestos destas mulheres. Assim, Sadie Plant aponta um aspecto parecido nas sociedades arcaicas:

Mesmo nas culturas que são supostamente economias de subsistência, mulheres que outrora só faziam o necessário na cozinha, na limpeza e no cuidado dos filhos

---

<sup>25</sup> Notadamente nas fazendas e no povoado de Oloana, onde a autora citada acima fez sua pesquisa, os termos comuns da fiação sofreram modificações, *descaroçar* para essa população é *escaroçar*, limpar o algodão é *catar*. GARCIA, Marcolina Martins. **Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981, p. 152.

costumavam entrar em *overdrive* quando o assunto era fiar e tecer, produzindo muito mais do que o necessário para vestir e mobiliar a casa.<sup>26</sup>

Estas suposições levantadas, no entanto, encontram fundamento nos depoimentos das mulheres observadas nesta pesquisa, conforme se poderá constatar no segundo capítulo. O apego às práticas tradicionais e os motivos que as levam a se sentarem frente às rodas de fiar não são de ordem estritamente econômica, mas principalmente pela paixão à técnica herdada, pelo valor simbólico que o universo artesanal representa.

### 1.1.1 Do fio de algodão às redes digitais

Puxando o fio de algodão do novelo das fiandeiras, desde a produção manual mais primitiva de fios, têm-se uma trama têxtil percorrendo a industrialização até chegar na Web.<sup>27</sup> Como bem colocou Plant, o fio ou barbante contém em si a matéria que forneceu, literalmente, as bases fundamentais para o surgimento das tecnologias, desde as mais rudimentares até as computacionais.<sup>28</sup> Não somente por ser usado desde os tempos mais remotos com a finalidade de sustentar, girar, amarrar, prender e transportar coisas, mas pela sua engenhosidade original aliada às muitas utilidades as quais serve.

---

<sup>26</sup> PLANT, Sadie. **Mulher Digital: o feminino e as novas tecnologias**. (Trad.) Ruy Jungmann. Rio de Janeiro. Ed: Rosa dos Tempos, 1999, p.69.

<sup>27</sup> Web, do inglês, trama, tecido ou rede. Em alusão às conexões que a aranha faz ao tecer sua teia. A Web ou WWW (World Wide Web) como é conhecida, foi desenvolvida em 1990 por Tim Berners-Lee. Trata-se de um sistema de documentos interligados que permitem a navegação do usuário pela *Internet* com o objetivo de permitir a visualização de informações em forma de um hipertexto, ou seja, a informação é apresentada ao usuário sob a forma textual onde o usuário poderá iniciar a leitura de uma maneira não linear, escolhendo entre o início, meio ou fim de um texto. Disponível in: [http://en.wikipedia.org/wiki/Tim\\_Berners-Lee](http://en.wikipedia.org/wiki/Tim_Berners-Lee). Acessado no dia 27 de agosto de 2007.

<sup>28</sup> Conforme Plant, “O barbante cujas origens foram identificadas no ano 20.000 a.C., é considerado o fio manufaturado mais antigo e crucial para subjugar o mundo à vontade e engenhosidade do homem.(...) Chegou a ser descrito como a arma invisível que permitiu à raça humana conquistar a terra”. *Ibid*, p.61-62.



Ilustração 1: Aldeãs iranianas fiando lã num fuso rudimentar<sup>29</sup>

A tecelagem de fibras têxteis, contudo, é uma herança tecnológica que remonta os tempos mais longínquos. Desde as aldeias neolíticas as mulheres já fabricavam os primeiros tecidos de linho e lã que substituiriam a vestidura com peles animais, inaugurando as primeiras indústrias domésticas, levando a tecelagem até o século XVIII na Revolução Industrial, em que os têxteis lideraram nas invenções mecânicas. Fusos, rodas de fiar e teares manuais, na indústria, foram substituídos pelas máquinas, a princípio a vapor, e depois mecânicas.

Até meados do século XVIII, a tecelagem artesanal era o único modo de produção dos artigos têxteis. Por volta de 1764, surgia a famosa Máquina de Fiar de James Hargreaves, batizada pelo nome “*Spinning Jenny*”; era uma máquina que multiplicou a produção de fios 24 vezes em relação às antigas rodas de fiar.<sup>30</sup> As inovações introduzidas na indústria têxtil, na Inglaterra, alcançaram dimensões inimagináveis a partir do século XIX, com a implementação do Tear de Jacquard, a primeira peça de tecnologia automatizada.

<sup>29</sup> Essa foto retirada da IRNA (*Agencia de Noticias de la República Islâmica de Iran*), 2007, demonstra um procedimento artesanal e bastante rústico na fiação de lã, em pleno século XXI, de algumas mulheres iranianas. Conforme reportagem fotográfica disponível in: [http://www.irna.com/occasion/turismo-en-iran/descubra-Iran/La-mujer-irani/la\\_mujer.htm](http://www.irna.com/occasion/turismo-en-iran/descubra-Iran/La-mujer-irani/la_mujer.htm). Acessado no dia 1 de fevereiro de 2008.

<sup>30</sup> Conforme pesquisa disponível in: <http://www.webartigos.com/articles/3703/1/Revolucao-Industrial-na-Inglaterra>. Acessado no dia 9 de fevereiro de 2007.

O Tear de Jacquard desenvolvido pelo francês Joseph-Marie Jacquard, em 1801, (ver ilustrações 2 e 3, p.14) funcionava com cartões perfurados que permitiam ao tear selecionar os fios automaticamente, controlando assim, o desenho das estampas dos tecidos.

Os cartões, que poderiam chegar a até 24 mil por tear, eram colocados em um tambor giratório. Um conjunto de bastões de madeira passava pelos orifícios de acordo com a programação dos cartões, e quando passava pelo orifício o bastão empurrava o fio, tecendo um padrão. Embora não fosse um computador no sentido estrito da palavra, o tear de Jacquard é reconhecido mundialmente como tendo sido o indicador do uso de cartões perfurados para controlar operações mecânicas.<sup>31</sup>

Assim Jacquard concebeu a primeira máquina programável de todos os tempos, a pioneira dos dispositivos de entrada e armazenamento de programas em toda a história da humanidade. Tal máquina influenciou, sobretudo, a história da informática, inspirando o matemático inglês Charles Babbage na criação do Engenho Analítico,<sup>32</sup> capaz de aplicar todas as operações aritméticas. Este sim, o invento mais próximo dos computadores modernos.

Para a construção do Engenho Analítico, Babbage convidou uma ilustre matemática para ajudá-lo em seu intento, trata-se de Ada Augusta Byron, Lady Lovelace, filha do poeta Lord Byron que desenvolveu uma série de instruções para o calculador analítico. “Cem anos antes de o *hardware* ter sido construído, Ada havia produzido o primeiro exemplo do que mais tarde seria chamado de programação de computador”.<sup>33</sup> Se Babbage é considerado o precursor do computador, Ada é a precursora do *software*.

<sup>31</sup> Conforme descrição disponível in: <http://www.netpedia.com.br/MostraTermo.php>. Acessado no dia 9 de fevereiro de 2008.

<sup>32</sup> Charles Babbage (1792-1871) comparou as duas principais funções do invento com os compartimentos básicos de uma fábrica têxtil: “O Engenho Analítico consiste de duas partes: a primeira, o armazém, em que todas as variáveis que serão objeto de operação, bem como todas as quantidades que surgirem como resultado de outras operações, serão guardadas e, a segunda, a fábrica que receberá as quantidades que serão objeto da operação”. Tal como os computadores modernos, o armazém é a memória e a fábrica, a capacidade de processamento. BABBAGE *apud* PLANT. *Op. cit.*, p. 22.

<sup>33</sup> Conforme Plant. *Ibidem*, p. 16.



Ilustração 2: Réplica do Tear de Jacquard<sup>34</sup>



Ilustração 3: Foto do interior do Tear de Jacquard<sup>35</sup>

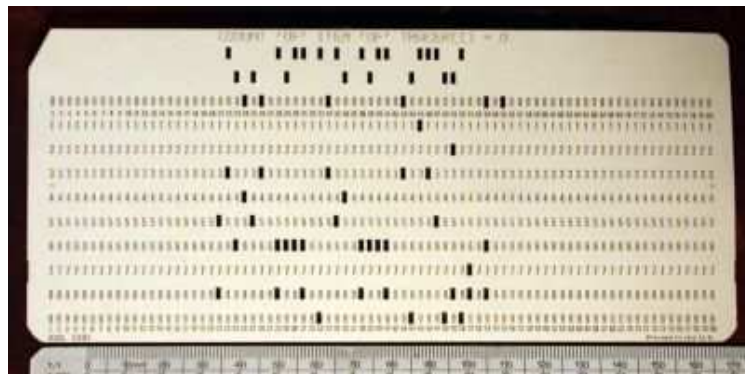


Ilustração 4: Cartão Perfurado de um computador “moderno”<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Obtida pelo “*Deutsches Museum*”, mostra a reconstituição do tear original conforme concebido por seu inventor. Disponível in: <http://www.uri.com.br/.../jacquard/4.jpg>. Acessado dia 14 de janeiro de 2008.

<sup>35</sup> Foto tirada no interior de um Tear de Jacquard, ainda hoje em funcionamento. Para tecer os códigos da trama inscritos nos cartões móveis as linhas da urdidura são alçadas correspondendo a cada linha da trama. Disponível in: <http://www.forumpcs.com.br/coluna.php>. Acessado no dia 14 de janeiro de 2008.

<sup>36</sup> Foto do “Cartão de oitenta colunas”, obtida no “*Eric’s Computer Museum*”. Usado na programação dos “*mainframes*”, máquinas computacionais de grande porte. Eram pilhas e pilhas destes que programavam os computadores até o início dos anos de 1980. Conforme informação disponível in: <http://www.forumpcs.com.br/coluna.php>. Acessado no dia 14 de janeiro de 2008.

Assim, as mulheres sempre estiveram presentes na criação de todas estas tecnologias, desde a técnica original da manipulação de fios, dos bordados e da costura até o surgimento de novas indústrias de computadores operando com *chips* de silício. De acordo com Plant, desde a industrialização “mulheres foram as simuladoras, as montadoras e as programadoras das máquinas digitais (...) quanto mais sofisticadas as máquinas, mais feminina se torna a força de trabalho”.<sup>37</sup> A feminina habilidade com os dedos foi fator preponderante na continuidade do processo têxtil à digitalização do computador.

Segundo Plant, mulheres figuraram entre as primeiras artistas de vídeo, cinema e fotografia a descobrir o potencial das artes digitais. Só para citar alguma, Maya Deren,<sup>38</sup> considerada a mãe do cinema experimental, foi uma das pioneiras do underground americano nas décadas de 40 e 50, realizando vários filmes imbuídos num universo onírico, ritualístico e dançante. Um de seus filmes mais conhecidos faz alusão, em uma de suas cenas, ao mundo mítico das fiandeiras, “Tramas do Entardecer”. Outra artista das artes digitalizadas, Esther Parada, comentou sobre seu trabalho com fotografias em meios eletrônicos:

O computador como um tear eletrônico acompanhado de uma imagem-matriz, na qual posso tecer outras matérias (...) Em harmonia, em sincopado, em contraponto estridente (...) Trabalhar com computadores é como trabalhar com fibras, o processo de dar nós para formar um padrão parece-se com a aglomeração de *pixels* para formar uma imagem.<sup>39</sup>

Linhas e *links* organizaram um sistema computacional regido pelas redes digitais através da interconexão mundial dos computadores. A mais conhecida atualmente é a World Wide Web, responsável pela interligação de todos os documentos textuais e visuais em informações

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>38</sup> Maya Deren, nascida em 1917, em Kiev na Ucrânia iniciou-se na arte cinematográfica sob a influência do fotógrafo tcheco Alexander Hammid. Amante da dança e do simbolismo arquetípico do subconsciente, muitas de suas obras remeteram ao surrealismo de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, ao mistério das pinturas de Giorgio De Chirico, Max Ernst e René Magritte. Com Marcel Duchamp iniciou um filme onde usou câmeras conotando a visão de bruxas e mágicos medievais, iludindo o tempo e o espaço através de objetos que apareciam e desapareciam (obra inacabada “*Witches Cradle*”). Conforme SARAIVA, Sandro Eduardo. *A vanguarda dançante da mãe Ilusão*. In: **Etcetera**. Revista eletrônica de arte e cultura. São Paulo: Edição de out/nov, 2003.

<sup>39</sup> PARADA *apud* PLANT. *Op.*, *cit*.

não-lineares tecidas pela hipermídia.<sup>40</sup> As infinitas informações difundidas agora estão disponibilizadas nas redes digitais, provocando a navegação entre as mais variadas direções e possibilidades. Tudo está em conexão, como os enormes fios de uma teia de aranha gigantesca. A era computacional, regida pela informação e pelas tecnologias digitais dita novas formas de pensamento, de comunicação e de vida. As formas artísticas também percebem a cultura digital influenciando o comportamento e proporcionando ambiente fértil para o florescimento de novas estéticas.

Como tão bem disse Plant: “O fio nem é metafórico nem literal, mas apenas material, uma reunião de filamentos que se torcem e revolvem em torno da história da computação, da tecnologia, das ciências e das artes.”<sup>41</sup> Mulheres de todo o mundo fiaram, cardaram, teceram. Fiandeiras, tecelãs e suas habilidades com os fios e tecidos foram excluídas da história oficial, que só as mencionou em curtos parágrafos ou notas de rodapé, e pode-se dizer que retornam hoje para a história da informática como as metafóricas pioneiras das tecnologias digitais.

## 1.2 O conceito de pós-modernismo na *performance* dos *ex-cêntricos*

O artista muitas vezes reflete as profundas transformações que se instauram num determinado período de tempo, padrão sócio-cultural ou histórico, influenciando novas experiências, e é nesse contexto que se faz necessário situar a arte da *performance*. Cohen elucida que o artista funciona como uma antena, captando e transmitindo mensagens, numa série de *inputs* recebidos e em seguida, transformados em *outputs* processados.<sup>42</sup> Nessa

---

<sup>40</sup> O conceito hipermídia, juntamente com hipertexto, foi criado na década de 1965 pelo filósofo e sociólogo estadunidense Ted Nelson, e se configura não só como meio de transmissão de mensagens, e sim como uma linguagem com características próprias que inclui além de textos comuns, sons, animações e vídeos, e de uma forma interativa, responde ao clique do mouse ou teclado. Hipermídia, diferentemente de multimídia, não é a mera reunião dos meios existentes, e sim a fusão desses meios a partir de elementos não-lineares. Disponível in: <http://pppt.wikipédia.org/wiki/Hipertexto>. Acessado no dia 29 de janeiro de 2008.

<sup>41</sup> PLANT, Sadie. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>42</sup> COHEN, Renato. *Op. cit.*, p.143.

sintonia, analisar o *environment*<sup>43</sup> que influenciou o devir da *performance* é conhecer o contexto que a fermentou enquanto movimento artístico, o pós-modernismo.

Em sua origem, o pós-modernismo<sup>44</sup> significa a perda da historicidade e o fim das grandes narrativas tal como apontou Lyotard, as “narrativas mestras”. Segundo ele, o antigo princípio no qual a aquisição do saber é indissociável à formação do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso.<sup>45</sup>

De fato, o pós-modernismo dá entrada a uma nova fase da estrutura social, com base na vivência da multiplicidade - cuja percepção de identidade é fundamentada pela linguagem, subvertendo a ordem da individualidade pela existência como devir - promovendo certa alternância de paradigmas, da linearidade cartesiana à subjetivação do indivíduo. Neste sentido, o sujeito no pós-modernismo não está preocupado em levar o marginal para o centro, pois portador não só de uma única, mas de várias identidades, (algumas vezes contraditórias e não resolvidas), essa relação com o centro no sujeito cartesiano, com sua identidade unificada e fixa, definida desde o nascimento, é desconstruída e reorganizada várias vezes, para novas relações com os sistemas culturais.<sup>46</sup>

Stuart Hall<sup>47</sup> considera que o conceito de identidade não tem um caráter essencialista e monolítico e apresenta três concepções para o sujeito na formação de sua identidade individual. Respectivamente, o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno são sintetizados por Venturelli:

O primeiro é o indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. É o sujeito da ciência, aquela coisa pensante que

<sup>43</sup> Cf. Cohen: “Essa palavra, que não tem uma tradução satisfatória em português, diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma “energia” que está no ar”. *Ibid*, p.144.

<sup>44</sup> Cujas origens remonta ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.

<sup>45</sup> Com a publicação do livro “A Condição Pós-Moderna”, em 1979, o filósofo francês Jean François Lyotard lançou as bases do pós-modernismo, porém sem a pretensão de esgotar o fenômeno, apresentando-o como uma condição, não um conceito, conforme o seu uso iria se expandir depois. LYOTARD, Jean François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Ed. J Olympio, 1986, *passim*.

<sup>46</sup> Conforme VENTURELLI, Suzete. **Arte: Espaço\_Tempo\_Imagem**. Brasília: Ed.UnB, 2004, p.143.

<sup>47</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2000,



deu origem ao sujeito moderno e que só existe enquanto pensa. No auge do modernismo, a imagem do sujeito e da identidade é associada à alienação, ao individualismo, antecipando a fragmentação e o sujeito descentralizado que vão caracterizar o sujeito pós-moderno e sua(s) identidade(s).<sup>48</sup>

Nessa concepção as identidades na pós-modernidade não são nunca singulares; sofreram fraturas e estão cada vez mais fragmentadas; num processo constante de transformação ao longo dos discursos, ações e situações de natureza múltiplas e paradoxais. “As identidades estão sujeitas a uma historicização radical”.<sup>49</sup>

De acordo com Linda Hutcheon,<sup>50</sup> o centro, no discurso iluminista da modernidade é utilizado como pivô para funcionar opostos binários: negro/branco, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, ocidente/oriente, objetividade/subjetividade, e a lista não pára de aumentar. Independente da inversão de valores que se tenha, dos centros para as periferias, das periferias para o descentramento, as poéticas pós-modernas estabelecem uma visão crítica sobre a diferença. E a diferença pós-moderna é a variedade: dos discursos, da história, dos eus, das épocas e das massas.<sup>51</sup> Essa diferença sugere então a multiplicidade, a diversidade e a heterogeneidade, e não a oposição ou a exclusão binárias.

A visão evolutiva da história que prevê a passagem do tempo através do pensamento linear cartesiano perde totalmente sua razão de ser na perspectiva pós-moderna. De acordo com Chauí, a história entendida como “continuidade e progresso” apaga a diferenciação dos tempos, substituindo-a pela sucessão. Conforme suas palavras: “Essa história anula a alteridade temporal por meio de uma temporalidade una, linear, homogênea, sucessiva e contínua”.<sup>52</sup> O que o pós-modernismo faz então é, não separar épocas, não destinar origens no tempo e no espaço, mas capturar para o agora esta mesma origem, não como resgate ou

<sup>48</sup> HALL *apud* VENTURELLI. *Ibidem*, p.142.

<sup>49</sup> Cf. HALL, Stuart. *Op. cit.*, p.108.

<sup>50</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** (Trad.) Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed.Imago,1991, p.90.

<sup>51</sup> Na modernidade tínhamos as revoluções em massa, a grade eloquência dos discursos, a mobilização do globo. Na pós-modernidade a consciência humana, quando existe, se dá em particular para cada um.

<sup>52</sup> CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 119-120.

imitação, mas como releitura, buscando na analogia e na ironia formas de parodiar o passado.<sup>53</sup>

Segundo Plaza, a arte re-cria a história por um processo sincrônico, isto é, a liberdade da expressão artística atua mudando o evento histórico em termos de verossimilhança.<sup>54</sup> De acordo com Plaza, o artista é um tradutor universal na conversão criativa de linguagens, estabelecendo uma relação fortemente tramada entre passado, presente e futuro, onde a noção de evolução e progresso desaparecem no devir do tempo, revelando para a história o movimento, a transformação. O processo dialético ocorrido entre a história e a arte está impresso no projeto tradutor de Júlio Plaza.<sup>55</sup> Não se trata de uma tentativa, porém, de esvaziar ou de evitar o passado, os fatos existiram realmente, mas a tradução criativa condiciona uma transformação na forma de conhecer esse passado. Hutcheon evidencia uma forte relação entre a historiografia e a ficção:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.<sup>56</sup>

Neste sentido o pós-modernismo confronta diretamente o passado e a realidade dos tipos sociais representativos e legitimadores de uma moral, descrita na literatura e na historiografia, inserindo trechos de suas falas e depois subvertendo-as por meio da ironia. Com efeito, o olhar centrado da modernidade européia que caracterizou como discurso do centro, a voz do homem, branco, ocidental, intelectual e heterossexual é deslocado na

---

<sup>53</sup> Lúcia Santaella infere que a partir do momento em que a literatura latino-americano se desapegou da preocupação em legitimar os centros de hegemonia cultural, ela finalmente encontrou seus próprios critérios estéticos. Imersos na possibilidade de exercerem sua função de narradores simplesmente, os artistas latino-americanos criaram universos independentes, devolvendo-os ao mundo real sob formas diferentes que a de representar a realidade, sobretudo inventando, denunciando, explorando o uso da própria linguagem. SANTAELLA, Lúcia. *Op. cit.*, p.60-61.

<sup>54</sup> PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, *passim*.

<sup>55</sup> A esta metamorfose de estruturas e eventos sincrônicos deu o nome de *Tradução Intersemiótica*. *Idem, ibidem*.

<sup>56</sup> HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p.157.

narrativa pós-moderna, que toma *corpus* agora através das vozes dos *ex-cêntricos*. De acordo com Hutcheon, *o ex-cêntrico é o off-centro*, aqueles cujas vozes foram outrora confinadas.<sup>57</sup>

Assim, mulheres, negros, *gays*, indígenas, artesãos, fiandeiras e todos os *ex-cêntricos* constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade percebida por todos. Nessa medida, no território cultural, os valores defendidos como dominantes, eternos e imutáveis são reavaliados: contesta-se a centralização narrativa. Como exemplo cita-se uma experiência cênica com os Xavantes onde a bailarina descentraliza sua autoria no projeto artístico, intercambiando a experiência indígena, na trama descritiva dessa relação interétnica.<sup>58</sup> Entre a dança indígena e a dança ocidental, o contágio inter-cultural é por ambos celebrado.

No pós-modernismo não existem mais hierarquias a seguir, se ainda existe algum centro este é considerado uma ficção, e não uma realidade fixa e imutável. No campo estético, o pós-moderno significou a fusão entre o clássico e o marginal, onde os opostos são toleráveis entre si. O movimento das mudanças tangencia as diferenças, o apagamento das fronteiras entre “cultura popular” e “cultura erudita”, “arte elevada” e “arte inferior”, “arte acadêmica” e “artesanato” e a prática de apropriação do presente na citação paródica de obras do passado. A “velha” subtração, baseada na binariedade do isto ou aquilo começa a desmoronar, e uma “nova” adição (e multiplicidade ao mesmo tempo) das diferenças inicia uma nova costura,

---

<sup>57</sup> Hutcheon aponta na década de 60 as raízes dessa mudança, momento em que se registra, na história, grupos anteriormente “silenciosos” definidos por raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe. Ressalta ainda que nas décadas de 70 e 80 se intensificou a prática artística e teórica desses mesmos *ex-cêntricos*, desafiando intensamente os “andro-(falo-), hetero-, euro e etnocentrismos”. HUTCHEON, Linda. *Op.cit.*, p. 88-89.

<sup>58</sup> O ponto de vista do cacique é valorizado e incluído no texto como saber indistinto do interesse acadêmico, compartilhando juntos do relato relacionado às experiências vividas. SILVA, Soraia Maria e TSI'RÓBÓ, Estanislau Wéré' é. *A estética surrealista Xavante: intercâmbio cênico*. In: **VIS**. revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: Ed. PPG-Arte UnB, 2006, v.5, n2, p.111-119.

cujo fim é uma enorme colcha de retalhos, inspirada naquela antiga técnica de *patch-work*,<sup>59</sup> isto é, de livre-associação.

De acordo com Hall Foster, “o pós-modernismo está marcado por um historicismo eclético, no qual antigos e novos modos e estilos (bens usados, por assim dizer) são remanejados e reciclados”.<sup>60</sup> Nesse sentido Foster contesta uma ruptura entre as artes modernistas e as pós-modernistas. Apesar de tantos paradigmas modernistas erodirem no pós-modernismo, negar a ligação que tem o segundo perante os primeiros seria ignorar o advento que encetou a dinâmica de muitas transformações sociais e intelectuais, a modernidade. Para Teixeira Coelho, “a modernidade foi responsável pela propagação de vários estilos e movimentos na arte, que se sucederam com uma enorme rapidez a partir do século XVIII”. O que a modernidade substituiu, na arte, foi a unicidade da estética, que sempre esteve alicerçada a um estilo predominante, pela multiplicidade da expressão estética.<sup>61</sup>

Bernard Stiegler enfatiza que esse processo chamado modernidade desembocou no desenvolvimento da sociedade industrial na Inglaterra, aproximadamente de 1780 até o fim do século XX, e deslanchou a arte dita moderna, dando força para o nascimento das Vanguardas Artísticas das três primeiras décadas do século XX.<sup>62</sup> Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, Expressionismo, Isadora Duncan, Erik Satie, Bauhaus, Martha Graham, Kandinsky, Tristan Tzara, Rudolf von Laban, Jean Cocteau, Apollinaire, Artaud e tantos outros nomes e obras, são todos influenciados por este novo devir.

---

<sup>59</sup> O *patch-work* é um trabalho artístico, feito com retalhos de pano. É uma técnica que une diferentes tecidos de formatos e tamanhos variados. Não se tem registro de quando exatamente a mulher começou a tecer, mas desde então soube aproveitar os retalhos de tecidos para fazer colchas, entre outras finalidades.

<sup>60</sup> FOSTER, Hall. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. (Trad.) Duda Machado. São Paulo: Ed. Casa Editorial Paulista, 1996, p.168.

<sup>61</sup> COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-Moderno: Modos & Versões**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001, p.40.

<sup>62</sup> STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. (Org. e Trad.) Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Ed. Argos, 2007, p. 14.

Stiegler alinha-se com uma idéia de uma modernidade atualmente hiperindustrial, controlada pelas mídias computacionais, telecomunicacionais e audiovisuais.<sup>63</sup> De fato, a época industrial não acabou e como ela a modernidade também não está acabada. O hífen pós-moderno não encerra nada. Mesmo que o prefixo *pós* sugira um final, passa uma idéia de terminado, qualquer entendimento para a arte contemporânea contempla o estudo do modernismo. Fredric Jameson indica no pós-modernismo uma denominação freqüente para se considerar a hipótese de uma ruptura com o movimento moderno nas artes. Segundo ele, modernismo e pós-modernismo:

São fenômenos radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea.<sup>64</sup>

No entanto, fechar uma idéia em torno da ruptura ou não com a arte modernista não é um critério pós-moderno, dadas as condições paradoxais e anárquicas do fenômeno. Diante de toda a variedade de suas facetas, o pós-moderno é um *patch-work* onde diversos retalhos se encaixam. E essa contradição é típica da teoria pós-modernista. Qualquer tentativa de separação de categorias chega a ser em vão. Como situar então as obras “mestras” de Laban, Duncan, Loie Fuller, Artaud, Joss, Graham, Meyerhold, Wigman e muitos outros? Como brincou Fernando Villar, acrescentando-os o título de “pré-pós-modernos”?

Nessas “encruzilhadas taxonômicas”,<sup>65</sup> é interessante recuperar aqui o conceito de interdisciplinaridade apontado por Villar:

<sup>63</sup> O desenvolvimento de novos meios técnicos de comunicação em conjunto com instituições orientadas pelo “capitalismo cultural”, como Stiegler coloca, garantem o controle da cultura no sentido de formar os mercados de consumo, condicionando o comportamento de consumo por intermédio da mediação, como já acontecia na modernidade industrial. *Idem, ibidem*, p.16.

<sup>64</sup> JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1997, p.31.

<sup>65</sup> VILLAR, Fernando Pinheiro. Palestra *Nossas Contemporaneidades*, integrante da disciplina Cenas Contemporâneas da linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena. Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes da UnB. Proferida no dia 3 de setembro de 2007.

Interdisciplinaridade artística pode ser uma importante ferramenta para se entender novas trilhas da contemporaneidade que nos desafia. Termos como fusão, *crossover*, multimídia, rizomas, rede, teia, leque, hibridismo, Espanhês, primitivos modernos, bi-curiosos, bi-nacionalidades, glocal e/ou mestiçagem são todos termos que contém graus de interdisciplinaridade. São nuances de um mundo que se transforma, irradiando outros conceitos étnicos, sexuais, familiares, sociais e artísticos, que por sua vez exigem trocas disciplinares complementares e suplementares para o seu entendimento.<sup>66</sup>

Na contemporaneidade, a fusão de disciplinas é amplamente estudada, indicando, portanto, pontos comuns de interesse no processo da *performance* artística. Segundo Villar, esse procedimento não confere a um simples juntar de disciplinas diferentes que tenham seus limites bem definidos, mas aponta a uma interdisciplinaridade artística indicada para investigar e trocar informações entre duas ou mais áreas do conhecimento, no sentido de desdobrar um novo campo de ação cênica, de gerar uma nova mutação criativa, de dar à luz novas possibilidades estéticas. Nas palavras de Villar: “Interdisciplinaridades artísticas seriam intermídias que transgridem fronteiras formais de campos de conhecimento distintos com seus diferentes conteúdos, métodos e procedimentos.”<sup>67</sup>

Na dificuldade em categorizar terrenos artísticos e culturais cada vez mais ampliados é que se caracteriza um dos objetivos da interdisciplinaridade. De acordo com Roland Barthes, a interdisciplinaridade não acontece na “tranqüilidade da troca segura entre disciplinas, mas sim no choque que pode ser mesmo violento entre ciências e artes unidas na busca de um novo objeto ou de uma nova linguagem”.<sup>68</sup> Nas tendências previstas pelas estéticas contemporâneas e/ou pós-modernas, a descentralização de categorias assume adjetivos os mais variados: “híbrido”, “heterogêneo”, “cruzado”, “descontínuo”, “interrompido”, “paradoxal”, “antitotalizante”.

<sup>66</sup> VILLAR, Fernando Pinheiro. Palestra *Interdisciplinaridades Artísticas*. Publicada in: **Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação**. (Coord.) Arão Paranaguá de Santana. São Luís: Ed. UFMA, 2003, p.118.

<sup>67</sup> VILLAR, Fernando Pinheiro. *Como pesquisamos?* in: **Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2001, volume 2, p. 833-8.

<sup>68</sup> BARTHES *apud* VILLAR. *Como pesquisamos?* in: **Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2001, volume 2, p. 833-8.

Nas teias abertas pela força dessas novas expressões, de natureza múltipla e provisória, o dançar sem fronteiras proposto pela interdisciplinaridade incorpora a dinâmica da *performance* resultando em um processo coreográfico pós-moderno. A interdisciplinaridade dentro do conceito de pós-modernismo vai demonstrar o processo criativo utilizado pela dança pós-moderna que, subvertendo a linguagem tradicional da técnica clássica de dança, privilegia a multiplicidade de linguagens, agenciamentos, técnicas de construção, desconstrução e materialização da expressão cênica.

### 1.3 Dança Pós-Moderna

No campo estético, a dança pós-moderna significou o fim da explosão dramática que caracterizou o impulso criador da dança moderna<sup>69</sup>. Depois que as primeiras revoluções na dança (nas décadas de 1900 a 1930) foram realizadas com Rudolf Laban, Emile Dalcroze, Delsarte, Isadora Duncan, Ted Shawn, Ruth Saint Dennis, Loie Fuller, Mary Wigman, Hanya Holm, Martha Graham, Eric Hawkins, Limón, Doris Humphrey, Charles Weidman, Kurt Joss, entre outros,<sup>70</sup> libertando de certa forma a dança dos gestos glamourosos cujo fim era o divertimento da corte, a dança moderna perde seu fôlego criativo durante os anos de 1940 e 1950, ressurgindo novamente a partir da segunda metade do século XX.

Após esse período inicia-se um movimento dinâmico na dança, a partir de uma linguagem totalmente nova, que se traduz por ambigüidades: às vezes assume a posição de

---

<sup>69</sup> O surgimento da dança moderna se deu no final do século XIX e início do século XX, principalmente nos Estados Unidos e na Alemanha, terras que não se tornaram férteis ao balé clássico. O momento de criação da dança moderna é fortemente marcado por um período de várias mudanças sociais e políticas e se desenvolve num cenário de guerras e conflitos sociais. Para exprimir seu tempo, os bailarinos tiveram que criar novos meios para se manifestar, pois o clássico não mais comunicava os anseios da sociedade vigente. Cf. GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980, *passim*.

<sup>70</sup> É fato lembrar que o primeiro crítico de dança que se tem notícia teria sido Georges Noverre. Seus estudos iniciados ainda no século XVIII, conduziram a muitas revoluções na dança. Além de pura *virtuose*, a dança deveria ser um meio de expressão dramática e comunicação, definida pelo *ballet d'action*: “A ação na dança é a arte de fazer passar emoções e ações à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos movimentos, de nossos gestos e de nosso corpo”. NOVERRE, Jean Georges. **Cartas sobre la danza y sobre los ballets**. México: Ed. Universidade Autônoma Metropolitana.

crítica ou mesmo a negação da dança moderna, outras vezes ressalta sua estrutura, afirmando no presente os modelos do passado, porém jamais de forma pura. Uma destas extremidades é liderada pelo bailarino Merce Cunningham, que influenciará muitas das *performances* realizadas pela geração pós-moderna na dança, levando o abstracionismo ao limite. A música não segue a coreografia. Pela primeira vez se questiona a relação movimento-música, que até então era absoluta. Nesse período, pós Segunda Guerra Mundial, outros bailarinos além de Cunningham demonstram sua insatisfação rompendo definitivamente com a “dança emocional”,<sup>71</sup> assumindo posição crítica em relação ao drama e à emoção atrelados a concepção anterior da dança.

Merce Cunningham e Alwin Nikolais rejeitam as técnicas decorrentes da vontade de exprimir terrores ou êxtases e de simbolizar uma experiência mais dramática da vida para abrirem a vanguarda de uma fase completamente nova na dança. Até mesmo foi chamada de “nova dança”, em conjunto com as demais artes que reagiram de modo semelhante às formas precedentes e suas respectivas motivações, tais como: “cinema novo”, “romance novo”, “teatro novo” ou “teatro do absurdo”, e de uma nova pintura que vai desde a *action painting* à *pop art*.<sup>72</sup>

Dentro desses conceitos, os procedimentos instituídos pela “arte-estabelecida”<sup>73</sup> são substituídos por movimentos puros, devendo mesmo existir como realidade autômata na dança. Assim como a *performance*, a dança pós-moderna acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Situações comuns do cotidiano são incorporadas

---

<sup>71</sup> Durante o período da modernidade, quando o corpo ainda é visto como sujeito, a dança moderna volta o corpo e a sua sensibilidade para os estímulos pessoais, deixando-os orientar os movimentos. Com Martha Graham, a expressividade se dá pelo torso, motor do gesto e fonte de carga dramática. Na dança de Wigman os temas são trágicos, tudo envolve sacrifício, tensão, angústia e o desafio da vida diante da morte. Segundo Silva, Wigman é considerada a maior representante da dança expressionista, cujos princípios nascem da necessidade de buscar a interiorização do movimento para a transposição posterior do gesto. SILVA, Soraia Maria. *O Expressionismo na Dança*. In: **O Expressionismo**. (Org.) Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 294 e 302.

<sup>72</sup> Cf. GARAUDY, Roger. *Ibidem*, p.154.

<sup>73</sup> “Allan Kaprow, o idealizador do *happening*, que se autodenomina um fazedor de conceitos, estabelece o contraponto ARTE-arte e NÃO-ARTE. A primeira, que chamamos de “arte-estabelecida” aspira a um plano superior. (...) A não-arte engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente.” COHEN, Renato. *Op. cit.*, p.38.



nos espetáculos. Cunningham introduz “um simples caminhar” dentro de uma coreografia sua. Em 1952, trabalhando a dança com um grupo de estudantes universitários ele sugeriu que começassem com gestos simples: “Eles são aceitos na vida cotidiana, porque não no palco?”<sup>74</sup>

Dessa forma, a dança pós-moderna aproxima-se da vida, modificando totalmente a maneira de encarar a arte e resgatando o seu sentido ontológico de celebração, participação e integração, como a *live art*. Nesse momento, a dança é simplesmente uma arte do movimento, dissociada de sua função meramente estética, elitista. Um exemplo claro disto são os *ready-made* de Duchamp, que vão valorizar como objetos de arte os produtos industriais, feitos em série e presentes no cotidiano, como uma roda de bicicleta ou um sanitário.

De acordo com Villar, as materialidades na arte e na cultura foram questionados pela efemeridade e imediaticidade das ações artísticas, chegando mesmo a sugerir a diluição das fronteiras entre o suporte e o artista, por apresentarem simultaneamente o sujeito e o objeto na arte.<sup>75</sup> Nas mãos de Jackson Pollock houve a supressão do fator intermediário entre o pintor e sua tela, não sobrou desde pincéis até as construções e normas estéticas tradicionais. Pollock trazia sua pintura diretamente dos tubos de tinta, jorrando ou salpicando a tela colocada no chão. Seus gestos na ação de pintar eram vigorosos e intensos, o que provocou a criação de um método que foi chamado de *action painting*.

A essa nova atitude generalizada nas artes plásticas somaram-se as experiências de Rauschenberg na pintura, os novos caminhos para o teatro com Brecht, o experimentalismo de Cage na música, a poesia de Richards e Olsen, entre outras mais que também se destacaram, e na dança, a arte do movimento reacendeu através das *performances* desenvolvidas a partir do Judson Dance Theatre:

---

<sup>74</sup> Conforme minha tradução. In: GOLDBERG, RoseLee. **Performance: live art since the 60s**. New York: Thames & Hudson Inc., 2004, p.147.

<sup>75</sup> VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Ribeiro. **Artistic Interdisciplinary and La Fura Dels Baús, 1979-1989**. 2001. 331f. Tese de Doutorado em Teatro e Performance, Queen Mary College, Universidade de Londres, p.91.

As tarefas que constituíam esforços necessários para se criar as condições de aquecimento e ensaio do grupo (como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer às regras de um jogo) passam a ser a própria trama dessa dança, a qual pretende atender a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo tempo real e despisicologizar o seu executante.<sup>76</sup>

Assim, os artistas da Judson expressavam-se contra a concepção espetacular da coreografia baseada no modelo tradicional de representação<sup>77</sup> para propor uma aproximação total entre a arte e a vida. A idéia por trás da arte deveria ser tão importante como uma ação efetiva de trabalho. Segundo Roselee Goldberg, dançarinos experimentavam diferentes atitudes com o propósito de investigar suas próprias motivações corporais, de maneira conceitual, produzindo em larga escala propostas cada vez mais radicais.<sup>78</sup> O grupo da Judson Church<sup>79</sup> priorizava experiências multimidiáticas por meio da interação do movimento dançado, suscitando nos anos de 1960, os primeiros conceitos de *happenings*<sup>80</sup>, em experimentos com a pintura, a escultura, objetos do dia-a-dia, projeção de *slides* e filmes.

Coerentes aos movimentos *hippie* e de contracultura, esses concertos causavam um choque na platéia, pois rebelavam-se contra o texto e todo o caráter psicologizante do teatro assentado nas palavras. O que se via era uma quebra da concepção ocidental de espetáculo, estendendo a linguagem espacial por meio de uma junção entre os vários elementos que se

<sup>76</sup> KRAUSS apud SILVA. *Pós-Modernismo na Dança*. In: **O Pós-Modernismo** (Org.) Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.438.

<sup>77</sup> A dança, embora prescindida de uma narrativa verbal, muitas vezes reproduz um modo representativo de contar uma história, o que a aproxima também do teatro tradicional, do texto dramático e da representação, ao invés de aprofundar na estruturação artística fundamentada pelas possibilidades dadas pelas dimensões espaço-temporais. Cf. SILVA, Soraia Maria. *A linguagem do corpo*. In: **Humanidades**. Revista edição especial Teatro Pós-dramático. Brasília: Ed. UnB, 2006, p.54.

<sup>78</sup> GOLDBERG, Roselee. *Op. cit.*, p. 151.

<sup>79</sup> Na Igreja Memorial Judson, em Washington, o grupo liderado por Cunningham, incluindo Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Gordon, Judith Dunn e Ruth Emerson, apresentou um concerto de três horas dando nascimento ao grupo Judson Dance Theater. GOLDBERG, RoseLee. p. 147.

<sup>80</sup> Com *Untitled Event*, Cage orquestrou a fusão de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música, inaugurando uma série de eventos que se chamariam “concertos”, baseados na intermediação entre as diversas artes como se fossem um única. Cf. GLUSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p.25-26.

somavam numa improvisação, reverberando na dinâmica da cena e assumindo assim, um diálogo com o teatro de Antonin Artaud.<sup>81</sup>

As tendências provenientes do Judson Theater naturalmente difundiram as práticas técnicas ditas pós-modernas na dança. Conforme Soraia Silva, as explorações intrépidas realizadas pelos membros desse grupo projetaram os rumos seguidos pela dança pós-moderna nas próximas décadas priorizando o mínimo, o mais simples e acessível do movimento como uma nova maneira de construção da expressão. Silva aponta vários comportamentos proporcionando ganhos consideráveis para a renovação da produção estética, culminando em expressivas referências da dança pós-moderna americana, tais como: a exploração de espaços cênicos alternativos (telhados, paredes de prédios, ruas, galerias de arte, etc.), a junção do artista com o público por meio das propostas abertas, a apropriação cênica dos interjogos políticos, a improvisação, a observação do cotidiano, a reintegração de técnicas já existentes, como o clássico e o moderno, a efemeridade das ações, a interdisciplinaridade, as correntes minimalistas que praticavam o processo de repetição, a estilização de ações violentas, a técnica de colagem, o método do acaso, o uso da analogia e da ironia, a desmistificação do corpo, o favorecimento do processo sobre o produto, a aproximação com os rituais orientais e as danças sagradas, o processo aleatório, a utilização das novas tecnologias como o vídeo e o computador, entre outros procedimentos.<sup>82</sup>

Os primeiros coreógrafos que incluíram *workshops* experimentais em busca de expandir os conceitos das pesquisas de movimento em diferentes linguagens artísticas foram: Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Judith Dunn, David Gordon, Débora Hay, Alex Ray, Elaine Summers, Lucinda Childs e Meredith Monk, como também o músico

---

<sup>81</sup> Em 1932, em Paris, Antonin Artaud – poeta, dramaturgo, ator, cineasta – publica seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em um de seus textos ele diz: “Ao invés de se recorrer a textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição do texto, reencontrando a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento (...). ARTAUD *apud* GLUSBERG. **A Arte da Performance**, p. 22.

<sup>82</sup> SILVA, Soraia Maria. *Pós-Modernismo na Dança*. In: **O Pós-Modernismo** (Org.) Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 441- 472.

Robert Morris e o pintor Rauschenberg.<sup>83</sup> No teatro embrionário de Ann Halprin, dançarinos e artistas eram atraídos para o seu estúdio ao ar livre. Uma plataforma de madeira construída no sótão de sua casa, em San Francisco.<sup>84</sup>

Simone Forti desenvolveu três temas de movimento: engatinhar, movimentar como os animais e girar como os dervixes.<sup>85</sup> Trisha Brown projetou uma série de *performances* utilizando equipamentos de escalada para ilustrar como a dança é, em essência, a mãe da gravidade.<sup>86</sup> Lucinda Childs viu na dança um jeito de mover constantemente a arquitetura, seus dançarinos poderiam desenvolver um elaborado caleidoscópio de movimentos, desenhados e elaborados em conjunto a um sistema de contagem, um pulso, também utilizado nas coreografias de Laura Dean e nas *performances* de Meredith Monk.<sup>87</sup>

A influência recíproca de coreógrafos na década de 1970 desenhou o panorama da dança pós-moderna nesta época. A partir disso, jovens coreógrafos vieram a retomar os movimentos de seus mentores, mas partindo de uma nova ótica, sob a influência dos meios de comunicação, da moda e da música presentes em seu cotidiano. No começo dos anos 1980 se viu um material inovador, ordenado por palavras faladas, músicas, sons, filmes, projeção de vídeos, dança feita para câmera, novos efeitos de iluminação, elementos acrobáticos em cena tanto nas coreografias de Elizabeth Streb, Karole Armitage, Stephen Petrônio, Anne Teresa De Keersmaecker ou Jan Fabre como nas de Pina Bausch e Wim Vanderkeybus.<sup>88</sup>

<sup>83</sup> Conforme Silva. *Op. cit.*, p. 442.

<sup>84</sup> De acordo com Goldberg, inúmeros espaços como este foram criados em Nova York, agregando pequenos públicos, a maioria artistas, promovendo tardes experimentais dando continuidade ao processo iniciado pelo Judson Dance Theater, como exemplo, a criação do coletivo Grand Union. GOLDBERG, RoseLee. *Op. cit.*, p.151.

<sup>85</sup> Prática meditativa rodopiante dos adeptos da filosofia islã *sufi*. O giro induz ao estado de transe na procura de uma relação direta com Deus.

<sup>86</sup> Em *Walking on the Wall* (1971), os dançarinos literalmente andaram pelas paredes de uma galeria, suspensos pelo teto através de equipamentos. Cf. Silva. *Op.cit.*, p. 442.

<sup>87</sup> Segundo Silva, “Meredith Monk exercitou música e dança: a vertigem de suas representações vocais e gestuais aproximou os seus trabalhos das experiências de transes (...) Monk ainda acompanhou, como Lucinda Childs, as correntes minimalistas que praticavam até em excesso o processo de repetição”. *Idem, ibidem.*, p. 443.

<sup>88</sup> Goldberg, RoseLee. *Op. cit.*,

Na outra extremidade da dança pós-moderna localizada na Europa, inicia-se um movimento de retomada dos princípios da *Audruckstanz*<sup>89</sup> e das vanguardas do início do século num pensamento de reconquista da tradição expressionista, mas a partir de outros termos, de uma nova roupagem pelas mãos de Pina Bausch. A coreógrafa combina elementos visuais, cinestésicos e sonoros, ressaltando o aspecto interdisciplinar fundamental em suas obras. Os bailarinos contribuem com o universo particular de cada um trazendo experiências e histórias de vida e fundamentando o método de criação de Bausch, a partir de um processo que nunca é finalizado.<sup>90</sup> Nessa moldura cênica exploram-se temas como a impossibilidade da comunicação humana, a violência entre ambos os sexos e a citação irônica ao balé clássico.

Os espetáculos de Pina Bausch, embora ocupem os grandes teatros, os teatros tradicionais, tem sempre o palco preenchido por vários materiais que modificam o espaço, transformando-se como as próprias coreografias. Em *Palermo*, o espaço cênico é preenchido por tijolos, também figura a presença de um cão durante a coreografia. Em *Le Sacre du Printemps*, o chão é coberto por terra. Em *Caffe Muller*, são cadeiras espalhadas e reorganizadas pela cena. Em *Two Cigarettes in the Dark*, um tronco é instalado no palco. Em *Blaubart* são folhas secas cobrindo e sendo espalhadas pelos corpos dos bailarinos.

Nesse processo amplo e em constante transformação, a razão de ser da dança pós-moderna é plural. Muitas podem ser as condições para a dança existir, atendendo a uma razão provisória que é própria da heterogeneidade da época atual. De acordo com Rodrigues:

---

<sup>89</sup> Termo alemão utilizado para designar a dança moderna cuja estética se deriva do Expressionismo. O grupo fundador da *Audruckstanz* foi formado na segunda década do século XX por Rudolf Laban, Kurt Joss e Mary Wigman. Dos desdobramentos desse estilo foram propagadores na Alemanha, Harald Kreutzberg, Gret Palucca e Dore Hoyer; nos EUA, Hanya Holm. Atualmente as alemãs Pina Bausch, Heinhild Hoffman e Susanne Linke são descendentes criadoras do gênero Dança-Teatro. Cf. SILVA, Soraia Maria. **Profetas em Movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2001, p.41.

<sup>90</sup> Uma série de exercícios busca compor uma história, dentro de um jogo de peças montadas, como um quebra-cabeças que nunca é fechado. Há mudanças de peças de um ensaio a outro, reconfigurando-se num novo espetáculo. Cf. Silva, *O Pós-Modernismo na Dança*. In: **O Pós-Modernismo** (Org.) Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.458.

A diversidade parece denunciar uma tendência cada vez mais acentuada na dança, assim como um desejo em aprimorar a fusão das fronteiras artísticas e disciplinares, borrando conceitos e definições que possam ameaçar a liberdade das criações.<sup>91</sup>

Giselle Rodrigues esclarece que grande parte dos coreógrafos ocidentais sofreram influências das idéias pós-modernistas do movimento judsonista e da escola alemã, e que muitas vezes, estas idéias sofreram mutações e atualizações, se fundindo no cenário da dança contemporânea desde a década de 1980 até os dias atuais.<sup>92</sup> Porém esse retorno à tradição na dança, tanto dos modelos modernistas quanto dos expressionistas e até mesmo dos clássicos, no pós-modernismo, a dança o faz em outros termos, onde o paradoxo é o imperativo: ela pode ser tradição e também vanguarda ao mesmo tempo; pode ser clássica e contemporânea também.

As tendências previstas pelas estéticas pós-modernas aproximam num único instante, duas visões de mundo tão distanciadas no tempo e no espaço, gerando na arte respostas criativas sobre o futuro. O contato com as práticas milenares da fiação têxtil sugeriu ao movimento da dança a retomada de uma memória ancestral feminina, representada pela analogia com os processos tradicionais de trabalho contidos na cultura artesanal e em diálogo com a expressão cênica pós-moderna na criação de uma *performance* multimídia, intitulada *Entrelinhas*. E ainda, por sua fadada desapareição no tempo, a fiação oferece para as futuras gerações uma herança de inestimável riqueza histórica, atualizada agora através da dança, corroborando uma hipótese de que o novo não substitui o antigo, pelo contrário, antigas e novas tecnologias podem conviver e dialogar entre si.

---

<sup>91</sup> RODRIGUES, Giselle. **De Água e Sal: uma abordagem de processo criativo em dança**. 2006. 186 f. Dissertação de Mestrado em Artes, Brasília, Universidade de Brasília, p. 34.

<sup>92</sup> *Idem, Ibidem, Loc. cit.*

Desse modo, entrelaçando a dança, a tecnologia artesanal das fiandeiras e a tecnologia digital envolvida nas técnicas de montagem do vídeo que divide a cena, descobre-se uma conexão criativa oferecendo uma nova maneira de exploração artística.<sup>93</sup> A poética digital inscrita no vídeo envolve o processo de construção coreográfica criando possibilidades de interação entre as imagens registradas no trabalho de campo e a *performance* ao vivo. O roteiro do vídeo é a própria síntese das experiências vivenciadas com as fiandeiras, e desenvolvidas na escrita deste texto, definindo a partir disso, as imagens que se propõem a completar a fruição estética.

#### 1.4 A meada tecnológica da dança no século XXI

Para estar em sintonia aos avanços tecnológicos provocados pela revolução eletrônica do século XX e XXI, a dança atualiza o seu conteúdo descentralizando a figura humana e dialogando com artifícios tecnológicos como o vídeo, a televisão e o computador. Os meios virtuais passam a oferecer novos suportes para a produção de um material que é básico para a dança: a imagem. Ao interagir com o mundo virtual,<sup>94</sup> o corpo, compreendido como matéria física, atual, perde sua tangibilidade. Dessa maneira, a expressão artística dos corpos em movimento é mediada por outros tipos de estruturas cênicas que vão desde o palco num teatro até a tela de vídeos e computadores. Estes últimos surgem, então, como a infra-estrutura física

---

<sup>93</sup> No assunto das hibridizações de recursos variados somatizando a obra artística, quem mais se destacou no cenário da dança pós-moderna trazendo para a dança o foco do vídeo e do computador foi Alwin Nikolais, oferecendo a cada linguagem uma poética. A partir do contato que teve, trabalhando num cinema, com as possibilidades de fusão da música com a imagem, transformou a linguagem cinematográfica em aprendizagem que o influenciaria mais tarde em suas criações coreográficas. Misturando diferentes recursos cênicos, o corpo passa a ser metamorfoseado: o bailarino não era mais o protagonista da cena, pelo contrário, os corpos humanos interagiam com todos os outros componentes que a formavam. Como apontou Pereira, “(...) Projeções de *slides*, estrategicamente encaixadas nos intervalos dos corpos, formavam uma outra sintaxe de imagem.” PEREIRA, Roberto. *Bonecos Cinematográficos*. In: **Luz na Dança: contornos e movimentos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1998, p.105.

<sup>94</sup> Um mundo virtual significa as diversas possibilidades existentes e calculáveis a partir de um modelo digital. “Ao interagir com o mundo virtual, os usuários o exploram e o atualizam simultaneamente. Quando as interações podem enriquecer ou modificar o modelo, o mundo virtual torna-se o vetor de inteligência e criação coletivas.” Cf. LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. (Trad.) Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999, pg.75.

da nova dimensão corporal na virtualidade.<sup>95</sup> Têm-se então, no computador, o aglutinador dos novos meios colaboradores para a *performance* na dança, que são: o telão, o vídeo, o som e a câmera.

Como as tecnologias dominantes afetam e acabam modelando as percepções humanas, sensoriais, psicológicas e culturais, acredita-se que a dança no século XXI esteja passando por um intenso processo de atualização de paradigmas, rompendo paulatinamente com a predominância de uma estrutura tradicional dos modos de produção e recepção da obra (ou seja, bailarinos e público ocupando um mesmo espaço, num determinado tempo), pela instauração de diferentes sistemas de relações entre a dança e sua platéia, tais como: a vídeo-dança e a dança assistida pela televisão e pela *Internet*.

Nesse sentido, a tecnologia contribuiu para proporcionar à arte uma relação direta com a vida, gerando produções que possibilitam a popularização da dança e de outras criações através dos meios de comunicação, como o vídeo, a TV ou a *Internet*. As modalidades híbridas, como a vídeo-dança e a vídeo-performance, se utilizam das tecnologias eletrônicas disponíveis atualmente, as quais permitem novas manipulações de dados, sons e imagens, em sintonia com o movimento do *performer*.

Apesar da *performance*, e até mesmo a dança, se estruturarem como algo a ser apresentado ao vivo, para um determinado público, emitindo desta forma sinais cognitivos e sensoriais ao espectador, esta nova linguagem híbrida do vídeo vem incorporando a tônica da outra linguagem que se quer destacar, dependendo da origem do artista, como por exemplo as *performances* de dança no caso dos vídeos da bailarina Analívia Cordeiro. M3X3, vídeo-dança de 1973, é considerada a obra mais antiga devidamente preservada da vídeo-arte

---

<sup>95</sup> Deste modo, o computador, além de ferramenta útil na produção de textos, sons e imagens, é também um “operador de virtualização da informação”. Sua capacidade de envolvimento dos sentidos da percepção, na recepção de uma mensagem, engloba não somente a visão e o tato, como acontece no impresso ou a audição, como acontece no rádio, ou ainda a visão e a audição, como acontece no cinema. Mas sobre todas as modalidades comunicacionais, o computador é o único que permite a atuação ao mesmo tempo de quase todos os sentidos.



brasileira, definida por Analívia Cordeiro como uma “computer-dance” para TV.<sup>96</sup> Nessa perspectiva, a dança rompe paulatinamente com os parâmetros tradicionais, atualizando-se pela era da informação e causando interferências reais no campo das sensações e domínios do corpo. Nas palavras de Diana Domingues a arte conjugada à tecnologia assume dimensão política e social:

(...) A arte contemporânea, há cerca de trinta anos, abraçou uma série de práticas artísticas assentadas na revolução eletrônica e nas tecnologias numéricas (...) Os artistas ligados a centros avançados de pesquisa ou isoladamente assumem a ruptura com a arte do passado num cenário dominado pela arte da participação, da interação, da comunicação planetária (...) Fala-se no fim da arte da representação em favor de uma arte interativa que é basicamente comportamental (...).<sup>97</sup>

De certa maneira, com o atual contexto não poderia ser diferente. Com o advento dos computadores e a criação da *Internet* ergueu-se um portal que dá abertura a um ambiente cibernético, o ciberespaço, também conhecido como redes.<sup>98</sup> Há um transbordamento de informações e práticas tais como o contato imediato entre indivíduos que estão a quilômetros de distância, o hipertexto, a intensidade de links, a densidade de dados, a proliferação de sites, a digitalização, os simulacros, a disseminação de vídeos, imagens, propagandas, a quebra da linearidade, ou seja, toda uma cultura digital influenciando o comportamento e proporcionando ambiente fértil para o florescimento de novas estéticas marcadas pelas tendências pós-modernas.

<sup>96</sup> Conforme catálogo da Mostra “Panorama da Vídeo-Criação no Brasil”. Brasília: Centro Cultural do Banco do Brasil, acontecido nos dias 13 a 25 de março de 2007.

<sup>97</sup> A interatividade é mesmo de natureza virtual, cujo conceito entendido é de trocas estabelecidas entre o artista e seu público. DOMINGUES, Diana. **A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias**. (Org.) Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p.17-18.

<sup>98</sup> Considerando as novas formas artísticas, as transformações intrínsecas à recepção do conhecimento, os métodos de ensino à distância e toda a gama de formação de conteúdos nas redes é que os termos “ciberespaço” e “cibercultura” são atualizados por Lévy: “O ciberespaço (que também chamarei de ‘rede’) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed.34, 1999, p.38.

A *Internet* propõe então um espaço de comunicação coletivo ampliado por suas múltiplas interfaces, revolucionando a natureza até então experimentada pelos meios de telecomunicação. O crescimento vertiginoso das redes contribuiu para acelerar o ritmo das transformações que afetarão os signos da cultura e da sociedade nos próximos anos. A invenção de novas interfaces com o corpo e o sistema cognitivo é prevista. A transposição do conteúdo das antigas mídias para o ciberespaço, o aumento da capacidade de memória RAM, o compartilhamento de dados, a virtualização de todos os sistemas operacionais, tudo isso condicionando à grande mutação do pensamento: de analógico para digital.

No trabalho aqui apresentado, em diálogo a este espírito tecnológico, o vídeo capta a potencialidade da dança, ressaltando o corpo como elemento fundamental na produção de sentido. Em complexas relações vai urdindo a *performance* da pesquisadora-performer à *performance* das fiandeiras, compartilhando experiências corporais desencadeadas pela pesquisa como um todo. Nesse sistema de trocas audiovisuais e corporais, têm-se abertura para uma nova exploração da linguagem da dança.

A dança representa, talvez, o melhor meio pelo qual se possa realizar a relação arte-tecnologia, pelo seu simulacro,<sup>99</sup> porque sendo no/do/para o corpo amplifica o domínio absoluto da interação entre corpos humanos e tecnológicos, “tecendo a teia em que do corpo síntese do computador para o corpo vivo do espetáculo a diferença fica por conta do carbono e do silício”.<sup>100</sup> Para além da documentação, os dispositivos de produção, processamento e tratamento de imagens passam a operar como outros corpos, simulando o dinamismo próprio

---

<sup>99</sup> Conforme Silva, “a dança representa o meio pelo qual se pode realizar todas as artes, pelo seu simulacro, no auge do desprendimento físico, no domínio absoluto do corpo (...)” SILVA, Soraia Maria. *A linguagem do corpo. In: Teatro pós-dramático*. Revista Humanidades, edição especial. Brasília: Ed. UnB, 2006, p.61.

<sup>100</sup> KATZ, Helena. Palestra Dança. *In: I Simpósio Internacional de Arte e Tecnologia*. Organização de Arlindo Machado. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, acontecido entre os dias 23 de setembro e 26 de outubro de 1997.

do movimento humano. Como no corpo que dança, esses corpos tecnológicos são, conforme Helena Katz disse, “técnica, natureza e cultura encadeadas”.<sup>101</sup>

O corpo apresenta a indissociabilidade entre natureza e cultura. Sua definição não depende de suas características biológicas, mas de sua especificidade cultural. O corpo passa a ser o hábito e as posturas adquiridas no espaço-tempo da vida. O corpo funde-se gradualmente com as novas tecnologias, passando a ser um híbrido de humano e tecnologia<sup>102</sup>. Essa relação é um *continuum*. O mundo natural está simbioticamente engendrado no mundo da técnica. Dona Haraway diz: “Neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos\_ teóricos e fabricados\_ de máquinas e organismos; somos, em suma, ciborgues.”<sup>103</sup> O ciborgue é a quebra do sujeito cartesiano, é a multiplicidade de sujeitos. A questão da identidade é uma fronteira imprecisa também entre o físico e o não físico. Nízia Villaça demonstra hoje, que as fronteiras confundidas entre natural e artificial, corpo e mente, auto-desenvolvimento e projeto exterior são discutidas pela visão ciborgue pós-moderna questionadora da “cultura primitiva do organismo biológico e dos fundamentos ontológicos da epistemologia ocidental”.<sup>104</sup>

Para Diana Domingues, as tecnologias possuem aspectos humanos, revelados através das novas formas de produção artística,<sup>105</sup> e estas também refletem os efeitos da tecnologia na

<sup>101</sup> Numa análise sociológica da dança, Helena Katz desenvolve um pensamento articulado na relação arte-tecnologia. Conforme sua idéia, o homem, em tudo o que realiza, utilizando quaisquer que sejam os artefatos, repercute em uma espécie de cadeia: a natureza reunindo a cultura através das intervenções que o homem produz nela e a técnica indicando os instrumentos que ele inventa para agir no mundo. A dança seria então a materialização física destas três instâncias, pois ela se realiza no corpo humano, que é integrante da natureza, sendo uma ação cultural que depende da aquisição de um saber técnico, ou seja, como instalá-la no corpo, tudo ao mesmo tempo, dependentes um do outro para de fato, fazer a dança acontecer. *Ibid. Loc., cit.*

<sup>102</sup> HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*. In: **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. (Org.) Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000, *passim*.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem. Loc. cit.*

<sup>104</sup> Comentando Haraway, o mito ciborgue se refere a fronteiras violadas, fusões indiscutíveis entre corpo e mente, humano e máquina, idealismo e materialismo nas práticas sociais. Nízia Villaça vê no ciborgue, “criatura ligada não só à realidade social como à ficção que muda a experiência feminina nas últimas décadas do século XX, com a possibilidade de eliminar a questão de gênero”. VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998, p.97-101.

<sup>105</sup> Por novas formas de produção artística, refere-se às elaborações de imagens sintéticas e digitais na produção da arte tecnológica. Conforme os conteúdos apresentados em diversas palestras proferidas no **VI Encontro de**

vida contemporânea, determinando traços que delimitam a cultura deste início de século.<sup>106</sup> Os artistas assumem uma posição sensível sob essa influência criando assim novas subjetividades. Neste contexto, o corpo não é mais necessariamente o único conteúdo na dança, esta inclui em sua *performance* outras mídias,<sup>107</sup> recriando o próprio conteúdo da mensagem. Nessa perspectiva, o corpo é também uma mídia.

Contudo, situa-se nas vanguardas históricas, juntamente com os bailarinos das décadas de 1960 e 1970, a influência destes novos conceitos que passaram a ressoar intensamente nos artistas da contemporaneidade, marcando mais um momento de exploração de possibilidades na maneira de conceber o produto artístico. Nessa potencialização cinética, as subjetividades da expressão iniciadas pelos coreógrafos das décadas de 1960 e 1970 podem ser sintetizadas como: a abstração absoluta do movimento, a estrutura do acaso<sup>108</sup> na noção de tempo-espaço, a inserção dos elementos práticos da vida, tanto gestos como objetos, as sobreposições ordenadas pelo viés interdisciplinar, os recursos cênicos eletrônicos, o trabalho artístico colaborativo, a quebra das grandes narrativas, o caráter ritualístico das cenas, a predominância dos processos em detrimento dos produtos finalizados, e muitas outras concepções.

Nessa intensa exploração da criatividade a dança chega ao século XXI influenciada por uma nova fase, a eletrônica, que estimula a produção do movimento em parceria com a tecnologia, onde o gesto próprio e exclusivo do bailarino-performer é amplificado em sua dimensão física e psicológica por dispositivos mecânicos, substituindo a concepção fechada da coreografia por um processo de escolhas entre programas e imagens captadas pelo vídeo

---

**Arte e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação da UNB**, acontecido nos dias 9,10,11 e 12 de maio de 2007, em Brasília.

<sup>106</sup> Segundo Domingues os inventos da era industrial, como o cinema, o impresso, e o rádio não foram responsáveis por mudanças tão violentas como as que a eletrônica vem assumindo no momento atual. DOMINGUES, Diana. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>107</sup> Pierre Lévy fala a respeito de mídias como suportes de informação e de comunicação \_ a exemplo dos impressos, do cinema, do rádio, da televisão, do telefone, do vídeo e da *Internet*\_ nos proporcionando diferentes dimensões comunicacionais. *Ibid*, pg.64.

<sup>108</sup> O acaso é instalado como método coreográfico pós-moderno por Merce Cunningham, a partir de 1952, quando o coreógrafo joga uma moeda para o alto com a finalidade de decidir qual a seqüência que iria combinar aleatoriamente para marcar o tempo-espaço de seu espetáculo.

estabelecendo um diálogo com o computador e com os colaboradores envolvidos na captura e edição das imagens.

## Capítulo 2 – A Urdidura das Fiandeiras

### 2.1 O olhar, o fazer e o registro

“No final eles querem que a gente vira uma indústria, querem produção, e artesanato não pode cobrar produção, tem que ter é arte e não produção.”

Dona Cecília de Souza Dias

As fronteiras entre a arte e as ciências sociais e humanas estão cada vez mais rarefeitas no sentido de oferecer ferramentas conceituais e metodológicas na construção de uma abordagem possível para a *performance* contemporânea. O trabalho de campo<sup>109</sup> surge então como possibilidade de renovação na pesquisa artística. Porém o lugar reservado aos bailarinos-performers não se limita, no entanto, à mera ação artística. Tomando como base a premissa de que a obra de arte é um discurso o qual o artista tem completa responsabilidade, Marlyse Meyer<sup>110</sup> propõe uma revisão do discurso da apropriação nas pesquisas de campo, a qual isola e transforma o sujeito em objeto da observação<sup>111</sup> para aderir a uma ética mais humanística que prevê trocar ao invés de apropriar, transformar o sujeito da observação em participante, trabalhando com ele, junto a ele.

A disponibilidade com que este pesquisador deve se envolver numa pesquisa acadêmica respalda um universo de atividades que incluem, desde a reflexão estética, particular à produção teórica dos diversos campos artísticos até a preocupação didática situada numa

<sup>109</sup> O trabalho de campo para Malinowski se baseia na coleta de dados novos para a reflexão teórica, não somente porque deve ser feita com vivências longas e profundas, observando e levando em conta os valores e os sistemas de relações sociais de outros modos de vida, mas também porque altera a posição estática, do pesquisador em bibliotecas, e o leva a tomar contato direto com seus pesquisados. MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. 2. ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978.

<sup>110</sup> MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2001.

<sup>111</sup> A observação é uma técnica de investigação oriunda da Antropologia Social e, conforme Roberto Cardoso de Oliveira, talvez seja a primeira experiência do pesquisador do/no campo dentre as três etapas de apreensão dos fenômenos sociais, por ele descritas: o *olhar*, o *ouvir* e o *escrever*. Contudo, cabe aqui referenciar uma maneira de observação especial ao trabalho antropológico, trata-se da “observação participante”, que se baseia na interação entre o pesquisador e o pesquisado, numa relação dialógica, que coloca ambos em situação de interlocutores, superando aquela antiga relação unilateral “pesquisador/informante”, onde supunha-se existir uma possível neutralidade por parte do observador. Cf. OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. 2. ed. Brasília: Ed. Paralelo 15; São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 23-24.

dimensão social, que extrapole os limites da academia para incorporar questões éticas e políticas inerentes à sua própria *práxis*. De uma forma geral, a partir do momento em que o artista se propõe a exercer um método de observação dentro de um grupo cultural, localiza-se em um patamar distinto do simples exercício das artes. Na direção apontada pela *performance* artística, o estar aberto à experiência de observar o trabalho individual ou coletivo das fiandeiras, não apenas contemplando-as passivamente, mas percebendo as profundas mudanças sucedidas entre os hábitos de uma sociedade rural, que data de épocas extremamente longínquas e uma urbana “hiperindustrial”<sup>112</sup> situada nos dias de hoje, trouxe uma atenção especial para o discurso que seria adotado. Para Cecília Meireles:

A tarefa de proteger as artes populares é (...) extremamente delicada, pelas restrições que pode trazer à sua evolução. Sendo a arte um organismo vivo, tem naturalmente suas contingências de evolução e desaparecimento. Qualquer tentativa de prolongar a sua duração pode perturbar a sua verdade, transformando-a em coisa artificial e anacrônica. Outro perigo é o das adaptações que podem ser tentadas em torno de elementos verídicos de arte popular, para especulações industriais e turísticas. Deforma-se a tradição, inutilmente, pois destituída de seu fundamento de verdade, de significado, de expressão humana, tudo são sinais exteriores (...) Não se pode, por outro lado, impor a um povo formas de arte já vividas por ele mesmo, se elas não foram sustentadas pela sua sensibilidade. Não se pode reatar uma tradição interrompida.<sup>113</sup>

Meireles defende um passado sem perder de vista a dinâmica das transformações ocorridas no presente, que parece ser bastante revelador para nortear aqui uma visão que, inicialmente se mostrou romântica,<sup>114</sup> procurando na “cultura popular” um ideal a ser resgatado através do seu conhecimento tradicional e sua “identidade singular”, como se a identidade fosse um conceito fixo. À medida que as vivências no campo foram se alargando e o contato com as diversas teorias sociais (desde as marxistas até as pós-estruturalistas) foram

<sup>112</sup> O filósofo francês Bernard Stiegler foi quem cunhou este termo para denominar a atual situação da cultura contemporânea mundial. Para tanto, o autor estratifica em seu livro a essência da modernidade sob três aspectos: a) uma primeira modernidade, datada do período cartesiano – pré-industrial; b) uma segunda – industrial propriamente dita; c) a última e atual, que convencionou - hiperindustrial, pois argumenta que a era industrial não acabou, pelo contrário se intensificou. Cf. STIEGLER, Bernard. *Op. cit.*, p.9-16.

<sup>113</sup> MEIRELES, Cecília. **As artes plásticas no Brasil \_ artes populares**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p.23-24.

<sup>114</sup> Reconhecer minha posição de privilégio numa classe social foi imprescindível para me livrar de uma visão exótica que até então vinha se manifestando em relação à “cultura popular” em seu pleno desenvolvimento, a partir disso pôde-se continuar as análises e reflexões abordadas para o campo em pesquisa.

se aprofundando, a pesquisa passou por uma reformulação de seus conceitos. O discurso que antes adotava certas categorias, como: “cultura popular” e “cultura erudita” transformou-se à medida que se compreendeu a cultura não como um monolito, mas como um caleidoscópio, suscetível à mudanças. Tal idéia justifica a necessidade de se repensar o conceito de cultura popular a partir de fundamentos novos.

Nesse sentido, Marilena Chauí levanta uma questão que parece ser a chave para iluminar essa discussão: “Seria a cultura *do* povo ou a cultura *para* o povo?”<sup>115</sup> e ainda, “quem, na sociedade, designa uma parte da população como ‘povo’ e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é ‘popular’?”.<sup>116</sup> Para dialogar com estas questões é conveniente trazer as ilustres reflexões já realizadas por Lúcia Santaella. Segundo esta autora, muitas contradições a respeito da arte e da cultura são produzidas nos limites das sociedades de classe, principalmente de herança ocidental, gerando um dos maiores equívocos que o olhar antagônico e maniqueísta da cultura produziu: “tudo que não seja produzido para o povo, na linguagem do povo, é burguês e elitista”.<sup>117</sup> Uma vez que o próprio conceito de povo passa por drásticas transformações, aquela visão simplória e monolítica do povo num estágio estável e submisso já não corresponde mais à realidade atual dos fatos.<sup>118</sup>

No campo da dança, o compromisso com a alteridade,<sup>119</sup> e conseqüentemente, com a posição de poder que assume um pesquisador quando vai ao encontro de uma tradição de

<sup>115</sup> CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p.9-10.

<sup>116</sup> *Idem, ibidem. Loc cit.*

<sup>117</sup> A fruição de uma obra de arte que encerra uma significação própria, parte de um tipo de experiência de sentido particular a cada um, se há uma defasagem de sentido entre o artista que criou a obra e seu receptor, isso nada tem a ver com ‘arte classista’, ‘burguesa’ ou ‘elitista’. SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo**. 3. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 1995, p.40.

<sup>118</sup> Desde a revolução industrial, com a transição gradativa do povo camponês para o proletariado, o crescimento das cidades contribuiu para a transformação do comportamento humano, influenciando novos costumes, de modo que antigos hábitos cultivados no campo foram sim retomados nas cidades, mas re-adaptados para o contexto urbano.

<sup>119</sup> Alteridade é a relação que nos permite deixar de identificar nossa implícita cultura (ocidental) como o “centro do mundo”, e correlativamente deixar de identificá-la com a humanidade em geral através da antiga idéia evolucionista do “selvagem” presumido fora de nós mesmos. Mas não significa dizer, no entanto, que ao antropólogo é dever abandonar a sua lógica cultural para adotar a da sociedade pesquisada. Cf. LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. 8 ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.



origem popular foi fundamental para se reconhecer as pré-noções introjetadas no pensamento desta pesquisadora, e acima de tudo ampliar a capacidade de percepção de si mesma bem como do outro.

Uma vez que a especificidade do trabalho antropológico é por vezes compatível ao trabalho de outras disciplinas sociais, inclusive as artísticas, no exercício da pesquisa empírica articulada à interpretação de seus resultados é relevante ressaltar a proximidade de inspiração da pesquisa artística nutrindo-se de referências antropológicas ou históricas. À essa mudança de olhar, opera-se uma crise no lugar seguro do artista, transformando a questão estética numa discussão sobre como incorporar a biografia e a interpretação próprias no texto descritivo. Tarefa esta sensível às áreas humanas, e aqui remanejadas especificamente para o campo das criações subjetivas.

No entanto não é o interesse dessa pesquisa provocar uma confrontação entre as abordagens feitas por artistas e por antropólogos, comparando os divergentes modos operacionais entre a arte e a ciência, tal tarefa já foi ricamente levantada por Sylvain Maresca, em seu estudo a partir dos fotógrafos Jorma Puranen<sup>120</sup> e Shimon Attie.<sup>121</sup> Em seu ensaio, Maresca aponta tal ambigüidade nos processos operados entre o fotógrafo e o etnólogo, que embora apropriem-se dos mesmos objetos, métodos de pesquisa, condutas, os seus objetivos aparecem de formas distintas. Para a Arte, a tarefa presumida é de re-apropriar-se de um passado histórico, operando na ordem do imaginário e do simbólico, o que a distingue claramente das disciplinas História e Antropologia. Nessa direção, para demarcar o contexto

---

<sup>120</sup> O exemplo dado por Maresca é de Jorma Puranen, um fotógrafo finlandês cujo trabalho artístico está ligado às populações do Pólo Norte, os lapões. O profundo conhecimento que ele adquiriu, ao longo de prolongada permanência no local influenciou a sua produção fotográfica a levantar questões sobre a população co-habitada, segundo uma abordagem etnográfica. Para maiores informações consulte MARESCA, Sylvain. *Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica*. In: SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). **O Fotográfico**, São Paulo: Ed. Hucitec - CNPq, 1999.

<sup>121</sup> Para estes artistas fotográficos a ficção completa a imagem documental. Segundo Maresca, em vez de permanecer nos limites de seu conhecimento, eles estariam engajados “ao processo incessante de transformação, e de recomposição (...) se inscrevendo no presente daquilo que era, até o momento, o objeto de suas observações, e contribui por isso mesmo para redefini-lo.” A este fato de interação com seu objeto, da passagem da observação à ação, os especialistas das ciências humanas se reservam. Cf. MARESCA, Sylvain. *Op. cit.*, p.136.

no qual está proposto este trabalho de abordagem criativa das fiandeiras e sua prática ancestral, as idéias de Maresca produzem ressonâncias:

(...) Sob seu domínio, o passado não é reconstituído em toda dimensão permitida pelo atual estado dos conhecimentos, ele é re-interpretado e projetado, no duplo sentido do termo, no presente, incluindo aí a opinião dos contemporâneos. Ele não é simplesmente restituído, nem remanejado sob o efeito de um ato de conhecimento (ainda que esta dimensão esteja presente) mas transformado por uma ação de mediação. O alcance deste empreendimento não é intelectual e cognitivo, mas artístico e político.<sup>122</sup>

Neste sentido, o ponto aparentemente mais significativo é que, mesmo atuando no nível das transposições, das adaptações e adequações da realidade ao projeto fictício, os artistas de “olhares cruzados” (título do ensaio de Sylvain Maresca), consideram importante ressaltar as questões de cunho histórico, mas não como o fizeram os historiadores, arqueólogos e antropólogos ocidentais no início do século XX<sup>123</sup>, mas como *bricolage*<sup>124</sup>, trazendo uma nova forma de re-atualização do passado, descrita inclusive sob o ponto de vista dos pesquisados.

Pensando nessa confluência de olhares, o *ouvir*, conforme foi colocado anteriormente por Roberto Cardoso de Oliveira<sup>125</sup> revelou-se como uma etapa paralela à do *olhar* na apreensão do campo para esta pesquisa. O *escrever* vem como continuidade orgânica destas etapas, amarrando as percepções dos sentidos alcançadas durante a permanência no campo e realizando através do pensamento um discurso, que no estudo de caso a ser exposto, é mais

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

<sup>123</sup> A Antropologia e a História que se estabeleceram como disciplinas acadêmicas nos países centrais surgiram, conforme Derrida, do duplo movimento de descentração e construção de uma imagem da cultura ocidental como a única capaz de realizar este desdobramento: Ocidente que se abre para as culturas do restante do mundo. Cf. CARVALHO, José Jorge de. **O Olhar etnográfico e a voz subalterna**. Porto Alegre: Ed. Horizontes Antropológicos, ano 7, n 15, julho, 2001, p.110-111.

<sup>124</sup> Cf. Maresca: “Do francês *bricolage*, sem tradução, atividade cotidiana de reparar ou construir coisas, improvisando peças e ferramentas através de um repertório de objetos (em geral, sucatas) colecionados sem um objetivo específico”. STRAUSS *apud* MARESCA. *Op. cit.*, p.161.

<sup>125</sup> Em seu primeiro capítulo, intitulado: *O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever*, Roberto Cardoso expõe estas três faculdades cognitivas como etapas de constituição do conhecimento pela pesquisa empírica, estimulando reflexões que transcendam os interesses da disciplina antropológica para abranger reflexões de caráter interdisciplinar. OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Op. cit.*, p.35.

criativo do que próprio das ciências sociais.<sup>126</sup> A escrita se dá então a partir da memória, compreensão e interpretação das observações praticadas e, logicamente, das entrevistas realizadas e anotações em diário de campo, com devidos registros de dados e *insights* surgidos. Têm-se ainda um entrelaçamento dos métodos utilizados: o observar diretamente, o fazer pessoalmente e o exame repetido das imagens registradas em vídeo.

Assim como não poderia deixar de observar que texto e têxtil, etimologicamente, possuem a mesma raiz. Estendendo a analogia, as linhas que cruzam o texto partem de uma trama de idéias, assim como os fios que tramam o tecido fazendo o repasse em toda sua extensão. No inter-jogo olhar-ouvir/texto-têxtil, pode-se dizer que olhar o corpo da fiandeira na sua gestualidade com os fios é escutar uma história não-verbal, onde o trabalho vai sendo tecido aos poucos, desfiado por um pensamento movido pelos olhos da intuição e ouvidos da sensibilidade. Assim como as fiandeiras incorporam o ritmo próprio da sua produção, proposto por um tempo que não é o do relógio, e sim dos processos envolvidos na transformação do algodão no fio que vai tecer o tecido, também este texto vai sendo construído conforme o assunto do qual trata... Urdindo-se e repassando as linhas que compõem sua meada.

## **2.2 - A observação ativa: o fazer como método de pesquisa**

Ao *olhar*, *ouvir* e *escrever*, sugeridos pelo professor Roberto Cardoso de Oliveira, poderia-se acrescentar ainda o *fazer*. Pois, considerando-se ser pelas mãos principalmente, que as fiandeiras demonstram o seu trabalho, as mesmas sentem-se muito mais à vontade para explicitar suas práticas mais através da ação do que pela palavra. Desse modo tal labor é

---

<sup>126</sup> Para o sociólogo ou o antropólogo existe uma “teoria social”, como chamou Anthony Giddens, que pré-estrutura o olhar e o ouvir, dando a eles toda uma significação específica e epistemológica que condiciona tanto a investigação empírica quanto a construção do texto, resultante da pesquisa. Cf. OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Op. cit.*

semelhante ao trabalho de um bailarino, posto que se expressa por uma linguagem não-verbal, a apreensão cognitiva derivada da experiência no trabalho de campo deu-se também por um aprendizado prático dos processos de fiação e fabricação manual do tecido.

De forma a experimentar no próprio corpo cada ação do trabalho manual, seus respectivos gestos e a dinâmica de cada objeto, pôde-se obter respostas mais contundentes à análise em relação aos gestos de trabalho das fiandeiras, não somente sobre *o quê* seus corpos tratam, mas também, *como* eles realizam cada movimento, facilitando, sobretudo, a próxima fase do trabalho: a transposição criativa das partituras gestuais analisadas. De modo que, a observação deste saber artesanal se estabeleceu de maneira ativa, apreendendo na prática cada etapa do processo estudado e também a partir de situações e vivências em lugares diferentes na cidade de Anápolis, Goiás, tais como, na ACAA, nas casas de Dona Cecília, Dona Madalena, Dona Aparecida, Dona Rosa, Elidia, no estúdio de gravação do Damião e no Anashopping, nas quais ouvia-se com muita atenção a transmissão de conhecimentos e histórias oferecidas.

Dessa forma, buscou-se inspiração para a construção de um processo criativo para a dança, o qual sugerisse o gesto em contato com a vida, despojado de códigos já cristalizados, mas que trouxesse um sentido profundo e mais próximo às raízes culturais. Porém, a intenção de adentrar este universo tradicional, e começar rapidamente a pesquisa sistemática do campo se esbarrou logo de início no primeiro conflito revelado pelo tema: a escassez atual do ofício de fiar na cidade. Em parte, atribui-se a isso o envelhecimento das principais representantes desta técnica e o desinteresse demonstrado pelas mais jovens em aprender para manter a tradição. O confronto com esta realidade não prevista determinou mudanças de rumo nos objetivos do desenrolar investigativo.

Neste contexto foi fundamental descobrir o local onde funcionava o antigo Centro de Tecelagem,<sup>127</sup> hoje instalando a Associação Cultural e Artística de Anápolis (ACAA), cujos associados representam diversos segmentos artísticos da cidade, no entanto este lugar perdeu a vida e o dinamismo cultural com a saída das fiandeiras. O primeiro contato com este espaço se deu no dia 30 de janeiro de 2006. Nesta ocasião não foram encontradas fiandeiras, mas três tecelãs e um tecelão. No entanto, para definir previamente o foco de interesse e esclarecer os possíveis equívocos que porventura pudessem surgir a respeito da nomenclatura das técnicas e dos técnicos do artesanato têxtil, cabe ressaltar a diferença existente entre estes dois trabalhos distintos, mas que estão profundamente relacionados ou não: a fiação e a tecelagem manuais.<sup>128</sup>

A fiação é uma etapa que precede à tecelagem. Trata-se do processo de transformação das fibras têxteis (algodão, lã, linho, cânhamo, juta, seda) em fios variados conforme a qualidade do tecido que se deseja obter. Este estiramento da matéria-prima têxtil é realizado pela torção provocada por um instrumento giratório (fuso) acionado por pedal na roda de fiar. As fiandeiras detêm todo o conhecimento processual da fiação, desde a colheita do algodão até a transformação dos fios em novelos, e em alguns casos, até mesmo da tecelagem de artigos, como: colchas, tapetes, xales, cobertas, entre outros. Já a tecelagem é o ato de tecer, entrelaçar os fios longitudinais e transversais do tecido, o urdume e a trama, na manufatura do tecido. As tecelãs detêm o conhecimento envolvido na tecnologia do tear: a urdidura e o sistema de colocação dos fios no tear, a passagem dos fios no liço, de acordo com o repasso, e

---

<sup>127</sup> Inaugurado dia 20 de maio de 1981 por Maria Valadão, primeira dama do então governador do estado de Goiás, Ari Valadão, quem construiu o prédio e ofereceu todos os materiais para as fiandeiras e as tecelãs trabalharem. Neste local, cerca de 30 fiandeiras trabalhavam e recebiam semanalmente por kilo de linha fiada. As fiandeiras fiavam a linha de algodão que as tecelãs usariam para tecer os produtos, dividindo os lucros. Era uma organização em cooperativa em que trabalhando juntas realizavam sua produção e conseguiam atingir toda a demanda almejada. Devido às constantes mudanças de governo, coordenadoras diferentes entrando e saindo, no intervalo de quatro em quatro anos dos mandatos, a organização foi enfraquecendo até a completa desativação do Centro de Tecelagem, em 1998.

<sup>128</sup> Embora a fiação e a tecelagem também tenham seus modos de produção semelhantes na indústria, os equipamentos e procedimentos operados mecanicamente apresentam uma sensível diferença com os métodos rústicos e manuais. A diferença é basicamente a qualidade do fio, este adquire um valor singular de acordo com o mercado que almeja atingir.

a própria trama do tecido que se forma a partir de determinada pisada no pedal, em coordenação ao vai e vem da lançadeira entre as camadas de fios.



Ilustração 5: Repasso xadrez com estampa

Em suma, a relação estabelecida entre a fiandeira e a tecelã está atrelada à troca de bens materiais: a fiandeira vende suas linhas para a tecelã e a última tece tecidos para a primeira. Porém esses papéis não são sempre tão delimitados, pode-se encontrar tecelã fiando assim como também se vê fiandeira tecendo, mas esses são casos mais raros. A preocupação diante do fato de não encontrar o grupo de senhoras fiadeiras atuando juntas (ao qual já se sabia ter demonstrado o seu trabalho coletivo em uma exposição de produtos feitos pela tecelagem da ACAA, há cerca de três anos antes do início desta pesquisa), fez com que a busca se voltasse à realidade dos fatos por elas já vividos. As expectativas quanto às manifestações contidas no

patrimônio imaterial do fiar, nos saberes inerentes ao ofício, tais como: as histórias da roça, as cantorias de trabalho, as danças e os rituais praticados antes, durante e após a fiação mudaram demais quando foram deparadas com o comportamento hodierno da comunidade pesquisada.

As tecelãs da ACAA abandonaram o consumo das linhas caipiras, utilizando na sua produção, salvo raras exceções, a linha industrial. Este fator diminuiu sensivelmente o contingente de fiandeiras no local, do qual apenas subsistem algumas senhoras, convidadas ocasionalmente a apresentarem-se em público, às vezes também ministrando oficinas, em situações como: eventos culturais, feiras empresariais de artigos têxteis e exposições de artesanato em Anápolis e Goiânia. De modo que, as tecelãs passaram a comprar o fio industrializado, barateando o custo da matéria-prima e otimizando o seu tempo de serviço em função de atingir um objetivo: a demanda por produção.

À este processo de modernização da tecelagem soma-se o enorme prejuízo cultural provocado por esta modificação de cunho capitalista, ou seja, a aculturação acelerada de uma tradição rural de herança secular que vinha até então se mantendo ativa e re-adaptada na mulher urbana. No ímpeto de desvendar esse universo buscou-se reencontrar as fiandeiras contemporâneas que vivem nesta cidade.

O primeiro passo dado neste percurso de buscas e observações foi realizado, simultaneamente, com as três fiandeiras Dona Cecília de Souza Dias, Dona Maria Madalena de Souza e Dona Lázara Ferreira Espíndola no dia 1 de junho de 2006, na ACAA. Nesta ocasião observou-se a simpatia de todas elas, e a primeira ação que tiveram para transmitir suas experiências de vida foi através de seus gestos envolvidos na transformação instantânea do algodão em fio. Uma bela comunicação, essencialmente visual e tátil. Além disso, desde o primeiro momento foram registrados depoimentos orais e explicações sobre o que estava sendo feito. Durante o trabalho pouco se falou, mas quando lhes era realizada alguma

pergunta, a resposta vinha generosa, com um nítido cuidado de gerar a melhor qualidade na informação oferecida.

Ao olhar o desempenho corporal das fiandeiras em sua atuação, desenvolveu-se também uma escuta. Cada objeto de trabalho produz um som que lhe é peculiar, propagando no ambiente, ritmos e pausas conforme a dinâmica de sua movimentação. Há ainda cantigas de trabalho que falam da vida, da natureza e dos costumes que cercam as fiandeiras. Dependendo do dia, elas cantam seus temas. “Se estiver frio ou chuvoso, a música poderá ser triste e apaixonada, mas se o tempo está para sol, a música pode ser alegre (...) e se o grupo que canta for grande, aí a animação está completa”, diz Dona Cecília.<sup>129</sup>

Desde o primeiro encontro, com a confiança das fiandeiras, foi possível registrar as vivências com uma câmera de vídeo. Assim a abordagem através do meio audiovisual, captando sons e imagens a cada vivência, com o objetivo de apreender todos os detalhes oferecidos em oportunidades que provavelmente não se repetiriam da mesma maneira, contribuiu bastante à criação de um acervo de sons e imagens as quais seriam utilizadas mais tarde na construção do vídeo cênico e inclusive na produção de dois DVD's editados<sup>130</sup> com as imagens das fiandeiras nas entrevistas e mutirões e oferecendo-os, ao final da pesquisa, a todas que estiveram presente e participaram dos mutirões como uma recordação da experiência cênica realizada.

### **2.3 O registro fílmico da observação**

A imagem gravada das fiandeiras contribuiu de maneira singular na determinação de um sentido mais amplo às ações observadas. A ausência deparada, de registros visuais dessa

---

<sup>129</sup> Conforme registro em vídeo e entrevista em anexo, junho de 2006.

<sup>130</sup> Para a edição das imagens registradas ao longo de toda a pesquisa contei com a colaboração fundamental do amigo José Maria de Andrade, que esteve envolvido com edições do meu trabalho desde o primeiro vídeo, apresentado à banca de seleção para o ingresso no mestrado, até a edição final do DVD que seria distribuído para as fiandeiras.



natureza, e até mesmo a quase inexistência do assunto na literatura escrita, estimulou o trabalho com as filmagens num sentido de investigar esta cultura e contribuir para o registro e documentação da mesma.

Esta produção audiovisual destinada a explorar e “cruzar os olhares” se aproxima em alguns pontos do método de *observação diferida*<sup>131</sup> utilizado por Claudine de France. De acordo com France, o registro da imagem em vídeo, suporte da *observação diferida*, dá início ao ato investigativo tornando a relação entre o pesquisador e os pesquisados mais fluente e interativa, por dispor a observação repetidas vezes, tanto pelo pesquisador como pelas pessoas filmadas, com a finalidade de apreender o fenômeno registrado.<sup>132</sup> O vídeo torna-se a partir de então, um produtor de subjetividades.

Conforme Matsumoto, “a imagem pode e deve ser concebida como o ponto de partida, o alicerce das pesquisas sobre as atividades humanas”:<sup>133</sup>

Assim, com a coleta de dados sendo feita sobretudo na forma de registros fílmicos, o processo estudado pode ser observado não somente no momento em que acontece, mas também *a posteriori*, pelo viés dos ensaios fílmicos. É o que chamamos *observation différée* (observação diferida).<sup>134</sup>

Desta forma, foi utilizada a câmera em vários momentos para registrar a *performance* de trabalho das fiandeiras, enquanto se captava simultaneamente o fluxo de gestos, falas, ruídos e objetos que se manifestavam incessantemente oferecendo uma diversidade de informação, difícil de ser apreendida unicamente pela observação direta. Embora o uso da

---

<sup>131</sup> Baseado na repetição dos registros fílmicos documentais, sem cortes nas cenas, de maneira a fixar a imagem num fluxo ininterrupto de ações, mesmo as cotidianas, e repetindo-as em situações posteriores, este método oferece uma precisão na análise das imagens, pois permite o exame das variações e detalhes captados em dias diferentes, “compreendemos facilmente que são necessários vários exames da imagem para inverter uma maneira de ver que tem suas raízes profundamente imersas em nossa cultura”. FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 1998, p.370.

<sup>132</sup> France cita o exemplo do pesquisador Robert Flaherty em 1920, que filmando seu objeto de estudo, o esquimó Nanook, teve a idéia de compartilhar com ele suas imagens, estabelecendo uma relação dialógica entre o cineasta e a pessoa filmada, que por sua vez, interferia no roteiro e no resultado final das filmagens. *Idem, ibidem*, p.339.

<sup>133</sup> MATSUMOTO, Roberta K. *Imagens e corpos em movimento*. In: **Contar história, fazer História: História, cultura e memória**. (Org.) Cléria Botelho da Costa. Brasília: Ed. Paralelo 15, 2001, p.225.

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, p. 226.

câmera contribuísse para revelar detalhes nos gestos e registros mais completos de histórias e fatos contados, que se tornariam imprescindíveis à etapa dos estudos, esse método foi alternado também pela observação direta e pela observação ativa (o *fazer*), à medida que novos encontros se davam e novas necessidades surgiam.

Assim como nas pesquisas antropológicas há uma figura importante - um mestre, um xamã ou um sábio instruído, que guia o pesquisador em seu universo e o introduz na população local, também ali entre as fiandeiras destacou-se uma senhora que se encarregou do ensino do ofício de fiar. Dona Cecília de Souza Dias apresentou sua mestria na transmissão de conhecimentos tradicionais. Logo de início, esta mestra da fiação concordou em colaborar com a pesquisa, permitindo o registro de sua imagem em vídeo e compartilhando suas preocupações quanto ao futuro desta tradição para as próximas gerações.

Os relatos que se seguem são baseados integralmente na experiência obtida através do contato direto com Dona Cecília durante um ano e seis meses, com vivências mais aprofundadas no período de junho a dezembro de 2006. Foram 23 visitas regulares, nas quais pôde-se filmar, aprender a fiar e ouvir suas histórias. Durante este período foram produzidas 6 horas de filmagens em sua casa. Logo após o segundo mês foi editado um vídeo, e entregue a ela como agradecimento. Depois os contatos continuaram por mais um ano, porém com intervalos maiores de tempo.

No ímpeto de conhecer de perto esse fenômeno tradicional que marcou a vida de várias mulheres formulou-se uma série de questões à procura de sanar a curiosidade sobre este tema com perguntas do tipo: onde nasceu, quando aprendeu, o que sentiu, como fazia, o que dançou, cantou ou brincou, porque continua fazendo ainda nos dias de hoje, etc. Estruturou-se uma entrevista de acordo com os dados que se pretendia gerar na casa de D. Cecília, os objetivos foram apresentados verbalmente e também as perguntas, as quais ela conduziu suas

respostas com muita dedicação e atenção ao emitir cada detalhe, revelando ainda mais do que se esperava.

Dentro das tradições que assinalaram a educação e os deveres femininos até o início do século XX, em cidades do interior e em zonas rurais espalhadas pelo Brasil e o mundo, a história de Dona Cecília se repete. A indústria doméstica de fiação e tecelagem sempre foi um hábito comum às famílias agrárias, até o momento em que a urbanização intensificou o êxodo rural, fato confirmado pela fiandeira em sua trajetória de vida. Nascida em Orizona, pequena cidade do interior de Goiás, lá aprendeu com a mãe e, junto com as três irmãs, fiavam e teciam todo o tecido da casa. Com 18 anos mudou-se com os pais para Anápolis e nessa viagem não pôde trazer os materiais de trabalho: tear, roda e outras ferramentas, distanciando-se da prática por algum tempo até conseguir adquirir tudo de novo. Trabalhou na primeira indústria têxtil de Anápolis, em 1950, como responsável pelo funcionamento do tear mecânico e em seguida passou a operar no banco de fiação. Com sua colaboração, teceram-se os primeiros panos desta indústria. Um ano depois, se mudou para o Rio de Janeiro para fazer o curso de corte e costura na Singer. Quando voltou do Rio novamente para Anápolis, foi chamada para dar aulas no antigo Círculo do Operário, oferecendo cursos de costura, bordado e datilografia, e fundindo organicamente suas experiências profissionais. Ao mesmo tempo em que ensinava sobre as linhas fiadas e as linhas da máquina de escrever. O espaço na datilografia para ela se confundia com o ponto da costura, e vice-versa.

Com muita satisfação e um brilho nos olhos, Dona Cecília diz assim “a fiação e a tecelagem prá mim é o meio principal de conservação da nossa cultura porque a gente continuando a fazer este trabalho, a gente não esquece o passado e ajuda para o futuro!”<sup>135</sup> Para demonstrar passo a passo todas as etapas do processo de fiação, ela então convida a filmar seus movimentos e, ao final da transmissão do seu saber convida a sentar diante da roda e experimentar a ação de fiar.

---

<sup>135</sup> Para ler a entrevista inteira, vide anexo.

A situação que se seguiu foi curiosa, pois realizar esse ofício pela primeira vez não é nada fácil. O primeiro passo para manejar a roda não é muito difícil, ou seja, mantê-la girando sempre numa mesma direção, porém quando chega a hora de juntar a pasta e fazer o fio, aquela embolação. Durante uma hora tentou-se controlar a braçada de um lado, a torção do fio



Ilustração 6: Pesquisadora-performer no aprendizado da fiação

do outro, o ritmo da pedalada e a linha que era engulida incontrolavelmente por um minúsculo orifício, fazendo um enorme bolo ao redor do fuso. Conforme comentou Dona Cecília, “a linha ficou cheia de finiricos e papos, e para baixeiro ela estava muito boa”. Lembrando que o baixeiro é o primeiro tecido que a menina quando está aprendendo a fiar faz, é usado debaixo dos arreios dos cavalos, ou seja, não tem uma boa qualidade.

Esta experiência por outro lado aproximou ainda mais a observação da *performance* das fiandeiras. No momento em que foi realizada a ação de fiar foi quando realmente apreendeu-se a coordenação motora exigida à prática da fiação. Um trabalho que assistido de perto é

aparentemente simples, porém só se consegue entender o seu verdadeiro grau de dificuldade quando, de fato, se realiza. Neste sentido, para descrever posteriormente a análise gestual pelo método Laban, passou-se por cada etapa dos processos do trabalho manual experimentando, realizando o uso do peso, do espaço e do tempo empregados nas ações da fiação.

#### **2.4 A técnica de fiação e tecelagem manuais: etapas do processo**

Para apresentar as etapas envolvidas no processo de fiação e tecelagem manuais, primeiro deve-se levar em conta o algodão, matéria-prima utilizada na produção dos tecidos feitos pela tecelagem pesquisada (ver ilustração 7, p.57). Para a fiandeira tradicional da zona rural, o processo inicia-se com a colheita do algodão e posteriormente a sua preparação. Após colhidos, os capuchos de algodão são então limpos, retirando-se as folhas que os revestem e as sujeiras da terra (ver ilustração 8, p.57). A seguir são descaroçados, batidos e cardados, de modo a permitir a transformação do algodão (ver ilustrações 9, 10 e 11, p.57) na passagem por várias fases, até que adquira o formato de pastas para sua finalização na forma de linha (ver ilustração 12, p.57). O fio ou a linha, como também é chamado, pode ser fino ou grosso, dependendo do tecido ao qual será destinado: para a tecelagem de colchas e tapetes, usa-se o fio grosso; para a tecelagem de camisas, calças e roupas em geral, usa-se o fio fino e uniforme. Após fiada, a linha deve ser retirada do fuso e então enrolada na forma de novelos (ver ilustração 13, p.57).

Todo esse processo descrito até aqui faz parte dos procedimentos da fiandeira e antecede o uso do tear. Para tecerem tecidos diversos (ver ilustrações 13 e 14, p.57), são feitas meadas dos fios de algodão de maneira a preparar os fios para serem tingidos, depois de assumirem várias cores, estas meadas voltam à forma de novelos e são dispostas matematicamente na urdideira, a qual possibilita o alinhamento exato dos fios que serão

colocados no tear. Quando se acaba a urdidura, cortam-se os fios e confecciona-se uma trança para ser levada ao tear. Posteriormente, o entrelaçamento da trama é feito através da pisada dos pés alternando as pedaleiras que vão formando relevos ou desenhos no tecido, estes denominados por repassos.

Há ainda o aspecto tecnológico vinculado a este saber, pois as fiandeiras detêm o conhecimento do funcionamento e manutenção de suas máquinas e ferramentas, tais como: a roda de fiar, o descaroçador, o arco, a dobadeira, a urdideira e o próprio tear. Os teares são verdadeiros sistemas tecnológicos, suas peças são engrenagens que se articulam nesse complexo sistema de madeira, alinhando centenas de fios e possibilitando a passagem das mãos da tecelã que tece com paciência e vontade.

Todos os materiais implicados na fiação, desde o algodão que merece um tratamento todo especial são muito delicados e exigem muito cuidado no manuseio. Para a atuação de seu trabalho, a fiandeira adapta o seu movimento a um grau de suavidade muito grande, e geralmente manuseia o fio ou o algodão com a ponta dos dedos. Para fiar há um controle motor de todas as partes do corpo: uma das mãos controla a entrada do fio pela canelinha, carretel onde o mesmo será enrolado durante as voltas do fuso; a outra mão coordena o estiramento do algodão em direção oposta, torcendo-o com as pontas dos dedos para garantir a tenacidade do fio e deixá-lo por completo com a mesma espessura, evitando-se dessa forma, os finiricos e os papos. A esse movimento dá-se o nome de braçada.

No impulso da roda, os pés geram um ritmo que fazem a roda manter-se em constante movimento, ou seja, a girar. Quando se distrai e perde uma das coordenações motoras, põe-se em risco todo o processo, pois o fio enrosca no fuso, ficando todo embolado ou então se arrebeta, fato que dificilmente acontece com a fiandeira experiente, pois o gesto já está incorporado, é natural e orgânico, até mesmo o olhar pode ser desviado do foco do fio, que nada acontece. E ainda há quem se arrisque a cantar durante a fiação, conforme relato de

Dona Madalena, “Elas cantavam era muito! Mas eu trabalhava no tear ... tecedeira não canta. Eu não sei... por causa que não tem o dom de cantar tecendo né, agora fiar tem!”<sup>136</sup>

Dona Madalena pertence à realidade de um grupo de mulheres, todas de origem rural, que se encontraram para fiar no antigo Centro de Tecelagem, durante as décadas de oitenta e noventa. Conforme conta Dona Madalena “aqui nós era umas trinta fiadeira, na época de oitenta e três mais ou menos né, como prova as roda tá ali”,<sup>137</sup> e aponta com a cabeça em direção ao espaço onde as rodas estão depositadas. A roda de fiar é uma verdadeira paixão para estas mulheres e cada uma delas tem um jeitinho todo especial de manejá-la. Dona Madalena, por exemplo, tem uma cadência toda ritmada com o corpo inteiro: mãos, pés e coluna participam deste ritmo, ao passo que suas braçadas são longas e deixam o fio bem esticado. O envolvimento com a análise gestual de movimento dessas fiadeiras foi além da motivação declarada, fato que só iria ser avaliado muito mais tarde, após as vivências dos mutirões de fiação.

Dentro dos depoimentos orais dessas mulheres pode-se detectar um costume bem antigo e que era comum entre as vizinhas do interior: os mutirões de fiação, realizado por elas, na forma de uma traição. Nesse costume, as fiadeiras se reuniam com bastante animação combinando uma visita não anunciada para alguma das vizinhas que estivesse necessitando de um auxílio para produzir uma grande quantidade de linha. E este vinha na forma de um mutirão, no qual elas tinham o costume de chamar de traição. Esses momentos eram muito prazerosos a todas elas e, geralmente, iniciavam a traição com saudações à dona da casa, surpreendendo-a no seu dia. Nesses encontros era sempre evidenciada uma atitude de união e solidariedade. Dona Cecília conta um pouco a respeito disso:

---

<sup>136</sup> Registrado em vídeo no dia 1 de junho de 2006.

<sup>137</sup> *Idem*



Ilustração 7: Capucho de algodão



Ilustração 8: Homem limpando o algodão



Ilustração 9: Algodão descarçado



Ilustração 10: Algodão sendo batido



Ilustração 11: Algodão sendo cardado



Ilustração 12: Fuso girando e enchendo de linha



Ilustração 13: Novelos e tecidos de linhacaipira



Ilustração 14: Novelos e tecidos de linha caipira<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Os tecidos e os novelos das ilustrações foram produzidos por Dona Cecília de Souza Dias.



Era assim...uma pessoa tava precisando muito de um determinado tecido então as vizinhas ficavam sabendo e então falavam assim: -Vamos fazer uma surpresa! Naquele tempo falava traição. Não sei porque, traição, né? Mas era uma surpresa que chegava de madrugada com os balaio cheio de algodão, e a pessoa levava aquele susto! Muita gente que chegava com as rodas, o algodão e muitas vizinhas prá cooperar fazia em casa biscoito já pra levar o café da manhã prá poder não passar tanto apuro na dona da casa, né, aí fiava o dia todo, e fiava com muita alegria, com muita cantoria e depois à noite, terminava com uma festa de dança (risos).<sup>139</sup>

Ao conhecer tais histórias e descobrir o trabalho coletivo das fiandeiras no contexto dos mutirões, buscou-se organizar uma experiência parecida, com o intuito de descobrir quantas eram as remanescentes da fiação ainda presentes na cidade. Mas sem saber ao certo que resultado essa experiência poderia gerar, pois não contava com a existência de tantas senhoras que ainda guardassem essa tradição. No entanto, buscava-se uma oportunidade para um encontro com outras fiandeiras e a partir disso, começar a trilhar um específico material de pesquisa.

## **2.5 Os mutirões urbanos**

Para realizar o primeiro mutirão de fiação dessa pesquisa, realizado no dia 18 de dezembro de 2006, na Associação Cultural e Artística de Anápolis (ACAA) contou-se com a colaboração fundamental de Dona Madalena e Dona Cecília. Através delas apareceram Dona Aparecida e Dona Rosa, ambas fiandeiras que trabalharam no antigo Centro de Tecelagem. Das duas últimas obteve-se o apoio na divulgação do mutirão e distribuição de cartas-convite a outras companheiras de fiação. Nessa experiência ficou comprovada a eficácia da comunicação boca a boca como o principal meio de divulgação quando um assunto realmente interessa a uma comunidade.

---

<sup>139</sup> Conforme registro em vídeo editado em agosto de 2006, o mesmo vídeo foi assistido por D. Cecília logo após a realização da filmagem.

O início de toda a produção se deu com um mês de antecedência: preparação das rodas, das cardas e do algodão; captação de recursos para a preparação do almoço; programação cultural; comunicado à imprensa, visita a algumas senhoras moradoras de bairros mais afastados do centro da cidade para convidar pessoalmente e confirmação da presença dos músicos e catireiros que iriam se apresentar ao final do mutirão. Para alcançar os recursos necessários à realização, tais como: alimentação, algodão cardado, divulgação, alguns moradores do bairro se envolveram prestando apoio à organização.

O início do mutirão foi marcado às oito horas da manhã, as fiandeiras então começaram a chegar a partir deste horário, e não demorou muito foi constatada a presença de cinquenta fiandeiras. A chegada foi marcada pelas saudações e abraços realizados entre todas, numa demonstração de um alegre reencontro de amigas.

Como proposta para a filmagem do acontecimento não havia um roteiro pré-existente. As imagens foram registradas espontaneamente, filmando-se conforme o que chamava mais atenção. O mutirão durou aproximadamente 10 horas. Em muitos momentos a câmera foi compartilhada com um companheiro que auxiliou na captação de imagens, para que a pesquisadora-performer pudesse sair para o exercício de outras funções, inclusive a realização da sua *performance*.<sup>140</sup>

Para começar as filmagens, a pesquisadora-performer sugeriu às fiandeiras que reproduzissem uma *performance*, já realizada por elas várias vezes, conforme o relato das memórias de Dona Cecília e Dona Madalena. A *performance* consistia numa chegada das fiandeiras em fila, cantando e carregando a roda nos ombros, simulando o antigo costume que marcava a chegada das fiandeiras nos mutirões. A idéia foi aceita sem nenhum constrangimento, pelo contrário, elas demonstraram muito prazer, cantando com bastante alegria. Essa cena sugeriu um ritual de abertura dos trabalhos, que na ação dessas mulheres se apresentou de forma lúdica. Cantando e dançando elas vieram em fila que se transformou em

---

<sup>140</sup> O registro das imagens do primeiro mutirão teve a colaboração de Renato Mendes.

uma grande roda. Com improviso o rito se principiou com as fiandeiras no salão e suas ferramentas de trabalho trazidas de maneira especial.

Segundo Dona Cecília, as fiandeiras enfeitavam suas rodas com flores e laços de fita, trazendo um espírito festivo para o trabalho. Também este trabalho seguiu assim, no ritmo das cantorias que o embalaram durante horas a fio. A música preenchendo a fiação instaurou um clima bem humorado, muitos versos, lançados de improviso, provocaram risadas criando um ambiente de descontração.

Em outra ocasião muitas histórias foram contadas, numa atitude de recordar os tempos da roça. Segundo relatos, o costume da fiação deixou de fazer parte do dia-a-dia desde que se casaram e mudaram para a cidade. Os filhos, e mais ainda os netos, desconhecem sobre o assunto, ou, nunca assistiram à habilidade das avós neste ofício. No entanto, apesar de algumas terem se afastado por completo da fiação, este saber não foi esquecido, basta sentarem-se na roda para começar a fiar como se nunca tivessem perdido o hábito. A agilidade dos pés e das mãos revelou a vontade de recuperar esta memória no corpo. O corpo de fiandeira reconhece, espontaneamente, os caminhos que levam à realização do trabalho, passo a passo.

Não houve trégua para o cansaço, apesar da idade já avançada da maioria, elas resistiram durante 10 horas de fiação, numa energia impressionante e no ímpeto de produzir cada vez mais novelos. Essa atitude confirma plenamente aquela citação de Sadie Plant, no primeiro capítulo, quando afirma o poder que tem algumas mulheres de chegar num estado de *overdrive*<sup>141</sup> quando se trata de fiação. Esteve presente uma senhora em cadeira de rodas, com aproximadamente 83 anos de idade, onde fiou no fuso uma linha bem fina, apesar de seu corpo todo trêmulo e suas mãos um pouco lentas, segurava a linha com firmeza esticando de forma precisa o algodão. Dada ocasião pôde-se conversar com ela e conhecer um pouco da

---

<sup>141</sup> Esta palavra de uso coloquial na língua inglesa significa um afã desmedido, um vigor excessivo, um ímpeto muito forte de fazer alguma coisa.

sua história. Ela conta que de tudo sabe fazer, desde bordados, costura, renda, tecidos à fiação de algodão. Atualmente o único meio que seu corpo não oferece resistência é o fuso, através dele Dona Luzia fia o dia inteiro e produz linhas pelas pontas dos dedos.

Dona Cecília conta que muitas vezes quando começava a fiar não via o tempo passar, que era preciso cuidar para que as outras obrigações de casa não ficassem esquecidas. Esse pensamento é também compartilhado por outras que relataram memórias semelhantes. Dona Alaírce, quando criança, aproveitava os momentos da ausência da mãe para entrar no tear para tecer porque a mãe não permitia.

Ao ouvir suas histórias, ao filmar suas ações, ao conviver com sua maneira de estar no mundo, aprendeu-se mais do que o imaginado e ainda mais do que o buscado. A impregnação através do *olhar*, do *ouvir*, do *fazer* e do *registrar* essas vivências acabou inspirando uma *performance* da pesquisadora, realizada durante o mutirão de fiação. Ninguém sabia o que iria acontecer, no entanto a apresentação diante daquelas senhoras, absortas no que faziam, não provocou nenhuma surpresa. Muitas continuaram fiando, assistindo e trabalhando ao mesmo tempo.

A chegada em *performance* se deu da seguinte forma (ver ilustração15, p.62): a pesquisadora-performer trazia um novelo nas mãos, amarrado a ponta em uma das rodas de fiar. O espaço era um círculo formado pelas fiandeiras e suas rodas de fiar. A linha desenrolava-se a partir das mãos que seguravam o novelo. Os ruídos das rodas ritmados com os gestos criavam a trilha sonora. Uma música surgia bem baixinho,<sup>142</sup> compondo com o barulho das rodas um clima nostálgico. A caminhada precedia um giro rápido, quebrando a linha traçada no espaço. Após o giro, um deslizamento, pé e mão se dirigiram para o lado, o fio do novelo foi novamente desenrolado traçando outra linha no espaço. Apenas algumas fiandeiras olhavam, entre o trabalho e a *performance* pouca coisa se distinguia.

---

<sup>142</sup> A *Rede*. Composição de Chico Nogueira, cia. Mambembrincantes.

O único olho que não mudava sua mira era da câmera de televisão. Os dedos torciam a linha e os pés impulsionavam o chão, o qual sentia-se o pedalar da roda e o fiar através das próprias mãos. Dona Cecília olhava um pouco mais de longe, não fiava neste momento, estava em pé contemplando a ação. No entanto, o envolvimento das outras fiandeiras, com seus trabalhos pessoais, refletia o próprio processo deste trabalho: entender de que energia era feita aquela matéria, das linhas, e somente se entendia se estivesse com ela nas mãos, concentrando através de sua textura toda atenção. Cada qual com a sua *performance*, fiandeiras e pesquisadora, todas absorvidas, realmente parecia um espetáculo no qual todas participantes estavam concentradas em suas ações, registradas pela câmera de uma equipe de televisão que captava a naturalidade da cena.



Ilustração 15: A *performance* no I Mutirão, Anápolis/GO, 2006.

Depois as linhas foram trançadas nos pés da pesquisadora-performer (ver ilustração 16, p. 63) que ia urdindo o seu fazer com a ajuda dos dedos das mãos, o ritmo dos gestos foi gradativamente se acelerando. Sentada no chão, passava-se os fios em cada dedo do pé criando uma brincadeira tipo a “cama de gato”. Ainda assim não houve nenhuma manifestação de estranhamento, e começou-se a emaranhar as linhas pelo corpo inteiro, à medida que girava o novelo quicando no chão ia se desenrolando até chegar quase ao fim. Quanto às fiandeiras, esperava-se que elas se contrariassem por esse desenrolar dos novelos, que as linhas emaranhavam. Mas ninguém se aborreceu. A *performance* chegou ao fim bem como começou, naturalmente. Porém, não se poderia deixá-las sem a experiência da dança, e o ritmo de uma música bem contagiante convidou-as a dançar.



Ilustração 16: A performance no I Mutirão, Anápolis/GO, 2006.

Conforme a música começou, a pesquisadora-performer vestiu uma saia rodada vermelha (para causar mais alegria) e convidou uma por uma das fiandeiras a se levantar, incentivando-as batendo palmas e puxando uma fila. Elas aceitaram e uma roda se formou. Assim, dançou-se, girou-se, e bateram-se palmas. Durante toda aquela música as senhoras levantaram de frente das rodas para dançar (ver ilustração 17, p.64). E dançaram com muito entusiasmo, abertas àquele ritmo a elas diferente. A imprensa registrou toda essa movimentação através de duas equipes de televisão, as quais geraram matérias muito interessantes que foram ao ar durante vários dias, logo após o mutirão.<sup>143</sup>



Ilustração 17: A energia contagiante da dança, Anápolis/GO, 2006

<sup>143</sup> Foram feitas matérias dos mutirões, com entrevistas direcionadas à pesquisadora-performer e entre algumas fiandeiras. A reportagem saiu na TV Tocantins, Jornal Anhanguera, 1ª e 2ª edição, nos dias 24 e 25 de dezembro de 2007. E na TV Anápolis, no Jornal Anápolis É Notícia, foi ao ar várias vezes entre os dias 20 e 28 de dezembro de 2007.

Com uma despedida festiva, muitas continuaram dançando, houve também uma apresentação de catira, e ritmos de viola acompanhados de cantoria. Até o horário da partida, viam-se mulheres com fios nas mãos. Um dia só foi pouco para o tanto que desejavam fiar. Poucos minutos antes de acabar o mutirão, enrolaram os novelos que pesaram 5 kilos, e o trabalho chegava ao fim. As linhas produzidas se transformariam em figurinos para as próximas *performances*.

A idéia de acontecer um próximo mutirão ficou no ar. Recolhido os nomes de cada fiandeira e os telefones pôde-se localizá-las para o próximo mutirão. O segundo mutirão veio no dia 28 de março de 2007, na ACAA. Compareceram outras fiandeiras, além das que vieram no primeiro mutirão. A repercussão no jornal televisivo se encarregou de despertar as outras mulheres que não foram atingidas pela divulgação boca a boca.

A dinâmica deste mutirão seguiu praticamente a mesma do anterior, rodas nos ombros, coreografia na chegada, cantorias, almoço, filmagens e muita fiação. Ao final do dia, a nova *performance* da pesquisadora-performer iria acontecer e seria ainda mais imprevisível, surgida através da interação com as fiandeiras. Para o registro fílmico destas imagens contou-se com a colaboração de um parceiro imprescindível ao trabalho. Trata-se de Evandro de Freitas, que participou de várias fases do processo de pesquisa, auxiliando na filmagem e edição das imagens produzidas no segundo mutirão, além da realização de toda a parte de videografismo e animação em 3D produzida nos DVD's já citados.

A seguir, segue-se uma narração da experiência atingida com a segunda *performance* da pesquisadora, realizada dentro do trabalho de campo, sendo esta mais uma etapa para o processo de pesquisa aqui desenvolvido.

Com as linhas produzidas no mutirão anterior a pesquisadora-performer tramou o figurino que usaria durante a *performance*.<sup>144</sup> Um vestido criado basicamente de nós, como uma rede. Agora o novelo era desenrolado a partir do interior do figurino, na altura do

---

<sup>144</sup> Esse vestido teve a colaboração de Renata Akashi para a sua produção.



coração. Essa linha seria puxada, puxando até retirar a quantidade de gratidão que metaforicamente seria oferecida às fiandeiras (ver ilustração 18, p.67).

Em baixo do tecido amarrado na cintura haviam vários novelos escondidos que seriam entregues como surpresa para cada uma das fiandeiras de modo que das pontas dos novelos amarradas no vestido desenrolavam-se as linhas seguradas pelas mãos das fiandeiras. À medida que elas já se envolviam com a ação, pôde-se acelerar a entrega jogando-os em suas direções, de modo que gargalhavam quando viam voar aqueles novelos e tinham que também estar em alerta para não errar a pegada. Diferentemente da primeira *performance*, nesta se ouviam reações e tentativas: “É uma teia de aranha”, alguém disse.

No entanto, a imagem a elas gerada foi uma consequência do próprio espírito da brincadeira, da ludicidade, daquela energia coletiva criada pelo envolvimento entre todas. A participação das mulheres proporcionou um belo e divertido acontecimento. Linhas eram desenroladas pelo movimento, às vezes andando, às vezes girando, até ficar toda enrolada. Para desvencilhar-se daquele emaranhado todas as linhas foram partidas, exceto uma, que ficou por acaso, estendida a partir de um daqueles novelos, e que fez denotar o fim e o começo da ação cênica. Desse modo restou uma linha fiada no espaço a qual simbolizava o elo de ligação entre o passado, o presente e o futuro daquela mútua *performance*. A participação delas durante a ação cênica foi fundamental para denotar o espírito interativo que se pretendia, o qual todas se integraram, fiandeiras e pesquisadora-performer, terminando assim as fronteiras onde se definem quem apresenta e quem assiste ao fenômeno imprevisível da *performance*.



Ilustração 18: A segunda *performance*, preparando a teia, Anápolis/GO, 2007

Ao final a roda de dança chamou-as para entrar. Dessa vez elas se entregaram mais, com a roda sempre em movimento, algumas arriscavam uns giros, as saias balançavam irradiando energia. A música era a mesma da roda de dança do mutirão anterior, o que identificou alguns passos que se repetiram. Logo uma coreografia surgia e identificava a todas como um grupo. Pessoas passavam na rua e paravam para assistir. Pois toda aquela movimentação estava sendo feita na calçada, do lado de fora da ACAA. Uns gritos de euforia surgiam contagiando umas as outras que assim os repetiam. A rua virou um salão de dança, e o mutirão chegava ao final, dando a todos que ali se envolveram uma plena satisfação e alegria. Logo após estes dois mutirões, todo o material filmado foi assistido várias vezes e em seguida editado.



Ilustração 19: O cortejo com cantoria e a roda nos ombros, Anápolis/GO, 2007

Em todo o momento houve o compromisso com a edição de um DVD que seria distribuído à todas as fiandeiras que participassem do evento. Pois considerou-se o desejo que elas manifestaram de mostrar as imagens aos filhos e netos, que muitas disseram nunca terem visto as avós “com uma roda nos ombros” (Conforme ilustração 19, p. 68).

Pela nostalgia de um tempo que não volta, pela memória de seus antepassados, pela recordação de uma vida inteira de trabalhos manuais, as fiandeiras contemporâneas compareceram aos mutirões urbanos realizando uma ontologia do presente e projetando para o futuro o que antes pertencia ao passado. Para fechar o ciclo de mutirões da pesquisa o terceiro mutirão aconteceu no dia 25 de outubro de 2007, agora em local público para abrir a experiência a quem mais interessasse. Foi feito no *shopping center* de Anápolis, o público poderia entrar na roda do mutirão e aprender seus processos. Várias fiandeiras se dispuseram a ensinar, foram mostradas e praticadas as etapas de descaroçamento, batida, cardação, fiação e tecelagem no tear. Pessoas mais jovens estiveram presentes e puderam aproveitar a oportunidade de uma oficina de fiação.

Novamente as equipes de televisão compareceram gerando novas matérias, realizadas também através de reportagens.<sup>145</sup> Todo esse material filmado foi organizado e editado de forma semelhante a um vídeo documentário, onde o texto que narrava o vídeo eram as próprias vozes das fiandeiras relatando algumas de suas histórias. As imagens preenchendo as falas e vice-versa. A entrega dos DVD's está prevista para uma fase posterior onde novo mutirão será realizado e o vídeo editado será mostrado às fiandeiras e depois distribuído entre elas. Tal ocasião poderá ser a oportunidade de compartilhar opiniões a respeito dos resultados obtidos com a pesquisa e o que vai ficar para cada uma delas, a partir das sensações transmitidas pelas imagens gravadas.

---

<sup>145</sup> Reportagens na TV Tocantins, Jornal Anhanguera, 1ª e 2ª edição, nos dias 26 e 27 de outubro de 2007. E na TV Anápolis, no Jornal Anápolis É Notícia, nos dias 27 e 28 de outubro de 2007. O Jornal do Estado publicou matéria impressa nos dias 27 de outubro a 2 de novembro de 2007, ver reportagem em anexo. E a Rádio São Francisco levou ao ar entrevista gravada ao vivo com a pesquisadora-performer, dia 25 de outubro de 2007.



Ilustração 20: No mutirão, as fiandeiras trabalham e cantam, Anápolis/GO, 2007.

## Capítulo 3 – A Trama Cênico-Visual

### 3.1 A linguagem expressiva dos gestos de trabalho das fiandeiras

“É preciso manter o caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante”.

Friederich Nietzsche

O desdobramento dos conteúdos icônicos, indiciais e simbólicos da fiação têxtil na tecedura da *performance* artística inspirou-se na contemplação dos gestos de trabalhos das fiandeiras, baseada no método de transposição cênica desenvolvido por Soraia Silva. Trata-se da metodologia de *observação-transposição* sistematizada originalmente para o trânsito dos elementos das esculturas de Aleijadinho para a dança *Profetas em Movimento*.<sup>146</sup> Para alavancar o processo de transposição, Soraia utilizou a teoria do movimento expressivo de Rudolf Laban,<sup>147</sup> por localizar nele a sua afinidade com o expressionismo na dança e o estilo barroco do final do século XIX. E por fim, o diálogo estrutural entre a dança e outras áreas de conhecimento apropriou-se de uma aplicação da semiótica definindo a criação de um processo metodológico em quatro níveis de aproximação (icônico, indicial, simbólico e

<sup>146</sup> No seu processo de criação, Soraia Silva percorreu a história dos ícones representados pelo artista mineiro Aleijadinho como referência sensível à criação dos personagens profetas, estabelecendo um signo de primeiridade. Nas indicações das posturas e da expressividade emocional dos profetas esculpidos, a coreógrafa realizou exercícios a partir dos princípios da Corêutica e da Eucinética, estabelecendo um segundo nível da experiência sígnica de sua obra. Enfim, entregando-se à vivência subjetiva derivada da análise de seus movimentos, estruturou a temática e as características simbólicas de cada personagem, dando luz à obra. SILVA, Soraia Maria. **Profetas em Movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o Método Laban**. São Paulo: EDUSP, 2001.

<sup>147</sup> Laban (1889-1958) investigou o movimento dos trabalhadores nas indústrias, indicando modos precisos de adaptação e otimização do trabalho na era mecanizada, sem contudo se restringir a esse objetivo seu método analisou os gestos empregados no cotidiano humano e ainda estudou o movimento nas artes orientais, nas danças indígenas, nos costumes africanos, entre outras etnias, influenciando sobretudo o movimento expressionista no início do século XX. Laban liderou a escola de dança expressionista alcunhada na Alemanha por *Audruckstanz*. O expressionismo representa um marco fundamental para a dança, tendo ocorrido com mais intensidade entre os anos de 1920 e 1930. Nascido na Hungria, Laban é um dos precursores da dança moderna, tendo contribuído de várias maneiras para a expressividade da dança no século XX. A influência de François Delsarte em Laban inicia uma revolução no modo de conceber o corpo. Para Delsarte o princípio motor do gesto ou da movimentação é reunido em sua Lei Trinitária: a alma, o espírito e o corpo, contrariando aquele princípio cartesiano de separação alma e corpo. A ligação alma/corpo constitui-se inicialmente na relação interno-externo, através da Lei da Correspondência: a cada manifestação exterior corresponde um respectivo impulso interior e vice-versa. Cf. LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento**. Campinas: Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, 1998, p.10-11.

dansintersemiótico) para a tradução na linguagem da dança do objeto analisado, batizando-o pelo termo *dansintersemiotização*.<sup>148</sup> Nesse processo tem-se a ativação dos sentidos principais à experiência estética na dança por meio da interação com o objeto observado.

Seguindo-se essa linha de pesquisa foi elaborada uma análise dos trabalhos manuais envolvidos nas etapas do processo da fiação manual colhidos pela pesquisa de campo. Os principais ícones dessa cultura foram então observados, tais como: o algodão, os objetos de trabalho, a transmissão oral, os rituais de preparação das materialidades encontradas no fiar e no tecer. Observaram-se os fatores de movimento relacionados ao uso das tecnologias artesanais, equivalendo uma etapa indicial do trabalho. Nos fatores de movimento distinguiu-se uma movimentação precisa e ao mesmo tempo, delicada, que será traduzida em detalhes mediante os princípios da Corêutica e da Eucinéica.<sup>149</sup>

Essa análise corresponde a um segundo nível de aproximação da observação-transposição. Este nível é o da experiência, da vivência com o material de pesquisa e que se comparado ao processo metodológico dansintersemiótico, equivaleria ao índice na Teoria de Signos de Peirce, ou seja, representa a descrição e análise da linguagem não-verbal das fiandeiras, numa etapa antecessora à transposição criativa de terceiro nível de aproximação com o signo original, ícone.<sup>150</sup>

Os trabalhos realizados pela fiação manual expressam movimentos precisos, porém impregnados por um estilo pessoal da movimentação de cada fiandeira. Em virtude disso, uma observação mais sistemática foi dirigida às imagens de Dona Cecília, colhidas através de

---

<sup>148</sup> Conforme Soraia Silva, “O processo de criação que envolve uma expressão que englobe várias áreas artísticas só pode ser concebido a partir da reflexão sobre a possibilidade de tradução de elementos de uma linguagem para outra (...) O trabalho de observação-transposição passa necessariamente pelos sentidos individuais de percepção do tradutor, fundando o novo no antigo”. *Op. cit.*, p.27 e 33.

<sup>149</sup> O termo Eucinéica, do original Eukinéica, foi adaptado por Soraia Maria Silva, e refere-se ao estudo das dinâmicas do movimento em suas qualidades expressivas. Corêutica diz respeito ao estudo do espaço tendo como relação o corpo.

<sup>150</sup> Ver definição de signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), e sua classificação em três tipos possíveis: ícone, índice e símbolo. SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 77-96.

registros repetidos durante seis meses. O exame do vídeo possibilitou um estudo dos esforços e das ações corporais básicas de Dona Cecília na sua atividade expressiva de fiação.

Para introduzir essa análise observou-se primeiro a materialidade em geral, que tratam as fiandeiras, linhas e novelos produzidos a partir da matéria-prima algodão, que vai se transformando a cada etapa do processo de fiação. As diferentes ferramentas utilizadas\_ o descaroçador, o arco, as cardas, a roda de fiar, a urdideira e o tear\_ apresentam dinâmicas próprias de manuseio, e estas serão aqui analisadas. Na manipulação de cada objeto, o corpo apresenta tensões que possibilitam articular o movimento.

Para tanto, para as análises dos gestos de Dona Cecília utilizou-se como método alguns princípios da Teoria de Laban,<sup>151</sup> tais como, os fatores do movimento, as configurações espaciais e o uso da combinação de dois fatores, os quais oferecerão subsídios para instrumentalizar a análise da ação das fiandeiras. O domínio dos fatores do movimento constrói o gesto, manipulando a relação forma/conteúdo através da comunicação efetuada pelo corpo e seus procedimentos técnicos, revelando a explosão dramática do impulso criador.<sup>152</sup> Os fatores ou elementos que compõem o movimento diferenciam-se relativamente entre suas qualidades quanto à atitude interior, isto é, a intenção de quem se move criando ritmos e formas subjetivas no movimento. Compreendendo a natureza das qualidades do seu movimento, o bailarino tem a possibilidade e a vantagem do treinamento consciente, que lhe permite enriquecer o seu esforço, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. Em seguida explica-se as etapas utilizadas para a leitura e análise dos gestos da fiandeira segundo os parâmetros da metodologia utilizada.

---

<sup>151</sup> Investigando os movimentos corpóreos no tempo e no espaço, Laban compreendeu que o movimento humano, seja na arte, no trabalho ou na vida, é sempre constituído dos mesmos elementos, os quais podem ser observáveis também nos fenômenos da natureza. São estes os elementos que compõem o movimento: peso, espaço, tempo e fluência. Cf. LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ed. Ícone, 1990; LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978.

<sup>152</sup> SILVA, Soraia Maria. *O Expressionismo e a Dança*. In: **O Expressionismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 287-288.



### 3.1.1 Os Fatores do Movimento

O modelo proposto para indicar as qualidades de movimento está representado pelo gráfico (ver página 75), o qual sintetiza a teoria labaniana chamada *Effort-Shape*. *Effort*, que em português significa esforço, empenho, está relacionado ao estudo das qualidades da linguagem não-verbal, é também chamado de Eucinética. E *Shape* possui vários significados, como: figura, forma, aspecto, molde, configuração, imagem (...) e está relacionado ao estudo dos princípios que regem a organização espacial dos movimentos ou Corêutica. Os aspectos eucinéuticos referem-se às motivações interiores que determinam as formas espaciais que os fatores peso, tempo, espaço e fluência utilizarão como qualidade expressiva do movimento.

Essa perspectiva amplia as possibilidades de comunicação entre o bailarino-performer e seu público afastando a dança dos modelos baseados nos gêneros de representação, o balé por exemplo. Desse modo, a dança prescinde de um conteúdo formal como um texto, um narrador ou uma história, passando a ser o próprio movimento o conteúdo a orientar a dança por meio do conhecimento e domínio dos seus fatores intrínsecos.

Lisa Ullmann<sup>153</sup> sintetiza a contribuição da Teoria dos Esforços de Rudolf Laban no desenvolvimento de uma consciência clara e precisa dos diferentes esforços do movimento, indicando nos gestos e posturas, assim como na movimentação como um todo, as características do sujeito, seja na sua vida cotidiana, no desenvolvimento de um ofício ou na construção de um corpo cênico. Conforme Ullmann:

---

<sup>153</sup> ULLMANN, Lisa. *In: LABAN, Rudolf. Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ed. Ícone, 1990, epílogo.

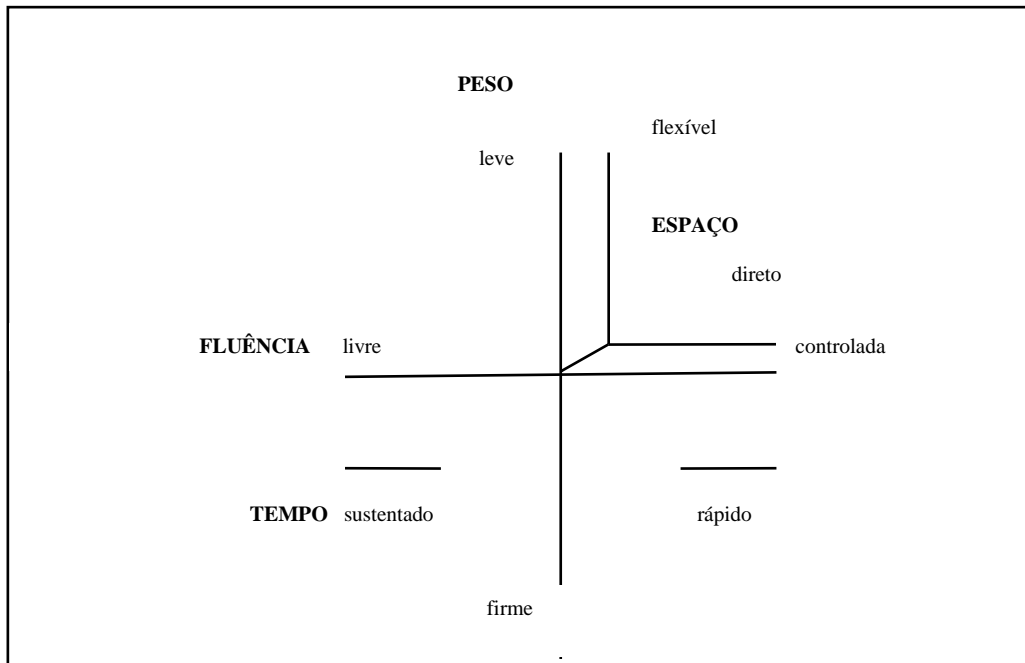


Gráfico 1: *Effort-Shape* dos Fatores do Movimento de Laban<sup>154</sup>

(...) As ações em todo tipo de atividade humana e, por conseguinte, também na dança, consistem em sucessões de movimento onde um esforço definido do sujeito acentua cada um deles. A diferenciação de um esforço específico é possível porque cada ação consiste em uma combinação de elementos de esforço que provém das atitudes das pessoas que se movem seguindo os fatores de Movimento, Peso, Espaço, Tempo e Fluxo.”<sup>155</sup>

Os princípios da Corêutica e da Eucinéctica são exercícios de busca das atitudes internas na comunicação não-verbal da fiandeira e a possível dinâmica que implica na combinação de elementos de esforços e suas localizações espaciais. O corpo atuando nos seus limites tem uma amplitude nas articulações que é singular para cada um, o que varia são as combinações possíveis entre as dinâmicas de movimento. Neste sentido, Silva aponta para indicadores qualitativos do movimento que podem levar ao conhecimento dos aspectos da personalidade e suas manifestações mais sutis. Mesmo observando uma figura estática, essas dinâmicas do movimento ainda permanecem latentes: podemos perceber graus de tensão através das ações

<sup>154</sup> LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978, p.126.

<sup>155</sup> *Idem, ibidem. Loc cit.*

corporais que oscilam de rígida à fluida; de focalização direta à multifocada; de intensão (no sentido de variação da tensão ou de intensidade) variando de firme à leve e de passividade ou agitação latente (relacionado à demora ou à urgência no movimento) que pode ser rápida ou lenta.<sup>156</sup>

O princípio da combinação dos fatores de movimento empregados no desenvolvimento dos Esforços Completos resultou na criação de oito ações básicas apontadas por Laban como: pressionar, dar lambadas leves, arremeter, flutuar, torcer, dar toques ligeiros, cortar o ar, deslizar. Conforme Laban: “As ações básicas de esforços estão também presentes em qualquer forma de expressão mental ou intelectual, e a projeção externa de um esforço pode revelar um estado mental”.<sup>157</sup> O ofício de fiar é uma maneira de refletir também uma personalidade. As formas de conduzir os movimentos na manufatura dos têxteis revela aspectos rítmicos e espaciais diferentes para cada uma.

O entendimento dos fatores fundamentais presentes na linguagem corporal possibilitou novas formas de contato e sensibilidade com o próprio corpo e com o corpo do outro. À medida em que foram percebidos os indicadores qualitativos realizados constantemente pôde-se identificar neles possíveis atitudes mentais e motivações emocionais delineando o movimento. O inverso também é possível. Alguns traços psicológicos podem ser determinados para a compreensão de um corpo cênico e a partir daí a transposição das características mentais respectivas se dá através do movimento. Laban defendia que para cada fator do movimento externo uma atitude interna estaria associada, ou vice versa.

O conteúdo interno que gera o movimento é a expressão que anima a manifestação externa do corpo. Na teoria do movimento e da comunicação não-verbal, conforme Mônica

---

<sup>156</sup> SILVA, Soraia Maria. **Profetas em Movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o Método Laban.** São Paulo: EDUSP, 2001, p. 79.

<sup>157</sup> LABAN, Rudolf. *Op. cit.*, p. 56..

Serra,<sup>158</sup> o movimento tem características que a palavra desconhece. O gesto e a postura revelam mais mensagens do que a fala na comunicação. A fiandeira, no seu fazer concreto, transmite o seu pensamento, impregnando no seu movimento a característica que evoca o seu repertório subjetivo de ações. Simbolicamente ela imprime em cada artesanato sua visão sobre o mundo através das cores que usa, da textura de suas linhas, dos modelos que escolhe. Nesse caso, a comunicação não-verbal passa conceitos, palavras ou até frases feitas, enquanto que a palavra verbal precisa de sujeito, predicado e uma forma mais complexa de coerência.<sup>159</sup>

### 3.1.2 Configurações Espaciais

A dança é uma linguagem de natureza dupla: tanto ela possui caracteres espaciais (organiza a inter-relação física, corporal dos dançarinos e o espaço cênico), como é temporal (organiza o ritmo) através dos movimentos, que passam a ter a função de signos gestuais e coreográficos. Os fatores intrínsecos da dança, o espaço e o tempo, são também dois elementos fundamentais do universo. O homem recria a relação espaço-temporal através da organização estética desses elementos, utilizando uma forma de expressão baseada em signos próprios. Tais elementos são fundamentais para o processo de criação coreográfica; seu recurso básico é o movimento, e através da busca de diferenciações no tempo e no espaço, proporcionará a dinâmica dos movimentos.

A Corêutica desenvolve uma orientação do corpo no espaço e no movimento, gerando formas e relacionamentos entre as pessoas, tanto na relação com o(s) outro(s) ao senti-los mais próximos ou distantes, quanto na relação consigo mesmo. Desse modo é possível distinguir através desse estudo, uma seqüência infinita de diametrais em que o corpo se

---

<sup>158</sup> SERRA, Mônica Sylvia Allende. Palestra “Dinâmica do Movimento Expressivo: análise da comunicação não-verbal da Kinosfera para a dança e teatro” integrante do Terceiro Módulo: Processos Compositivos para a Cena na disciplina: Seminário Avançado do Programa de Pós-Graduação em Arte, do Instituto de Artes da UnB. Proferida no dia 4 de Junho de 2007.

<sup>159</sup> *Ibid.*

projeta no espaço pela cruz tridimensional dos planos espaciais (vertical, horizontal e sagital), pelas direções (alto-baixo, lado-lado e frente-trás) e por suas respectivas dimensões (comprimento, amplitude e profundidade), também simbolizadas pelos planos da porta, mesa e roda. Laban desenvolveu um sistema de notação coreográfica (escrita do movimento a partir de símbolos gráficos), com base em uma estrutura geométrica, correspondente a um cubo imaginário que orienta radialmente 27 direções espaciais partindo de um ponto no centro deste cubo. Assim, definir as relações espaciais é dar forma ao conteúdo expressivo que o gesto assume no espaço.

Segundo Serra, o movimento humano assume uma trajetória circular, o que define um espaço denominado por Laban de Cinesfera: “O movimento humano obedece à Lei dos Círculos Harmônicos, o qual rege o movimento tanto de uma ameba como o movimento dos astros, e se estrutura, como estes, a partir de dois movimentos básicos: expandir e contrair”.<sup>160</sup>

O gesto que se desenha no espaço pode ser ampliado ou reduzido, reproduzindo no corpo os movimentos do universo: expansão e contração. Sendo estes os movimentos mais naturais e orgânicos do homem, e está impresso desde o desenvolvimento de suas células, passando pelo parto na mulher até chegar no ato que garante a vida, a inspiração e a expiração.

Os gestos sendo realizados bem próximos ao corpo caracterizam uma dimensão própria de um determinado estado emocional. Em caso de inibição, medo ou confusão, a tendência é o encolhimento da Cinesfera; modifica-se o olhar, que se tornará também introspectivo. A Cinesfera porém, contém um caráter flexível, tal qual um elástico que se estende, projetando suas extremidades no espaço, diferenciando rapidamente esta qualidade de movimento. Isso é possível redimensionando a relação do corpo com o espaço através deste alargamento do

---

<sup>160</sup> Laban se refere a uma dimensão extra-corpórea chamada Cinesfera, também conhecida como Espaço Vital do indivíduo, que corresponde à energia ampliada ao redor de nossa pele, como se fosse uma extensão do limite físico do corpo, conforme SERRA, Mônica. *Criatividade e comunicação não-verbal na Terapia Expressiva. In: A Arte cura? Recursos artísticos em psicoterapia.* (Coord.) Maria Margarida M. F. de Carvalho. Campinas: Editorial Psy II, 1995, p.131.

elástico. Ao ampliar-se a Cinesfera, transmite-se outras sensações ao movimento. Independente do grau de contração ou expansão a Cinesfera pode atuar em três diferentes níveis: baixo, médio e alto.

As formas virtuais com que o corpo se estabelece no espaço englobam uma organização geométrica, sendo esta a premissa básica para um corpo e mente indivisível que sintonizam padrões expressivos. Essa organização espacial também reflete a personalidade do sujeito correspondendo a uma atitude interna que varia entre as formas do cubo; do tetraedro e do octaedro, determinando as diferentes posturas e organizações espaciais dos arquétipos. Quanto mais aumentada as arestas, maior possibilidade de amplitude na movimentação. O cubo define as principais direções do espaço: lado/lado, alto/baixo, frente e trás. Também os planos: horizontal, sagital e vertical. Pode-se alcançar qualquer ponto do cubo utilizando estes três níveis, os três planos espaciais e as 27 direções do movimento, a partir do centro. Sem mesmo sair do lugar, com as extremidades do corpo ou com a extensão dos membros atinge-se qualquer direção do cubo. A transferência de um movimento de um ponto a outro determina sua trajetória, que pode se efetuar por linhas retas ou curvas. Nesse sentido, pode-se saltar, substituindo a esfera de movimento para um novo lugar, ou pode-se girar, cobrindo todo o espaço circundante numa incessante troca de frente.

### **3.1.3 Combinação de Dois Fatores**

Para o entendimento prático da comunicação não-verbal, Marion North analisa o movimento a partir de dois fatores principais e de dois latentes. Duas são as ações principais e duas são tomadas como recuperação do movimento. Neste sentido o movimento é tomado pelo sentimento quando o gesto é impulsionado pelo centro do corpo, diz-se que é postural.

Quando o movimento é tomado pela razão, ele é gestual.<sup>161</sup> Essa combinação dos dois fatores gera nuances e permite a ampliação da análise do repertório individual de movimento.

A sutileza dos gestos manifestada em cada fiandeira revela diferenças nas atitudes internas tomadas para a realização do movimento. A diferença é expressa na forma em que cada uma se utiliza na ação de dar as braçadas e impulsionar a roda por meio de pedaladas. Nas mais gestuais percebe-se a postura estática da coluna, de modo que o fiar fica focalizado, sobretudo, nas pontas dos dedos. Ao conhecer tais senhoras entende-se também as formas de pensar que estão relacionadas, umas mais racionais, outras porém, mais impulsivas. Das últimas percebe-se o envolvimento oscilante do tronco e cabeça enquanto conduzem os pés nos pedais. Os Esforços Incompletos<sup>162</sup> compreendem a combinação de dois fatores do movimento. A cada qualidade associa-se uma atitude interna às múltiplas possibilidades que este pode gerar. Nesse caso, alinha-se o conteúdo à forma resultando numa unidade psíquico-física, numa relação maior entre a mente e a emoção ou entre a mente e a sensação.

Observada a gestualidade das fiandeiras, pôde-se seguir a análise do material dinâmico segundo a orientação dos registros filmados e em seguida interpretados através da combinação de dois fatores. Laban infere que as qualidades expressivas do movimento humano sempre aparecem em combinação de dois ou três fatores, cujas atitudes internas são diferenciadas em ressonância ao esforço característico de cada fator. A seguir apresenta-se o resultado analisado pela combinação dos Esforços Incompletos encontrados nas ações das fiandeiras.

---

<sup>161</sup> Cf. SERRA, Mônica. *Op. Cit.*

<sup>162</sup> No estudo das ações corporais um dos fatores de movimento pode estar, conforme Ullmann, “totalmente negligenciado e apenas dois deles parecem conferir-lhe forma”, esse é o caso de “esforço incompleto”, no qual a fluência permanece latente. LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978, p. 127.

### 3.1.4 As principais combinações das fiandeiras<sup>163</sup>

As principais combinações de dois fatores do movimento encontradas nas ações das fiandeiras que denunciam suas atitudes internas foram espaço/tempo e peso/tempo. A combinação espaço/tempo está relacionada à atenção destinada ao trabalho. A cabeça é sempre voltada para direção do gesto. O foco também é direto, somente é indireto quando um outro elemento chama mais atenção. O tempo lento ou rápido está relacionado ao poder de decisão da fiandeira. Se ela quer fazer uma colcha, o fio então tem que ser mais plumado, ao passo que se for fazer uma camisa, deve ser fiado bem fininho. Já, se for tecido para baixêro, então ela fia sem preocupação com a qualidade do mesmo. Por ser um trabalho bem concreto e material, a fiandeira necessita de um raciocínio lógico e matemático. Nesse sentido suas atitudes internas combinam: Pensamento e Intuição, as quais respectivamente estão relacionadas ao fator espaço e tempo.

Já a combinação peso/tempo remete à intensão (gradação de tensão) no gesto da colheita na qual percebe-se o grau da força empregada na extração do capucho no pé de algodão. O movimento de tocar a roda sugere um ritmo que está ligado à objetividade da produção. O ritmo determina o tempo gasto em horas de trabalho para que um novelo, urdidura ou tecido levem para ficar pronto, e diz sobre *quando* o produto estará terminado, e *quanto tempo* levou para ser feito. O contato com a natureza, as plantas e a terra caracterizam uma sensação que não é racional, mas conectada com o trabalho. Concilia um outro aspecto que é inerente à fiação: o prazer pelo ato em si e o domínio em relação às matérias envolvidas no trabalho (algodão, fio, novelo, tecido). As fiandeiras não se preocupam com o tempo cronológico, mas com o tempo que gastam em cada etapa do processo da fiação, dessa forma se orientam em suas ações.

---

<sup>163</sup> Conforme as ênfases no movimento e informações de atitudes internas realizadas a partir do modelo de análise do movimento expressivo da Teoria de LABAN, Rudolf. *Op. cit.*, p. 126-131; SILVA, Soraia Silva. *Op. cit.*, p.115-117.



### 3.2 Análise dos trabalhos manuais

Para começar a descrever a análise dos gestos relacionados aos trabalhos manuais, primeiramente é preciso compreender a matéria-prima em que está em questão: o algodão. O algodão, matéria bruta em seu estado original, vai assumindo diferentes espessuras e formatos ao longo do processo. Por ser um material delicado e branco, a sua manipulação deve ser feita com a ponta dos dedos, de maneira bem suave, para não correr o risco de despedaçá-lo. Ao ser colhido, dependendo do jeito que é feito, o algodão fica cheio de folhas secas e sujeiras, por isso, a fiandeira mais cuidadosa, realiza a colheita com o capricho necessário para facilitar a etapa seguinte que é a limpeza do algodão. Juntamente a este algodão encontram-se caroços. As sujeiras que ficaram serão retiradas uma por uma com a ponta dos dedos. Essa etapa é demorada, porém, imprescindível para garantir uma boa qualidade do fio que será utilizado em roupas, cobertas e diversos tecidos. Quando guardado ou estocado, o algodão não pode ser prensado, deve permanecer fofo. Dessa maneira não irá prejudicar os trabalhos de fiação do algodão. Existem variadas espécies de algodão, porém não é mérito desta dissertação descrevê-los, esta é uma tarefa propícia à biologia ou agronomia, o objetivo aqui é analisar o aspecto geral do algodão enquanto matéria produtora de subjetividades.

Na análise da movimentação envolvida nos gestos de trabalho executados pela fiandeira, foram decodificadas as ações principais encontradas nas combinações determinadas aos fatores peso, espaço e tempo. Para uma indicação atenta e precisa quanto às qualidades de movimento (segundo os princípios da Eucinéctica) que estariam relacionadas às ações e gestos, fez-se necessário a experimentação física da ação estudada. O fazer pessoalmente enquanto se aprendia sobre a fiação auxiliou nas hipóteses levantadas.

A cada técnica identificada nas etapas de fiação do algodão, relacionaram-se os fatores de movimento predominantes encontrando semelhanças em cada ação básica apontada por

Laban. A partir das ações básicas, derivaram-se as ações secundárias relacionadas aos próprios procedimentos gestuais da fição manual, conforme desenvolvimento no quadro abaixo.

*Quadro 1: Esforços da fiandeira nas ações básicas e secundárias*

<b>DESCAROÇAR O ALGODÃO</b>	<b>Peso Firme</b>
	<b>Espaço Direto</b>
	<b>Tempo Lento</b>
	<b>Ação básica:</b>
	<b>PRESSIONAR</b>
<b>ações secundárias: moer,</b>	
<b>arrancar, colher</b>	

**BATER O ALGODÃO****Peso Firme****Espaço Flexível****Tempo Rápido****ação básica:****CORTAR O AR****ações secundárias: bater,  
atirar, propulsionar****CARDAR O ALGODÃO****Peso Leve****Espaço Direto****Tempo Lento****ação básica:****DESLIZAR****ações secundárias:  
pentear, escovar**

**FIAR AS PASTAS (BRAÇADA)****Peso Leve****Espaço Direto****Tempo Lento****ação básica:****DESLIZAR****ações secundárias: fiar,  
alisar, esticar****TOCAR A RODA (PEDALAR)****Peso Firme****Espaço Direto****Tempo Rápido****ação básica:****ARREMETER****ações secundárias:  
pedalar, apertar**

### URDIR OS FIOS



**Peso Firme**

**Espaço Direto**

**Tempo Lento**

**ação básica:**

**PRESSONAR**

**ações secundárias:**

**segurar, conduzir,**

**alinhar**

### TECER A TRAMA



**Peso Firme**

**Espaço Direto**

**Tempo Lento e Rápido**

**ações básicas:**

**PRESSONAR /  
ARREMETER**

**ações secundárias: pisar,**

**puxar,lançar**

A partir da interpretação de cada uma das técnicas de trabalho das fiandeiras realizou-se uma leitura dinâmica resultante da análise descritiva gestual e espacial das fiandeiras, baseando-se na metodologia adotada.<sup>164</sup> Para tanto, esta opção metodológica se objetivou no sentido de facilitar o exercício de observação da expressão corporal das fiandeiras, trazendo para o plano físico o entendimento dos gestos representativos na atuação dos processos implícitos. Na transposição dansintersemiótica buscou-se afastar a representação mimética destas ações, como no caso da criação de um personagem, para aderir a uma construção corporal arquetípica, provinda da experiência no campo e convertida para o próprio corpo, fundindo as impressões e memórias do corpo da fiandeira com a consciência particular e específica da corporeidade encontrada em si mesmo. A seguir, seguem-se as análises.

### 3.2.1. DESCAROÇANDO O ALGODÃO

“Eu aprendi a descaroçar com três anos de idade”.  
Dona Cecília

Seguindo as etapas dos processos analisados no quadro anterior temos o algodão a ser descaroçado. Para esse objetivo a fiandeira utiliza um instrumento de madeira com um processo semelhante ao de um engenho de cana, o descaroçador. Com ajuda de outra pessoa, faz girar duas alavancas em sentidos opostos: de um lado, a primeira coloca os capuchos que moídos expõem os caroços. Do outro lado, a segunda fiandeira retira o algodão descaroçado, que surge com outro formato, um pouco mais aberto e espalhado.

---

<sup>164</sup> Análise da Ação Corporal dos doze profetas bíblicos delineados para a atuação cênica de “Profetas em Movimento”. Cf. SILVA, Soraia Maria. *Op. cit.*, p. 163-192.

## Análise Descritiva

**Decupage do Gesto** - A fiandeira apresenta um movimento de rotação com o braço direito, atingindo todas as direções espaciais orientadas por um circuito fechado: alto / diagonal / para frente / diagonal / para baixo / diagonal / para trás/ diagonal. O desenho que traça no espaço é circular, parte de um ponto e se desenvolve até retornar a sua origem e se repete ciclicamente. O movimento é enfaticamente realizado pelo braço, portanto é gestual.

**Esforço Completo** - A intensidade do esforço apresenta um Peso Firme pelo uso da firmeza na mão; um Espaço Direto, pois atinge sempre os mesmos pontos de direção; um Tempo Lento devido à resistência do instrumento e à pressão que as mãos devem produzir para a ação de descarregar. Essas graduações referentes aos fatores de movimento indicam a ação básica PRESSIONAR.

### Direções ocupadas nos planos espaciais:

- a) Alto / baixo (plano vertical): O braço realiza uma trajetória que percorre os níveis de cima e baixo no movimento.
- b) Frente / trás (plano sagital): O direcionamento do braço avança e recua no espaço.
- c) Diagonal frente-alta/ frente-baixa/ trás-baixa/ trás-alta: Essa trajetória caracteriza o movimento circular dominando nesta ação.

**Cinesfera** - A dimensão do gesto utiliza a área média devido à projeção ocupada pelo plano sagital no avançar e recuar, pela esfera de movimento significa expandir e contrair. Este movimento é oscilante, não chega a se projetar amplamente, nem a se comprimir por completo. As forças que reúne atuam em direções opostas.

### 3.2.2 BATENDO O ALGODÃO

“Eu comparo o algodão assim com as nuvens. Tem nuvem de todo formato, não tem? Tem uma nuvem escura, uma nuvem grossa, uma nuvem bem espalhadinha...Muitas vezes quando eu tô viajando assim, que eu olho pro céu, queria ter uma escada que eu pudesse ir lá buscar assim como o algodão”.

Dona Cecília

O algodão retirado do descaroçador possui uma forma meio embolada, como chumaços e suas fibras estão espessas demais para serem cardadas. A fiandeira utiliza um instrumento denominado arco (o nome já dá a dimensão do seu aspecto), o qual vai aderindo o algodão em seu cordão através de movimentos caracterizados por batidas rápidas e firmes. O objetivo do arco é afinar e limpar o algodão. Este procedimento redimensiona seu formato, dando a ele a aparência do algodão doce.

#### Análise Descritiva

**Decupage do Gesto** - À medida que o cordão vai sendo propulsionado para o lado exterior do arco (lado direito para as destros) ele retorna com a mesma intensidade para o seu ponto de origem. O movimento une dois pontos formando uma linha. O movimento é gestual, de maneira que o tronco não é movimentado mantendo-se estável em relação às ações realizadas pelos dedos e mãos.

**Esforço Completo** - No caso de pessoas destros, a mão esquerda segura o arco enquanto a direita propuliona o cordão na direção do algodão envolvendo-o através de movimentos rápidos e curtos. Durante a ação o cordão não pára, remete várias vezes o algodão num trajeto de ida e volta. Essas características indicam os fatores Peso Firme, Espaço Flexível, Tempo Rápido. A ação básica percebida é CORTAR O AR.



**Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Lado / lado (plano horizontal): O caráter de elasticidade ocupa principalmente uma dimensão de amplitude.

b) Alto / baixo (plano vertical): A ação secundária é caracterizada pela retirada do algodão do cordão em sentido vertical ao ser puxado para baixo. A dimensão ocupada é de comprimento.

**Cinesfera** - A Cinesfera ocupada é média, tendendo à amplitude. O gesto projetado no espaço possui um esforço elástico: expande e recua ininterruptamente.

**3.2.3 - CARDANDO O ALGODÃO**

“Quando você vai tecer um pano assim pavio que é para fazer pano grosso a gente carda mal, carda menos, não precisa caprichar, mas quando você vai tecer pra fazer roupa aí carda bem cardadinho pra linha ficar bem fininha”.

Dona Cecília

Com o algodão batido e livre de resquícios de sujeira a fiandeira faz as pastas de algodão através de um processo que utiliza um par de ferramentas fabricadas industrialmente, as cardas. As pastas são rolinhos de algodão que serão esticados em fios pelas braçadas dadas pela fiandeira na roda. As cardas têm o aspecto que lembra a uma escova de cabelo, porém, no lugar das cerdas visualize pontas de aço, que se destinam a afinar o algodão que passa de uma carda para outra, desembaraçando assim suas fibras.

## **Análise Descritiva**

**Decupage do Gesto** - Nesta ação, assim como em todas as outras anteriores, o braço permanece flexionado, sua posição é à frente do corpo. O gesto se traduz pela fricção de uma carda à outra. Esta fricção é como escovar os pêlos de um animal. O algodão é distribuído sobre os dentes de uma das cardas e com a outra executa-se a escovação. As mãos direita e esquerda se alternam no posicionamento das cardas, ora uma está por cima, outra ora está embaixo. O movimento é postural, enfatiza a integração das partes do corpo, pois os braços realizam um balanceio que repercute nos ombros, tronco e cabeça.

**Esforço Completo** - O algodão distribuído uniformemente em uma das cardas e escovado pela outra, ou melhor dizendo, cardado, através de um leve deslizar entre as pontas de aço. Este movimento assume uma dinâmica controlada e unidirecional. As qualidades que combina são: Peso Leve, Espaço Direto, Tempo Lento. Sua ação básica referente é DESLIZAR.

### **Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Lado / lado (plano horizontal): A ação principal é realizada pela condução do braço de um lado a outro. A relação com o movimento é paralela ao plano da mesa.

b) Frente / trás (plano sagital): A ação muda de direção quando substitui o algodão de uma carda para a outra. O plano é imediatamente invertido quando se dá o movimento de enrolar a pasta.

**Cinesfera** - A cinesfera ocupada é interna. O foco é baixo, e os movimentos são realizados bem próximos ao corpo.

### 3.2.4 FIANDO O ALGODÃO (Braçada)

“O melhor é que quando a gente tá gostando a gente não quer parar...É muito gratificante ver esse algodão se transformar em fio”.

Dona Cecília

As pastas de algodão serão transformadas em linhas através da roda de fiar. No fiar, a pasta vai sendo esticada e torcida delicadamente para não partir. A ponta da pasta é ajuntada a um pedaço de linha que está amarrado ao fuso, marcando o ponto de partida da fiação. E é pelo giro do fuso que a linha vai tomando forma, seja fina ou seja grossa, o importante é deixá-la numa tensão firme para que não arrebente. Nas braçadas a linha é alongada. Na extremidade do braço esticado a pasta ainda está afogada, fácil de despedaçar, porém próximo ao fuso, local onde recebe maior torção a pasta já está se transformando em linha fina.

#### Análise Descritiva

**Decupage do Gesto** - Na fiação manual, a manipulação do material é realizada com as pontas dos dedos da mão, torcendo o fio que está horizontal à frente do corpo. Este percorre uma trajetória diagonal no abrir e fechar os braços, através da braçada, que pode ser curtinha ou bem longa, da distância de um metro. A essa ação as fiandeiras regulam a qualidade do fio ao longo de toda sua extensão. Quando o braço esquerdo se estica ao máximo, a articulação do pulso continua o gesto com movimentos curtos, espichando o restante da pasta de algodão. Ao mesmo tempo a fiandeira permite o retorno da linha ao trajeto de volta ao carretel, novamente as pontas dos dedos torcem conduzindo o fio da mão esquerda para a direita, quando um novo ciclo é iniciado. O movimento é gestual para Dona Cecília que não movimentava o tronco. Mas esta ação é variável a depender da atitude interna da fiandeira.

Pode-se ver o mesmo movimento expresso em outra mulher de maneira mais postural onde a braçada movimenta também outras partes do corpo.

**Esforço Completo** - O algodão exige um manuseio delicado, indicado por uma pequena pressão nos dedos, portanto a ação realizada pelas mãos não exige mais do que um Peso Leve.

O direcionamento da linha que vai se enchendo o carretel é sempre no sentido do fuso, isso determina um Espaço Direto. O Tempo oscila entre a velocidade usada pela fiandeira, rápida ou lenta, incluindo as pausas do trabalho. Com a ponta dos dedos vai-se torcendo o fio e controlando a sua espessura. Para se fazer um fio liso, o gesto de deslizar a mão garante uma linha bem fininha e a braçada se estende ao limite do braço. Esta ação básica é DESLIZAR.

#### **Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Lado / lado (plano horizontal): A ação principal é a condução de um fio de um lado para o outro, o movimento de abrir e fechar os braços é sempre no sentido lateral.

**Cinesfera** - A cinesfera ocupada é interna. O olhar é focado para o fio nas mãos.

### **3.2.5 TOCANDO A RODA (Pedalada)**

“A roda tem que estar girando prá poder uma pasta pegar na outra”.

Dona Cecília

Para proporcionar o giro da roda de fiar é necessário dar um pequeno impulso com uma das mãos para ela começar a girar. Neste momento o pé toca o pedal mantendo a roda em movimento. Durante a fiação o movimento do pé deve ser conciliado ao ritmo das mãos para evitar a quebra do fluxo intermitente da roda, quanto mais rápido tocar o pedal maior torção o

fio receberá, e as mãos devem ser ligeiras para controlar a passagem do fio da mão direita para a esquerda, na braçada.

### **Análise Descritiva**

**Decupage do Gesto** - A ação de pedalar delimita um espaço sagital. O movimento do pé se estende para cima e para baixo ao mesmo tempo em que projeta o pedal para frente e para trás. O movimento é gestual para quem só participa o pé na ação. No entanto, é organicamente possível existir um pequeno vai e vem na coluna, o que torna o movimento também postural.

**Esforço Completo** - O pé é movido alternadamente em sentidos opostos, a qualidade de movimento que expressa é de um Peso Firme. A direção do metatarso é para cima e para baixo, empurrando o pedal e deixando-o voltar. As qualidades de movimento que definem são: Espaço Direto, Tempo Rápido. A ação básica é ARREMETER.

#### **Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Alto / baixo (plano vertical): A ação principal é levantar e abaixar a região plantar do pé.

b) Frente / trás (plano sagital): A ação que decorre em consequência à principal é uma projeção da ponta do pé avançando e o calcanhar recuando no espaço.

**Cinesfera** - A cinesfera ocupada é a mesma da anterior, pois os dois gestos analisados, a braçada e a pedalada, respectivamente se integram a uma só ação, fiar.

### 3.2.6 URDINDO OS FIOS

“Eu quando estou urdindo eu já sei a largura que eu quero e o comprimento. Agora você pensa que naquela época a maioria das pessoas era analfabeta e elas sabiam fazer esse cálculo.”

Dona Cecília

As linhas fiadas necessitam uma urdidura para serem transformadas em trama. Urdir consiste em preparar os fios que serão colocados no tear, estes são denominados urdume. Os fios devem estar na forma de novelos e estes separados um do outro pela espadilha. Ao total a fiandeira utiliza doze novelos, assim o urdume ficará com 24 fios em cada cabrestilho. Os doze fios são amarrados no alto da urdideira dando o ponto de partida da urdidura, que consiste em fazer os fios percorrer este instrumento através de várias idas e voltas, conforme atingido o comprimento e a largura desejados do tecido.

#### Análise Descritiva

**Decupage do Gesto** – A fiandeira percorre a urdideira de uma ponta a outra segurando na mão um instrumento onde estão alinhados os fios, espadilha. Este caminho é atravessado por idas e voltas. Esta operação é demorada e exige muita atenção da fiandeira, pois deve impedir que os fios se misturem, além de controlar o comprimento uniforme de todos os fios no desenrolar dos novelos. Há um gesto peculiar nos dedos que é o cruzamento dos fios no alto da urdideira, cabrestilhos. Para isso, ela utiliza o polegar e o indicador. Esse gesto lembra aquela brincadeira com barbante conhecida como “cama de gato”. O movimento é gestual. O tronco está ereto e apenas os braços são estendidos. Participam também mãos e dedos.

**Esforço Completo** – Para impedir que os fios se desalinhem é necessário firmeza no braço e coordenação precisa nos dedos, portanto a ação se relaciona com o fator Peso Firme.

Os fios partem de um ponto exato com destino a outro, no zigue-zague o que caracteriza o Espaço Direto. A repetição do gesto é devagar devido à distância entre os dois extremos da vara, que possui 1,10 M (um metro e dez). Nesse caso: Tempo Lento. A ação básica determinada é PRESSIONAR.

### **Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Lado / lado (plano horizontal): A ação principal é a condução dos fios entre a distância dada para o comprimento do tecido. Primeiro caminha-se para frente para um lado voltando de costas para o outro lado.

**Cinesfera** - A cinesfera é exterior, projetando o corpo para o espaço ocupado no caminhar em vai e vem.

### **3.2.7 TECENDO A TRAMA**

“Eu faço por gosto, pelo prazer que dá em tecer, não pelo lucro de vender, porque demora prá fazer um tecido deste e a indústria tá aí facilitando tudo. Já me disseram: tem tanto pano barato em loja e a senhora fica aqui nessa peleja! Mas eu gosto de fazer isso”.

Dona Cecília

Uma vez instalado todo o repasso através da ordenação dos fios nas casas destinadas no tear, dá-se início à tramagem do tecido. Para assim tecer, recorre-se a uma ferramenta chamada lançadeira, semelhante a um barquinho de madeira onde o carretel de linha fica armazenado. A mão lança este objeto por entre duas camadas de fios e a queixada faz a batida do pente, apertando assim a trama. O vai e vem da lançadeira, a batida do pente e a alternância dos pés nos pedais configuram a tecelagem.

## **Análise Descritiva**

**Decupage do Gesto** – Em pé, de frente ao tear a tecelã escolhe os pedais que serão pisados em correspondência à camada de tecido que estes ordenam, geralmente são quatro pedais. Quando quer abrir o pano superior, ela pisa em três pedais de uma vez só, e com as mãos ela lança a linha preenchendo o tapume, para cruzar a abertura do urdume, pisa agora somente um pedal, a linha é lançada de volta, porém na camada inferior do tecido e assim vai alternando sucessivamente. O movimento é postural, o gesto realizado com os braços, puxando repetidamente a queixada em direção ao centro do corpo provoca uma repercussão na coluna, além disso, o quadril apóia-se num banco ou numa parede enquanto o tronco debruça-se sobre o tear para alcançar a abertura do tecido.

**Esforço Completo** – Todos os movimentos são precisos e de certa maneira, fortes, o Peso é Firme. As direções são bem definidas: de um lado a outro, as mãos jogam a lançadeira, em direção ao corpo o braço conduz a pressão da trama, e subindo e descendo os pedais, os pés coordenam-se, de modo que o Espaço é Direto. Na batida do queixada e no lançamento da canoinha o Tempo é Rápido, porém em geral, cada movimento exige uma organização, nesse sentido o Tempo é Lento. Nesse sentido foram determinadas duas Ações básicas: PRESSIONAR e ARREMETER.

### **Direções ocupadas nos planos espaciais:**

a) Lado / lado (plano horizontal): Enquanto uma mão joga a lançadeira num sentido horizontal, a outra se prepara para apanhar do outro lado, e repete-se no sentido contrário.

b) Frente / trás (plano sagital): O braço estende e encolhe na direção da barriga durante a batida da queixada.



c) Alto / baixo (plano vertical): Os pés sobem e descem nos pedais.

**Cinesfera** – A cinesfera é ampla. O olhar é projetado em todo o espaço delimitado pela sua ação e deve, durante o trabalho, dividir a atenção entre a regulação de várias peças do tear e a tecelagem propriamente dita.

### **3.3 A observação-transposição das análises**

As análises realizadas, embora sirvam como registro de uma tecnologia tradicional bastante identificada com a cultura das fiandeiras da região pesquisada, tem um objetivo maior que é colaborar para um processo criativo. Ao situá-la em um contexto artístico, a pesquisa se propõe a servir de subsídio para a *dantersemiotização* das atividades observadas. Nesse aspecto, a análise dos processos de transformação do algodão em tecido suscitou uma metáfora poética para a construção de arquétipos baseados nas ações, qualidades, ritmos, sensações, elementos culturais e imagens simbólicas, dando assim novas orientações para o fiar e tecer. Desse modo, a partir de uma abordagem tecnológica procurou-se reunir elementos para dar significação à *performance* criada.

Para acompanhar a trajetória do fazer tradicional da cultura da tecelagem às finalidades eferidas foi desenvolvido um quadro onde é explicitado os níveis atingidos, do concreto ao abstrato. Tal enfoque, no entanto, não abrange as diferentes possibilidades de leitura do fenômeno têxtil, as informações selecionadas contribuem, inclusive, para abrir espaço para novas interpretações.

**Quadro 2: Preparação do corpo cênico de acordo com as etapas têxteis**

<b>Ações</b>	<b>Qualidades do movimento</b>	<b>Ritmos</b>	<b>Sensações</b>	<b>Elementos culturais</b>	<b>Imagens simbólicas</b>
Descaroçar	Contração, torção, separação do corpo, oposição entre tronco e membros inferiores.	Rápido, constante, em espiral.	Repetição que varia da descontração à monotonia ou vice-versa numa transcendência do gesto.	Realizado na roça: crianças pequenas participando das tarefas domésticas têxteis.	Renascimento, devir e ciclo, uma vez que através da fragmentação a vida pode se desenvolver.
Bater	Propulsão, impulso enérgico do movimento e leveza.	Inconstante, o movimento principal é rápido mas a recuperação pode ser lenta.	Desanuviar, desembaraçar, dissipar algo pesado e contemplar as mudanças.	Capricho que revela-se em qualidade no fio destinado a um tecido mais fino, como da roupa.	Criança, espontaneidade, matéria prima indiferenciada, começo e plenitude das possibilidades.
Cardar	Giro, integrando todas as partes do corpo.	Constante, a velocidade é intermediária, nem rápido, nem lento.	Expressão introspectiva e íntima, preparando transições significativas da vida.	Há um misticismo entre algumas fiandeiras: cardar à noite chama assombração.	Passagem da infância à maturidade de mulher, mudança de forma, rito, iniciação.
Fiar	Tônus, articulação nas extremidades, e pulso nos pés.	Rápido, pulsação com repiques, pausas.	Concentração, vontade e prazer, misto de ânsia e afabilidade.	Cantar durante o trabalho e ajudar as vizinhas em casa com mutirão de fiação.	O fiar e a roda no Oriente é representado por Maya, mãe ilusão, mutável, gerando desejos e devaneios.
Urdir	Simetria, limitar o espaço, harmonização entre alinhamentos e cruzamentos.	Constante, lento.	Organização, demora, sabedoria, tranquilidade.	Nesse momento muitas fiandeiras meditam sobre suas vidas.	Urdir é preparar o destino, rever as escolhas, repensar os caminhos.
Tecer	Expansão, projeção ampla do corpo, prolongamento.	Inconstante, lento e rápido.	Conexão entre o micro e o macrocosmos, o espaço interno e o circundante.	Costume ecológico de reciclar entre a trama retalhos de diversas matérias têxteis.	O tecer enfim, representa o livre-arbítrio, a plenitude libertadora da morte e da vida.

### 3.4 Análise interpretativo simbólica

O saber universal das fiandeiras ultrapassa, e muito, as observações no quadro anterior contempladas. Notavelmente, os gestos e o trabalho manual de fiar e tecer desencadeiam infinitos conteúdos simbólicos associados aos mitos e histórias descobertos sobre as tradições femininas.

O corpo que deseja expressividade age recriando essa atividade humana, assumindo as diferentes etapas da produção têxtil ao longo de um processo preñado de transformações. A cada movimento dado, um novo devir é gerado, encontrando no corpo um estado latente a sofrer modificações. Assim, alguns mitos relacionados a tais ofícios e sua ligação simbólica com o universo feminino são aqui desfiados fomentando a criação. Dessa forma, acredita-se haver um poder ancestral na fiação têxtil suscitando a magia da gestualidade cíclica do ofício.

Glusberg analisa a experiência do corpo como agente e fonte de energia dos rituais que remontam à Antiguidade.<sup>165</sup> No poder transcendental da natureza, o corpo feminino é o sujeito da expressão mais primitiva da humanidade, a vida. Nas civilizações mais antigas, gestos instintivos simbolizaram diferentes cosmovisões, dando origem às mais variadas vivências ritualísticas. A reverência à mulher é um tema recorrente na mitologia antiga. A figura da mãe e nutridora da vida representa simbolicamente a fertilidade da terra. O culto à Grande Deusa teve sua idade de ouro nas lendas sumérias e babilônias até que a Deusa foi expulsa da imaginação pelo monoteísmo patriarcal.

A “*A ascensão de Ichtar*” é um poema babilônico que retrata a fundação do templo da deusa Ichtar em Uruk, a mais poderosa cidade suméria (2900-2500 a.C). Conforme a lenda de Ichtar, todo o ano representações da saga eram feitas pelo povo, celebrando o início da

---

<sup>165</sup> Glusberg localiza nos primórdios da civilização humana algumas semelhanças entre os ritos tribais e a *performance* artística realizada em várias áreas como na poesia, na pintura, na música e no teatro, no início dos anos setenta. GLUSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p.11-12.

primavera, o ano-novo sumério. Este mito propagou-se pelos hebreus e pelos gregos, desdobrando-se nas histórias gregas nas figuras de Demeter e Perséfone.<sup>166</sup>

O mito de Gaia,<sup>167</sup> mãe, expressa a noção do planeta Terra como corpo vivo, do qual todos os seres são seus dependentes. A imagem da mulher é desta forma a imagem do mundo. Na mitologia antiga das primeiras culturas indo-européias, o mundo é uma tradução da imagem materna. O universo é o seu próprio corpo, cujas formas assemelham-se entre si: o útero e as cavernas, a silhueta arredondada do corpo da mulher e as montanhas, o leite e os rios.<sup>168</sup>

Para os hindus, a Criação é uma grande ilusão oculta sobre o véu da materialidade. Maya que significa “ilusão”, “artifício”, “encantamento” tem o mesmo sentido que “Cosmos” para os gregos. Em sânscrito, Maya quer dizer “mãe”.<sup>169</sup> Anacleto preconiza a identificação em Maya a partir da palavra mãe, que deriva da raiz Ma, que significa nutriz.

Mãe em latim é *Mater*, significa matéria, inicialmente virgem, depois organizada num universo, que é seu filho. Há certamente uma linha de correspondência simbólica entre a Virgem Maya, Mãe do Buddha Gautama, a Virgem Maia, Mãe de Hermes, a Virgem Matita, Mãe de Krishna, a Virgem Maria que, na legenda cristã, concebeu Jesus por ação do Espírito Santo, e Mare, que refere as Águas, e, portanto, a maternidade, a materialidade e a ilusão. O entendimento desta noção de Maya, como, aliás, o entendimento de toda a Filosofia Oculta ou Ciência Sagrada, depende da compreensão de que “apenas aquilo que é imutável e eterno merece o nome de realidade; tudo aquilo que é mutável, que está sujeito a transformações por decaimento e diferenciação e que, portanto, tem princípio e fim, é considerado como maya: ilusão”<sup>170</sup>

<sup>166</sup> FRANCO, Arthur. **A idade das luzes**. Porto Alegre: Wodan Editora, 1997.

<sup>167</sup> Na mitologia grega, Gaia é a personificação da Terra como deusa. Uma das primeiras divindades a habitar o Olimpo, nasceu imediatamente depois do Caos. Sem intervenção masculina, gerou o Céu, as Montanhas e o Mar. Personificava a origem do mundo, o triunfo e ordenamento do cosmos frente ao caos, a propiciadora dos sonhos, a protectora da fecundidade e dos jovens. “Do Vazio eterno, Gaia surgiu dançando e girando sobre si como uma esfera em rotação (...) De sua quente umidade fez nascer um fluxo de chuva que alimentou a sua superfície e trouxe vida (...) Ela encheu os oceanos e lagoas e fez os rios correrem através de profundos sulcos.” E pariu, de seu útero fértil, a vida humana. Consultado in: [http://www.geocities.com/eros\\_x111/t-gaia.htm](http://www.geocities.com/eros_x111/t-gaia.htm). Acessado no dia 25 de fevereiro de 2007.

<sup>168</sup> POLLACK, Raquel. **O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2000.

<sup>169</sup> SARAIVA, Sandro Eduardo. *A vanguarda da mãe Ilusão*. In: **Etcetera**. Revista eletrônica de arte e cultura. São Paulo: Edição de out/nov, 2003.

<sup>170</sup> BLAVATSKY *apud* ANACLETO. Consultado in: <http://biosofia.net/2007/02/05/maya>. Acessado no dia 25 de fevereiro de 2007.

Para a Sabedoria Esotérica o que não é Uno, permanente, constante e imperecível, não é real: é Maya. Antes ainda, a Ciência mostrara já que a imagem que temos da matéria é muito ilusória: não é compacta e contínua como parece, mas é constituída por partículas atômicas que se movem em espaços essencialmente vazios - vazios, na aparência - a velocidades tão rápidas que nos dão a ilusão de continuidade, de algo compacto. Assim, “o universo fenomenal é irreal, mayáxico”.<sup>171</sup> O Ocultismo define então a matéria como possibilidades permanentes de sensações.

Na mitologia grega, as Deusas do Destino são fiandeiras. As irmãs Cloto, Láquesis e Átropos são as moiras que fiam a linha da vida e morte de cada ser humano. De acordo com Mircea Eliade, existe uma conexão oculta entre as concepções periódicas do mundo e as idéias de Tempo e Destino.<sup>172</sup> Fiar, urdir e tecer são associados ao labor feminino desde o mais remoto dos tempos da existência humana, de modo que vários mitos foram gerados a partir de suas materialidades.

Narra o mito grego que em seu vasto panteão existiam diversas divindades ligadas à força inexorável que rege o curso dos acontecimentos terrenos e a qual nenhum mortal poderia escapar. Esse poder supremo é governado pelas Fiandeiras do Destino, as Moiras. Segundo Hesíodo, as Moiras são três entidades definidas fisicamente como donzelas de expressão severa, de aspecto sinistro com grandes dentes e longas unhas. São elas: Cloto, atuante do parto e dos nascimentos, simbolizada pelo ato de fiar o fio da vida, Láquesis, a qual qualifica o quinhão de atribuições que se ganhava em vida, simbolizada pelo ato de enrolar o novelo e sortear o nome dos que iam morrer e Átropos, determinadora da morte, simbolizada com uma tesoura que utiliza para cortar o fio da vida quando assim decidir. Quando os novelos de Láquesis são de cores suaves os dias são alegres e calmos, mas se os fios forem escuros, os dias se tornam infelizes e sombrios. A grande trindade das Moiras

---

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> ELIADE *apud* PLANT. **Mulher Digital: o feminino e as novas tecnologias.** (Trad.) Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1999, p.69.

também está associada a três fases da vida: nascimento, núpcias e morte. Seu poder se faz sentir sobre a vida dos seres humanos, desde o primeiro ao último dia de vida.<sup>173</sup>

Em Roma o mito apresentou alguma variação, as deusas são chamadas de Parcas e seus nomes são: Nona, Décima e Morta. Determinam também o curso da vida de maneira que nem Júpiter, Zeus na mitologia grega, poderia interferir. Em Roma se tinha a estrutura de calendário solar para os anos, e lunar para os meses. Assim, a gravidez humana era marcada por nove luas, não nove meses; portanto Nona tece o fio da vida no útero materno; Décima representa o nascimento efetivo, o corte do cordão umbilical e Morta está na outra extremidade esperando o momento para determinar o fim daquela vida.<sup>174</sup>

Entre os germanos, esse trio de deusas era conhecido como as Normas, “As Irmãs Estranhas”, eram elas: Urd (o Passado), Verthandi (o Presente) e Skuld (o Futuro). As Normas são descendentes diretas das Moiras ou Parcas. As cerimônias noturnas celebradas em Roma, os jogos tarantinos, eram a elas dedicados, com o propósito de cura de doenças e infortúnios. Segundo as narrativas de Kerényi, as Moiras figuravam entre os filhos da Noite, Nyx. “Eram filhas de Zeus e da deusa Têmis e viviam no Céu, numa caverna ao pé do lago cuja água branca jorra da mesma caverna: clara imagem do luar.” A palavra moira, significa “parte”; e o seu número, explicam os orfistas, corresponde ao três das “partes” da lua; e é por isso que Orfeu canta “as Moiras de vestes alvas”.<sup>175</sup> Conta-se que elas voam para os céus a fim de vigiar o destino dos recém-nascidos, três dias após o parto. Por isso, as mães preparam alimentos em devoção ao que chamam “a visita das Moiras”.

Na simbologia helênica, a vida humana era comparada ao fio que fiado e enrolado pelas mãos destas três figuras femininas conferem o sopro da vida. Contudo, o simbolismo do fio é ainda mais extenso e encontra-se em diversas culturas significando diferentes cosmovisões sobre o mesmo. No Extremo Oriente, o casamento é simbolizado pela torção de dois fios de

---

<sup>173</sup> **Mitologia**. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, 1973, vol.3, p.753.

<sup>174</sup> Consultado in: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Parcas>. Acessado no dia 11 de julho de 2007.

<sup>175</sup> KERÉNYI, Karl. **Os Heróis Gregos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1996.

seda vermelha. O destino do casal é unificado pela transformação dos dois num único fio, mediante os dedos de uma divindade.<sup>176</sup> Um rito peculiar é encontrado entre os povos ciganos, “o matrimônio é selado com uma incisão nos pulsos dos noivos para que haja a união do sangue e em seguida é amarrada uma fita vermelha sacramentando o enlace.” Em alguns países do sudeste asiático, é costume amarrar aos pulsos dos recém-nascidos um fio de algodão branco: o fio do destino comum.

Fio fiado, fio torcido, fio do tecer, fio do tecido, fio do destino, cordão umbilical, fio da vida, fio do ritmo, tempo, fio invisível entre duas ou várias pessoas, diz respeito não somente ao presente, mas também ao passado e ao futuro, elo da memória coletiva dos tempos. Considerando que o espaço e o tempo estão intimamente ligados, então o espaço ancestral e o do porvir também são evocados na imantação dos saberes. O que traduz a cultura é a idéia do movimento na espiral da memória. A transformação é necessária, como a morte, pela renovação desse lugar, pela improvisação dos nascentes procedimentos.

A materialidade do fio é tanto física quanto simbólica e, em ambos os casos, identifica a mulher, não apenas as que fiam, mas também aquelas que nunca fiaram. O ofício de fiar é uma maneira de refletir, essa ação transmite pensamentos, raízes de um *modus vivendi* em constante transfiguração. O desejo de retorno à tradição, ao exercício produtivo da lentidão, é um elemento desta cultura. “Fiar: recomeçar. Esse eterno retorno ao mesmo organiza as metáforas do trabalho interior feminino. Trabalho do sonho de criação, infinito. Fiando, a fiandeira se faz onipotente, ambígua.”<sup>177</sup>

No tecido a fiandeira se reflete, suporte de inscrição do seu pensamento formula sua sabedoria e transmite seus conhecimentos. Na urdidura distingue sua fração mais racional, arquitetura precisa e finita da mente, são nessas linhas dispostas verticalmente que também

<sup>176</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1999.

<sup>177</sup> BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. (Trad.) Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1997, p.376.

planeja onde serão os repasses. Fechando com as linhas da trama, na direção transversal às primeiras, imprime os desejos, viaja na imaginação dos preenchimentos, tramando pacientemente sua inspiração. Dentro do seu universo simbólico, sua imagem em silêncio fala mais do que mil palavras. E no momento em que acaba o tecido, já não é mais dona, o destino é de outro, que o renova com uma nova inspiração, dando abertura a um novo ciclo ao pano.

No desenrolar dessas linhas Dona Cecília é lembrada, “cada linha bem escrita deve satisfazer a escritora assim como uma braçada bem esticada para fiandeira.<sup>178</sup> Fiar é engendrar uma frase a partir da outra, trançar as representações de que são feitas as matérias têxteis e textuais. O texto todo é um fiado de signos e significados, sua função é construir redes conectando a dispersão dos pensamentos. Tal qual o fio de Ariadne, capaz de guiar o percurso imprevisível nos desvios provocados pelo fluxo espontâneo dos acontecimentos. A fiandeira no imaginário popular pode ser bruxa ou fada, arquiteta dos movimentos mais antigos e construtora de labirintos. Sua linha não tem começo nem fim, é vínculo entre o abstrato e o concreto. Nas narrativas que tematizam o fiar, a linha pode ser lida também como caminho, vínculo e arquitetura, e aquela que o fabrica marca nele etapas em desenvolvimento.

Senhora do Labirinto, Ariadne foi a portadora do fio que salvou Teseu quando este entrou à caça do minotauro. O fato de Teseu encontrar a saída com vida deveu-se à ela, mentora da idéia de oferecer-lhe um fio de meada para guiá-lo pelos caminhos tortuosos, orientando-o em sua trajetória infalível de volta ao começo. Do lado de fora do labirinto segurava Ariadne a ponta do novelo.

No simbolismo de Liborel, a fiandeira seria um misto de mulher e bicho, virgem e aranha, dotada de um poder sobrenatural. Ela fia à noite para que a luz do dia não revele os objetos sagrados, o que remete à história da teia de aranha, que feita da noite para o dia, numa gruta, esconde Nossa Senhora em sua fuga para o Egito.<sup>179</sup> Na narrativa de Ovídio, Aracné,

---

<sup>178</sup> Essa analogia foi feita por Dona Cecília em um dos encontros realizados com a pesquisadora-performer.

<sup>179</sup> BRUNEL, Pierre. *Op. cit.*



exímia tecelã, esqueceu-se de sua dimensão humana e, numa atitude de imprudente soberba, chegou à pretensão de ignorar a sua deusa. Como castigo Atena, a mãe da tecelagem, resolveu confrontá-la num desafio de fiação. Aracné vence, ostentando sua perfeição no trabalho e é então transformada em aranha, fadada a tecer suas teias pelo resto da vida.

Entre linhas e novelos, ao ritmo das rodas de fiar, a aranha-mulher continua destecendo mais histórias. Nas antigas rodas de fiação as mulheres mais velhas transmitiam às mais novas experiências através de contos. Durante a Idade Média, período marcado, sobretudo, pela oralidade e pela magia da palavra, Marina Warner aponta o papel ímpar das mulheres na narração de histórias.<sup>180</sup> Enquanto suas vozes foram abafadas, as mulheres passaram clandestinamente, através dos contos de fadas, funções e espaços sociais. Organizaram reuniões noturnas, onde conversavam ao mesmo tempo em que se dava continuidade às tarefas domésticas e trabalhos de fiação iniciados durante o dia.<sup>181</sup>

Sadie Plant conta que, em algumas culturas onde se praticava o isolamento de jovens nos seus períodos de menstruação, as moças praticavam a fiação e a ficção durante e depois de terminado o período de isolamento. Sempre “longe da luz do sol e quase em segredo (...). À noite, os homens e seus deuses atacavam-nas e destruíam não só o trabalho, mas também as lançadeiras e aparelhos de tecelagem”.<sup>182</sup> De acordo com Plant o período de histeria de caça às bruxas, que alcançou sua máxima expressão entre o início do século XVI e meados do século XVII, teve como autênticos registros, os relatos que foram escritos pelos caçadores e

---

<sup>180</sup> WARNER, Marina. **Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. (Trad.) Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999, p.56.

<sup>181</sup> Entre as histórias resgatadas por Warner, encontra-se a “tradição da Sibila”, “profetisa do oráculo no templo de Apolo, que, diante da expansão da cristandade, esconde-se em uma gruta e pratica suas artes mágicas, uma delas, a de contar histórias de fadas, tidas por muitos como: *conto das velhas*, *conto das avós*, *conto das fiandeiras*”, no qual denotam a luta das mulheres para expressarem sua opinião em uma sociedade tipicamente masculina. WARNER *apud* CALDIN. **A Oralidade e a Escritura na Literatura Infantil: referencial teórico para a hora do conto**. In: <http://www.encontros-bibli.ufsc.br>. Acessado no dia 3 de fevereiro de 2007.

<sup>182</sup> ELIADE *apud* PLANT. *Op. cit.*, p.69.

sob o ponto de vista deles. As versões das acusadas foram silenciadas restando como oficial a versão dos “historiadores da feitiçaria”.<sup>183</sup>

Há registros no Brasil que a atividade da tecelagem doméstica sofreu dura repressão durante a época do Brasil Colônia.<sup>184</sup> Com o advento da indústria têxtil na Inglaterra toda a produção de algodão brasileira foi requisitada e a tecelagem tornou-se proibida. Existem relatos de violências em que, além da agressão física e castigos corporais, rodas, teares e gabaritos (desenhos) foram incendiados.<sup>185</sup> Embora existam divergências quanto às reais causas e conseqüências do alvará de D. Maria I, de 1785 restringindo a indústria têxtil brasileira, ninguém pode negar o fato da resistência popular feminina, responsável pela permanência da tecelagem desde os tempos do império português até os dias de hoje.<sup>186</sup> Teares foram desarmados e enterrados, várias de suas peças escondidas entre as ripas e os caibros das telhas e, ainda hoje, quando em uso, os teares estão armados num cômodo isolado e discreto da casa. A imagem de uma mulher fiando ou tecendo, apesar de alguns terem desconhecimento do assunto, é ainda hoje recordada por muitos. E quem não se lembra de ver uma tia, uma avó ou até mesmo a mãe mexendo com “essas coisas”?

---

<sup>183</sup> Conforme Plant, “a prova oferecida pela acusação estava eivada de lacunas, com vazios nas histórias, distorções na trama”. PLANT, Sadie. *Ibidem*, p.70.

<sup>184</sup> Segundo Alvará de 5 de janeiro de 1785: “Eu, a Rainha faço saber aos que este Alvará vierem (...) Hei por bem Ordenar, que todas as Fabricas, Manufacturas, ou Teares de Galões, de Tecidos ou de Bordados de Ouro, e de Prata (...) todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos Meus Dominios do Brasil (...). Cf. *Documentos Officiaes Inéditos*. In: **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica**/Subsecretaria do Patrimônio Histórico Nacional. Brasília: Ed. da Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p.4.

<sup>185</sup> SOUSA, Yara Araújo. *A Tecelagem no Tempo*. In: **Revista Goiás Cultura**/Conselho Estadual de Cultura. Goiânia: Ed.O Conselho, 2001, p.108.

<sup>186</sup> Marcolina Martins Garcia especula que o fato da tecelagem em Goiás tenha se mantido apesar das proibições talvez deva-se ao fato de que o conhecimento desses alvarás não tenha chegado em Goiás ou devido à precariedade das condições de comunicação locais. Mas o fato é que as populações do interior do Brasil não perderam inteiramente o conhecimento da arte de fiar e tecer matérias-primas como a lã e o algodão. Cf. GARCIA, Marcolina Martins. **Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981, p. 160.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retoma-se aqui, nessas considerações finais, a questão da riqueza estética das formas de trabalho das fiandeiras para a tradução criativa na dança, de modo a reafirmar a dissolução de fronteiras já prevista pela dança pós-moderna. Nessa urdidura textual procurou-se traduzir um caminho adotado como trilha para o movimento expressivo, puxando um fio de meada que liga pontos entre as tecnologias artesanais, os conteúdos simbólicos da fiação e os aspectos performativos das fiandeiras de Anápolis a partir da análise do movimento expressivo dessas e a sua tradução cênica.

Na passagem pelas tecnologias artesanais e tecnologias digitais na urdidura da expressão cênica, o conceito de *performance* abriu o caminho para a transmidiação de linguagens, fundindo a dança, o artesanato têxtil e o vídeo. O conceito de pós-modernismo delineou o trajeto seguido pela dança pós-moderna desde sua fundação nas décadas de 1960 e 1970 até o século XXI, com a incorporação das tecnologias digitais disponíveis na atualidade. Essas tecnologias contribuíram para a transformação do trabalho de campo em experiências lúdicas, cênicas e comutativas.

No âmbito da pesquisa artística, aos conceitos de *olhar*, *ouvir e escrever*, de Roberto Cardoso de Oliveira foram acrescentados o *fazer* e o *registrar* ampliando a discussão sobre o método da observação ativa através de um registro fílmico, conforme conceitualizado por Claudine de France em sua *observação diferida*. Tais conceitos, defendidos no tecido dissertativo, podem trazer ganhos qualitativos no fazer e pensar a dança; considerando-os altamente relevantes nos processos de pesquisa de campo com intenções artísticas.

Nesse percurso, a problematização do conceito de cultura popular, muitas vezes tomada como uma categoria estanque e insuscetível às mudanças culturais próprias da passagem natural dos tempos foi fundamental para rever o discurso que se adotaria. De modo que optou-

se por não adotar tal conceito por uma questão ética e reflexiva sobre os seus usos e apropriações. Assim, o trabalho caminhou para um cruzamento de olhares, do artesanal ao simbólico, previsto pelas trocas de valores entre os trabalhos das fiandeiras e as *performances* e vídeos da pesquisadora-performer.

Deste modo, transformou-se a retomada de um passado histórico, que não volta mais, em vivências duplas. Em primeiro lugar pela re-adaptação da tradição das fiandeiras ao contexto atual urbano e em segundo pela experimentação imagética e performativa próprias do projeto artístico. Nesse contexto, o resgate da cultura tradicional deixou de ser fundamento, pois foi possível retornar aos trabalhos manuais, mas não recuar o tempo. Os modos de vida, costumes e tradições de muitas das fiandeiras pesquisadas são bem diferentes daquela paisagem rural e arcaica das fiandeiras do Brasil no início do século XX. O retorno à tradição se fez então em busca de algo imaginado. Em torno de um princípio, de uma condição que ainda existe nos trabalhos da fiação artesanal.

E essa condição é estética. Nesse sentido, o trabalho da fiação pôde ser aproximado à dança, numa esfera de associação entre a gestualidade expressiva de cada etapa de produção das fiandeiras e a linguagem da *performance*. A preparação do corpo cênico continua em ebulição. A busca pelo movimento expressivo foi tramada pelos pressupostos metodológicos labanianos e continua ainda em desenvolvimento. O que mostra como esta temática ultrapassa o âmbito do texto para ganhar forma no campo das experimentações cinestésicas.

A condução do movimento na manufatura têxtil revela aspectos físicos, mas também simbólicos. De forma que para a criação do processo coreográfico têm-se uma harmonização das formas fundamentais que caracterizam os esforços físicos das fiandeiras aos conteúdos imaginados derivados das dinâmicas do movimento, caracterizando a ressonância da unidade psíquico-física na qualidade do movimento.

Acredita-se que observando não somente as materialidades de que tratam as fiandeiras, mas todo o patrimônio imaterial por elas representado, a memória e o valor simbólico desse universo cultural, foi possível desencadear um processo criativo na dança. Nessa experiência a *performance* guiou o processo de pesquisa, estimulando as relações estabelecidas neste encontro entre a pesquisadora e seus pesquisados. A análise e interpretação da gestualidade expressiva dos trabalhos manuais ofereceu uma experimentação coreográfica propícia ao projeto artístico.

A *performance Entrelinhas*, construída a partir de etapas, desde o primeiro mutirão de fiação até a sua última derivação a ser apresentada na defesa deste trabalho, parte da interpretação de todo o contexto traduzido nos três capítulos descritos, de forma a fazer uma trança de informações. No desejo de valorizar a experiência artesanal da expressão tradicional das fiandeiras utilizou-se as imagens registrados dos mutirões de fiação para a concepção do roteiro da *performance*, conforme desenhada nos *storyboards* (ver no anexo 4, p. 121). A narrativa visual das cenas filmadas das fiandeiras pretende dialogar com a *performance* que será apresentada ao vivo, através de um telão projetado no espaço cênico.

Logo, a presença das fiandeiras, conquistada ao longo de todo o trabalho culminará agora na participação virtual das mesmas na *performance*. O corpo cênico será revitalizado assim, urdindo relações entre a pesquisa de campo prática, e ativa, e a poética digital produzida a partir das técnicas de filmagem, edição e montagem audiovisual. Entretanto, os métodos utilizados na produção das imagens digitais e na estrutura editorial do vídeo não entraram no âmbito descritivo deste trabalho, pois partiram de um procedimento constantemente em mutação. A cada nova idéia um novo programa foi instalado no computador, o que implicou também no aprendizado de sua utilização, em parceria com os técnicos.

Todo esse processo criativo descrito até o momento tem analogia direta com a tecelagem manual, pois feita a urdidura do tecido, a trama está livre para incorporar qualquer elemento, composto por qualquer textura, cor ou materialidade. Da mesma forma, o trabalho aqui está urdido. Na sua estrutura base aponta-se uma direção, faltando agora o preenchimento dos retalhos que constituirão a trama deste inacabável tecido. Esses retalhos são as novas possibilidades de devir do trabalho criativo, constituindo-se numa paisagem a se perder de vista para o ofício da arte.

Quanto à poesia que suscitam os processos artesanais, fiar é uma constante produção na demanda do tecido, lento ou rápido, o ritmo sempre evoca um outro tempo. Assim como o artista criador, a fiandeira fia não apenas porque quer ou porque gosta, mas porque necessita. Sua arte é fazer a transformação das matérias têxteis em modos de vida. Em seus gestos e realizações artísticas estão os sinais de experiências anteriores, que constantemente transformadas fazem emergir o novo. Sua capacidade inominável é ser original, recriando incansavelmente o que já é vida.

Nessa etapa final das reflexões e sínteses dos objetivos pelos quais se levou a dar início a esta pesquisa, a sensação que fica ao final de todo esse aprendizado suscita uma metáfora, do fiar para a dança. O ofício do fiar assim como da dança é uma consciência de várias linhas ou fios produzidos a partir de uma matéria-prima. No caso da fiação, o algodão; no caso da dança, o corpo. A cada etapa do processo do fiar e do dançar, as matérias respectivas vão se transformando, assumindo formas, se aprimorando. A fiandeira e a bailarina, em seu fazer concreto, já estão criando, dando cor a essas linhas. Essas linhas por certo podem se estender com energia, mas sem o sentimento de um crescimento interior, da transformação obtida pela experiência humana, a matéria-prima corre o risco de tornar-se estéril, infecunda.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.
- AGUIAR, Luciana. **Olhos d'Água: tradição artesanal da tecelagem** / (Concepção e texto) Luciana Aguiar, Eber Ferreira e Dulce Consuelo. Olhos d'Água: Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos d'Água, 2002.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. (Trad.) Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1987.
- BRASIL. **Luz na Dança: contornos e movimentos**. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Sprint, 1999.
- CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- CARVALHO, José Jorge de. **Olhar etnográfico e a voz subalterna**. Porto Alegre: Ed. Horizonte Antropológicos, ano 7 ,n. 15, 2001.
- CARVALHO, Murilo. **Artistas e festas populares**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1977.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ed. Global Editora e distribuidora Ltda, 2001.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- COELHO, José Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos & versões**. 4. ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001
- COHEN, Renato. **Performance com linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- DIAS, Kênia. **Da Rua à Cena: trilhas de um processo criativo**. 2005. 140 f. (Dissertação de Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília.
- DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. (Org.) Diana Domingues. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1935.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

- FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1987.
- FOSTER, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. 1. ed. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 1998.
- FRANCO, Arthur. **A idade das luzes**. Porto Alegre: Wodan Editora, 1997.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- GARCIA, Marcolina Martins. **Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981.
- GEISEL, Amália Lucy. **Artesanato Brasileiro: tecelagem**. (Textos) Amália Lucy Geisel e Raul Lody. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. (Trad.) Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- GOMES, Carlos Magno Santos. **Palco pós-moderno na narrativa de Lya Luft**. 2000. 115 f. (dissertação de mestrado) – Instituto de Literatura, Universidade de Brasília.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2000.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.
- HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*. In: **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. (Org.) Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- KATZ, Helena. *Dança*. In: **I Simpósio Internacional de Arte e Tecnologia**. (Org.) Arlindo Machado. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.
- KERÉNYI, Karl. **Os Heróis Gregos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. (Trad.) Ordep Trindade Serra. São Paulo: Ed. Odysseus, 2002.



- LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ed. Ícone, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Domínio do movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978
- LAPLANTINE, Francois. **Aprender antropologia**. 8. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1986.
- LEVER, Maurice. **Isadora**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LIMEIRA, Eudense de Albuquerque. **Comunicação Gestual: análise semiótica de danças folclóricas nordestinas**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1977.
- LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento**. Campinas: Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, 1998.
- LYOTARD, Jean François. **Pós-moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: J Olympio, 1986.
- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. 2. ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978.
- MAREAU, Xavier. **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica / (Org.e texto) Xavier Mareau, Maria Cecília Londres Fonseca e Glória Altafin**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- MARESCA, Sylvain. *Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica*. In: **O fotográfico**. (Org.) Etienne Ghislain Samain. São Paulo: Ed. Hucitec - CNPq, 1999.
- MARVIN, Carlson. **Performance: a critical introduction**. 2. ed. New York : Taylor & Francis Group, 2004.
- MATSUMOTO, R.K. *Imagens e corpos em movimento*. In: **Contar história, fazer História: História, cultura e memória**. (Org.) Cléria Botelho da Costa. Brasília: Ed. Paralelo 15, 2001.
- MCLUHAN, Herbert Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 5. ed. São Paulo: Ed.Cultrix, 1969.
- MEIRELES, Cecília. **As Artes Plásticas no Brasil: artes populares**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968
- MENDES, Ana Carolina de Souza Silva Dantas. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. 2004. 150f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília.
- MENDES, Miriam Garcia. **Dança**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

- MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Ed. USP, 2001.
- NOVERRE, Jean Jorge. **Cartas sobre la danza y sobre los ballets**. Buenos Aires: Ed. Centurion, 1946.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Ed. Paralelo 15; São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- PLANT, Sadie. **Mulher Digital: o feminino e as novas tecnologias**. (Trad.) Ruy Jungmann. Rio de Janeiro. Ed: Rosa dos Tempos, 1999.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- POLLACK, Raquel. **O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2000.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.
- RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Ed. Annablume, 2003.
- RODRIGUES, Giselle. **De Água e Sal: uma abordagem de processo criativo em dança**. 2006. 186 f. (Dissertação de Mestrado) – Instituto de Artes, Brasília: Universidade de Brasília.
- SALAZAR, Adolfo. **Danza y el Ballet: Introduccion al conocimiento de la danza de arte y del ballet**. Mexico: Fondo De Cultura Economica, 1964.
- SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo**. 3. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 1995.
- SARAIVA, Sandro Eduardo. *A vanguarda da mãe Ilusão*. In: **Etcetera**. Revista eletrônica de arte e cultura. São Paulo: Edição de out/nov, 2003.
- SERRA, Mônica Allende. *Criatividade e comunicação não-verbal na Terapia Expressiva*. In: **A Arte Cura? Recursos artísticos em psicoterapia**. (Coord.) Maria Margarida M. F. de Carvalho. Campinas: Editorial Psy II, 1995.
- SILVA, Ana Terra Leme. **Canto e Palavra para a Cena: uma experiência a partir das festas quilombolas**. 2003. 54 f. ( Monografia de Graduação) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília.
- SILVA, Soraia Maria. *A Linguagem do Corpo*. In: **Humanidades: teatro pós-dramático**. Revista. Brasília: Ed. UnB, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Expressionismo na Dança*. In: **O Expressionismo**. (Org.) Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

- \_\_\_\_\_. *O Pós-Modernismo na Dança. In: O Pós-Modernismo.* (Org.) Jacó Guinsberg e Ana Mae Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou metáfora cênica dos profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban.** São Paulo: Ed. USP, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Poemadançando Gilka Machado e Eros Volússia.** Brasília: Ed. UnB, 2007.
- SOUSA, Yara Araújo. *A Tecelagem no Tempo. In: Revista Goiás Cultura/Conselho Estadual de Cultura.* Goiânia: Ed. O Conselho, 2001,
- STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas.** (Org. e Trad.) Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Ed. Argos, 2007.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-Moderno.** 4. ed. São Paulo: Ed. Nobel, 1991.
- WARNER, Marina. **A Oralidade e a Escrita na Literatura Infantil : referencial teórico para o conto.**
- VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço\_tempo\_imagem.** Brasília: Ed. UnB, 2004.
- VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.
- VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Ribeiro. **Artistic Interdisciplinary and La Fura Dels Baús, 1979-1989.** 2001. 331f. (Tese de Doutorado) - Teatro e Performance, Queen Mary College, Universidade de Londres.
- \_\_\_\_\_. *Interdisciplinaridades Artísticas. In: Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação.* (Coord.) Arão Paranaguá de Santana. São Luís: Ed. UFMA, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Como pesquisamos? In: Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.* Salvador: ABRACE, 2001.
- VOLUSIA, Eros. **A Creação do Bailado Brasileiro.** Conferência realizada em 20 de julho de 1939 no Teatro Ginástico.

## SITES CONSULTADOS

<http://br.groups.tahoo.com/group/Euthimia/message/80>

<http://nosimortais.zip.net>

<http://ofiosimbolico.blogspot.com/>

<http://piano.dsi.uminho.pt/museu/1622/jacquard>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaia\\_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaia_(mitologia))

<http://www.2.irna.ir/.../La-mujer-irani/la-mujer.htm>

<http://www.forumdohardware.com.br>

<http://www.forumpcs.com.br/coluna/php>

<http://www.jornadoestadodegoias.com.br>

<http://www.netpedia.com.br/MostraTermo.php>

<http://www.rosanevolpatto.trd.br>

<http://www.seeuquiserfalarcomzeus>

<http://www.tribosdegaia.com.br>

<http://xoopscube.com.br/modules/lexicon/entry.php>

[http://www.irna.com/occasion/turismo-en-iran/descubra-Iran/La-mujer-irani/la\\_mujer.htm](http://www.irna.com/occasion/turismo-en-iran/descubra-Iran/La-mujer-irani/la_mujer.htm)

<http://www.webartigos.com/articles/3703/1/Revolucao-Industrial-na-Inglaterra>

<http://www.netpedia.com.br/MostraTermo.php http://www.uri.com.br/.../jacquard/4.jpg>

<http://www.forumpcs.com.br/coluna.php>

<http://www.forumpcs.com.br/coluna.php>

## ANEXO 1

Entrevista realizada no dia 9 de junho de 2006 com a fiandeira Dona Cecília de Souza dias, em sua residência, na cidade de Anápolis/Goiás<sup>187</sup>

P- Diga seu nome, a cidade onde nasceu, e quando.

R- Eu, Cecília de Souza Dias, nasci em Orizona no dia 20 de março de 1931 e lá vivi até dezoito anos. Mas nesse tempo em que nós vivia em Orizona, nossa roupa, nosso tecido de casa, era todo feito por nós.

P- Quais foram as influências recebidas para fiar? Sua mãe fiava? O quê seu pai fazia?

R- Éramos quatro irmãs e minha mãe e ela nos ensinava e nós fiava, tecia e costurava tudo o que nós precisávamos de usar em casa. Com idade de sete anos eu já fiava dois novelos por dia, antes até mesmo de ir à escola, eu nunca tinha ido à escola, já fiava e ajudava minha mãe neste trabalho da fiação. Meu pai não fiava. O primeiro fio que se fazia era para tecer o baixêro era como um incentivo para continuar. O segundo tecido era para sacos para armazenar o mantimento. O terceiro tipo de fio era para colcha e o quarto, mais fino, servia para calça, camisa e vestido. Até nessa época foi até dezoito anos, de sete até dezoito fiando todos os dias, fiava e tecia. E meu pai fazia o nosso tear. Era muito bem feito o tear, porque ele era carpinteiro, né, então ele fez o tear muito bem feito, com perfeição, fez o tear, fez tudo prá gente.

P- Qual a sensação quando fiou pela primeira vez?

---

<sup>187</sup> P- Perguntas realizadas por Ludmila Machado

R- Respostas de Dona Cecília

R- A sensação de vitória. Manejar a roda sem bronca. Não precisei de bronca para me interessar, aprendi só de olhar e fiei com desenvoltura. Prestava atenção, não precisava muita explicação. Com três anos ajudava a descaroçar o algodão. Muitas irmãs não aprendiam e levavam bronca para aprender. Até já aconteceu de uma tia levar um corte de tecido só para mim porque tinha ajudado a descaroçar o algodão.

P- Como é que as fiandeiras se reuniam para realizar esta tarefa? E porque faziam juntas?

R- Era assim uma pessoa tava precisando muito de um determinado tecido então as vizinha ficava sabendo e então falava assim: vamos fazer uma surpresa né prá poder fazer o mutirão, naquele tempo falava traição, não sei porque que não sei porque, traição, né, mas era uma surpresa que chegava de madrugada com com os balaio cheio de algodão prá começar, né, e a pessoa levava aquele susto, né, muita gente que chegava com as roda, o algodão, e todo mundo chegando e ela passava o maior apuro, e muitas vizinhas prá cooperar fazia assim em casa biscoito já prá levar de café da manhã prá poder não passar tanto apuro na dona da casa, né, aí fiava o dia todo, e fiava com muita alegria com muita cantoria e depois à noite terminava com uma festa (risos).

P- Áh é? E vocês dançavam o quê?

R- Naquele tempo, éh, a festa chamava pagode. A música era marcha, era a dança era marcha, samba era muito pouco porque naquele tempo samba não era tão divulgado aqui, né, ainda mais aqui no interior, então mais era, era marcha, eu lembro éh, a dança vai assim, vai vai fazendo a roda.

P- Que mostrar prá gente?

R- Vou, mas não filma não (risos envergonhados), eu só mostro prá você.

P- Que tipo de movimentos se faz na fiação?

R- Prá começar a contar a história da fiação é começando pelo algodão, né, a gente tem que colher o algodão, a gente vai na roça prá colher o algodão, e esse algodão tem que ser

preparado, tem que ser limpo, descarado e depois batido e depois éh, cardado, prá depois fiar e depois tingir, fazer a meada, tingir e depois fazer novelo, urdidura prá depois colocar no tear. É muita coisa, né? Mas se você quiser vir aqui prá você ver se vale a pena filmar como o movimento de bater, quem sabe depois você consegue. (Nesse momento, foi demonstrado passo a passo cada etapa da fiação, com explicações detalhadas).

P- Em quais são lugares existem ainda a prática da fiação que a senhora conheça?

R- Hidrolândia tem uma associação, que em junho ou julho tem mutirão.

P- Quais regiões mantêm mais preservadas essa tradição?

R- Não sei. No Nordeste talvez. Muitas tecelãs usam a linha industrializada. A fiação é diferente a cada região, tem lugares que fazem de maneira diferente, não cardam, em outros usam fuso. No Sul fiam lãs de ovelha, em Goiânia fia paina.

P- Os homens fiavam na sua época?

R- Homem não tinha tempo para fiar naquela época, estavam na agricultura. Hoje em dia há homens que tecem, e raramente fiam. Na roça, quando é criança, ajudam a avó a descarocar, a cardar. Mas existiam algumas mulheres boiadeiras, a tia Sebastiana era fiadeira, tecelã e boideira.

P- Esse trabalho era muito desenvolvido na roça pelas famílias?

R- Sim, a tecelagem era uma tradição familiar, algumas casas tinha o tear, mas muitas não tinham, então preparava o fio e pagava uma tecelã porque não podia comprar um tear.

P- Existia alguma manifestação popular associada às fiadeiras, como folia de Reis, congadas, Catira, havia alguma relação?

R- As mulheres que fiavam, teciam, geralmente cozinhavam para as folias e dançavam para esperar as folias.

P- O que a senhora acha que mudou hoje em dia em relação às roupas e aos tecidos que vestimos?

R- O algodão é muito mais confortável, é da natureza, é renovável. Outro dia, ouvi numa reportagem que eles vão produzir roupas com garrafas pet em breve. Eu hein, não quero colocar uma roupa no meu corpo feita de garrafas de plástico. Prefiro continuar fiando meu algodão e tecendo a minha própria roupa.



## ANEXO 2

Entrevista realizada no dia 23 de janeiro de 2008 com a fiandeira Dona Maria  
Madalena de Souza no antigo Centro de Tecelagem, na cidade de  
Anápolis/Goiás<sup>188</sup>

P- A senhora pode me falar agora tudo o que já havia me dito antes, quando nos encontramos aqui neste mesmo local?

R- É pra falar tudo o que eu já falei, de novo? Pois é, assim como eu tava te contando, eu mudei pra cá em 82, morava na Fazenda Retiro de Mendane, no município de Pirinópolis e lá eu aprendi tudo. Com sete anos aprendi a fiar e com treze a tecer com a minha mãe. Aí eu mudei pra cá e a Dona Maria Valadão era a primeira dama do Estado, aí ela fez esse prédio aqui pra nós trabalhar. Fez o prédio e deu os materiais completo, trouxe tudo pra nós, inaugurou em 1981, dia 20 de maio, tá ali na placa quem quiser olhar vai. Aí ela fez, decorou esse prédio pra nós, com tudo dentro, nós tinha até o guarda-noite que tomava conta. Nós tinha a fazedera de merenda, nós tinha merenda, nós trazia o almoço de casa e tinha merendas, nove horas da manhã e três horas da tarde, nós tinha merenda. E nós tava trabaiando aqui, aí a Dona Dayse que tomava conta aqui, ela entendeu de fazer pra nós uma, uma ficha, uma ficha pra nós trabaiá. As fiadeira tinha uma ficha e as tecelãs tinham outra ficha. Aí ela trabalhou com nós quatro anos. Aí quando inteirou os quatro anos mudou de prefeito, aí era Olímpio Ferreira Sobrinho, o primeiro prefeito, quando nós entrou aqui. Aí quando a Dona Dayse saiu passou pro Wolney Martins. Aí entrou o Wolney Martins, a primeira dama era Dona Santa, aí

---

<sup>188</sup> P- Perguntas realizadas por Ludmila Machado

R- Respostas de Dona Madalena

continua a mesma, aí era a Geny Campos, nossa coordenadora. E coordenou bonito, coordenou bonito. Nós fazia o mesmo, nós tecia, recebia toda semana o trabalho que nós fazia. E as fiadeira também recebia toda semana o trabalho da fiação. E nós continuou daí a Geny Campos saiu, aí a Yara arrumou outra pessoa pra ficar aqui, que era Maria Rosa, aí a Geny saiu sem saber. Quando ela ficou sabendo já tinha saído, né. Aí a Maria Rosa entrou, no mandato do Wolney Martins, né. E ela ficou muito triste que ela gostava demais de nós e não era tempo dela sair, né. Saiu empurrada, aí nós ficou com a Maria Rosa um tempão. Muito boa! Minhas coordenadora tudo foi boa. Aí depois a Maria Rosa completou os quatro anos, aí nós ficou sem coordenadora, nós mesmo coordenava nós, nós mesmo coordenava. Aí a Elidia entrou, a Elidia ficou por cá no vários anos, aí quando foi por vários anos entrou a implicação e tirou a Elidia, aí nós ficou só nós de novo. Cada uma comprava seus trens e fazia e nós fazia trem. Aí nós já fazia pra nós. Fomo fazendo, fazendo, fazendo até que...quando foi num espaço duns tempo aí a Maria Cecília queria entrar aqui nós num queria, ninguém queria, ninguém queria. Eu falo sem segredo. Ninguém queria! Que depois que ela entrou atrapalhou tudo pra nós, aí foi ruim, nós já teve que pagar as porcentagem, fazer só as coisa que ela queria, e pra nós tudo foi ruim. Cabô as fiação! Cabô tudo! Que ninguém queria trabalhar pra ela. E por aí ó, tá como cê viu aí, disdeixou, ela saiu, cabô de disdeixá. ( Dá uma pausa e balança a cabeça) Cabô! cabô de disdeixá! É só! E eu to aí, quantos anos? Oitenta e um prá agora, tem uns vinte e seis anos, né. Tô aí. Não aposentei porque eu não paguei meu INPS, comecei a pagar daí num pude terminar né. Agora isso daí você não vai querer filmar não. Deixa isso pra lá (Nessa hora seu olhar se abaixa).

P- Dona Madalena vinte e seis anos de trabalho de e fiadeira e tecedeira ao mesmo tempo?

R- (Balança a cabeça afirmativamente) Tecelã, eu sou tecelã. A ficha minha tá de tecelã.

P- Mas e a fiação como que entra na sua história?

R- Ah! A fiação foi muito boa, eu fiei só um ano. Só um ano aqui, eu fiei só um ano. Aí a Dona Dayse gostou demais do meu trabalho e falou olha, Madalena, você não sabe tecer, não? Sei. Sei tecer tudo o que mandá. Pois então cê tá perdendo tempo, vamo tecer! Aí que eu comecei. Muito mió de que fiá.

P- Me conta dos mutirões, prá onde que ia a linha?

R- Daqui? Ah! Os mutirões nossos era prá fazer linha, prá fazer pano. Prá fazer pra vender e completar as coisas que precisavam aqui. É, fazia tapete, vendia, e o dinheiro dos nossos, dos trem que fazia aqui, ele ia pro banco, não ficava pra arguém não. Toda vez que precisava de dinheiro falava assim: Seu Modesto vai lá buscar dinheiro pra isso. Seu Modesto ia no banco pegar o dinheiro prá pagar as fiadeira, pagar as tecelã. Até o fim. Quando entrava outra, do mesmo jeito...Mas foi bão! Mas foi bão, menina! Todo o dinheiro que nós fazia, nós via o fim dele.

P- E quanto que era o kilo da linha fiada?

R- Naquele tempo? Ai eu nem lembro mais. Nem lembro. Eu sei que dois kilos de linha dava prá comprar um gás daquela época. O gás era baratim, dois kilos de linha dava pra comprar um gás. Naquele época, né. Agora o preço da linha, não lembro. Não lembro de jeito nenhum. E quando chegava o fim de semana a gente levava aquele dinheirim, né. Naquele época com o dinheiro da linha comprava arroz, feijão, o que quisesse. O que quisesse. Agora a gente vem trabalha, vende, vende, e o dinheiro não dá pra nada. Mudou tudo.

P- Hoje em dia, se fosse pra voltar a fiação, a senhora e a turma da sua idade, teriam condições?

R- Ah! Não tem não! Pelo menos eu não tenho não. E aquela turma também, muitas nem vem mais aqui, agora que eu trouxe uma pra trás, Germina, cê ouviu falar na Germina? Ela é da minha idade, mas ela é muito mais animada de que eu. Agora as outra ó, cabô, muitas morreu, muitas, muitas saiu e foi trabalhar em outro lugar. Não, é, agora virou, ficou diferente. Aquele

tempo não volta aqui mais não, aquele tempo não volta mais não. (Abri um sorriso e dá uma gargalhada pra câmera) E ocê tá me vendo, né? É minha fia! Aquele tempo, tá meio duro! (Nesse momento balança a cabeça, refletindo) Que os povo de hoje não quer. Cê não vê nenhuma mulher de hoje querendo trabalhar. Tem? Nenhuma! Nenhuma.

P- E depois que as tecelãs passaram a usar a linha industrial, o quê que mudou?

R- Ah! Cabô a fiação! Cabô! Ninguém quis fiá mais. Uma porque a linha de algodão não dá pano bonito. Aqueles pano antigo que nós fazia ninguém faz mais. Agora faz só tapete igual a esse que tá aí ó. Faz manta, faz corte de carça, faz coxa, tudo de linha industrial. A linha de algodão ficou... caiu de moda. Argumas pessoas que ainda quer coberta de algodão, alguma, muito, muito pouco. E o algodão tá aí né, tem demais da conta, demais.

P- E o quê que a gente vai fazer com esse algodão?

R- Vamo esperar, né. Agora tão armando um mutirão prá agora em fevereiro, a Dona Altina e a Aparecida. Tão armando um mutirão e eu também vou ajudar, agora em fevereiro. Se Deus quisé! Se Deus quisé vamos fazer. E aí sabe o quê que nós vai fazer da peça que nós vai fazer. Aí nós vai vender, repartir o dinheiro, aí nós vamo comprar linha pra fazer mais, mais. Fazer mais coisa. Aí na hora que der pra nós fazer mais coisa, aí nós vai vender pra fazer mais coisa ainda. Vai sair. Com fé em Deus!

Anexo 3

4B / CIDADOS

JORNAL DO ESTADO

Anápolis, 27 de outubro a 2 de novembro de 2007

RESGATE - Mutirão apresenta a arte da fiação e uma forma diferente de passear pela história da cidade

# Entre fios e romanos

“Entre fios e romanos, ao ritmo das rodas de fiar, as fiandeiras tecem nossa história com suas linhas de algodão”. Esse foi o slogan do mutirão de fiação que aconteceu no dia 25 de outubro no Anashopping. Durante todo o dia essa tradição foi revivida por cerca de 40 senhoras, que mantêm viva a arte.

O mutirão de fiação faz parte do projeto “Mutirão dos Artistas”, que teve início na quinta-feira, 25, e se estendeu até sábado, 27. De acordo com uma das organizadoras do evento, Ludmila Machado, as fiandeiras que participaram da ação cultural são mulheres que tentam preservar a tradição, que tem sido esquecida gradativamente no meio social.

Ela explicou ainda que a ação é parte de um trabalho de campo, que ela desenvolve em decorrência do seu mestrado em Artes na Universidade de Brasília. Ela é de Anápolis e graduada em dança pela Unicamp. “Eu iniciei o trabalho em 2005 na Associação Cultural e Artística de Anápolis. Foi lá que descobri que a tradição ainda está viva”, explicou.

Segundo Ludmila Machado, essa não é a primeira vez que as fiandeiras se reúnem em mutirão, já foram realizadas dois, um em dezembro de 2006 e outro em março deste ano. A expectativa é de que vários outros sejam realizados, para manter viva a tradição.

Para o dia 25 foram levados para o Anashopping 30 rolos de fios, mas a comissão organizadora explicou, antecipadamente, que aquelas pessoas que desejam participar podem levar as suas. E como é o slogan do projeto, em meio a fios e romanos a história é recontada.

**HISTÓRIAS**

Cecília de Souza Dias é uma das fiandeiras que de-



CECÍLIA DIAS começou a fiar ainda criança em Oitombos; hoje a atividade ainda é praticada para manter viva a tradição

monstrou seu talento durante o mutirão. Ela conta que começou a fiar ainda criança, e que herdou o dom da mãe e da avó. No entanto, ao se mudar de Orizônia, interior da Goiás, para Anápolis teve que abandonar a atividade.

De uns anos para cá, Cecília Dias procurou a Associação Artística e Cultural e voltou a fiar. E demonstramos satisfação com a retomada dessa atividade.

de: “a fiação para mim é uma terapia, um ato, um hobby”.

Questionado de quais peças mais gosta de fiar, ela destacou o tecido de roupa e as cobertas. Quanto aos tapetes, ela diz que faz, mas, apenas para encomendas. A comercialização não é o objetivo da fiandeira, que diz que vende seu trabalho apenas a amigos e parentes. Seu intuito é manter viva a tradição.

**FIÇÃO**

A fiação consiste na transformação da matéria ou pasta em fio através do retorcimento e alongamento das fibras. A torção confere ao fio resistência à tração, pois faz com que as fibras se apertem uma contra as outras. Uma vez fiados, os fios são enrolados em novelos. A fiação pode ser feita através de uma roca, que pode ser manual ou elétrica.

# Artistas em mutirão pela cultura anapolina

De acordo com o diretor da Companhia de Teatro, Boccato e Circo, Bockembka, Washington Ribeiro, o mutirão dos artistas é uma iniciativa da Associação Cultural e Artística de Anápolis, que tem como objetivo dar visibilidade à cultura anapolina e a exposição permanente que acontece no Anashopping, por meio de uma sala instalada no piso 2.

Ela explica que esta é a primeira edição do mutirão, que deve agora fazer parte do calendário de eventos da cidade. Ele aponta que essa ação vai despertar o interesse da sociedade para a importância dos artistas anapolinos.

O encontro de artistas iniciou na quinta-feira, 25, com a exposição de obras de artes, e à tarde o mutirão das fiandeiras. “Quem participou dessa ação observou a importância da tradição. As fiandeiras cantando, transformando algodão em linha”, ainda na quinta-feira aconteceu oficinas, uma palestra do historiador Juscelino Polonai e apresentação de catas.

Foram realizadas ainda, durante o mutirão, oficinas de caixa de papel e cartões, de biscoito e circo. Aconteceram apresentações de músicas, espetáculos teatrais, exposição de livros e declamação de poemas.

O artista avisa que a exposição permanente é realizada no Anashopping, quem quiser conhecer os produtos dos artistas anapolinos basta visitar a loja instalada no piso 2.

**DOAÇÃO**

Washington Ribeiro agradece a participação dos artistas neste primeiro mutirão e

# Base expõe

A Exposição itinerante da Base Aérea de Anápolis estará no Anashopping de 24 a 26 de outubro, das 10 h às 22 horas. Ela mostra a história dos 35 anos da Base Aérea de Anápolis, equipamentos e vestimentas usados pelos militares da Aeronáutica.

Na quarta-feira, 24, o Comandante da BAAN, Cel Martins, e o Subcomandante, Cel Reginardi, apresentaram para os empresários de Anápolis um vídeo sobre todos os eventos realizados no Projeto “BAAN 35 anos História”.

Segundo o comandante, é uma forma de agradecer a todos o apoio e participação, mostrar o trabalho desenvolvido e as peças que ainda serão desmembradas neste ano. A reunião aconteceu no auditório da ACGA, às 18h30.

**PROJETO**

O projeto BAAN 35 anos de história, foi realizado durante todo o ano de 2007, em que eventos em datas comemorativas e do calendário dos militares foram promovidos, com o objetivo de demonstrar a integração existente entre a unidade militar e o município. Um dos pontos altos do projeto foi os “Portões Abertos”, que neste ano ganhou uma nova roupagem, como um salão de negócios, feira de facilidades, além de atrações inéditas.

# ACONTECE

## PARCERIA PARA AÇÃO SOCIAL

Prefeitura Municipal de Anápolis - com ação direta das secretarias de Saúde, Esporte e Lazer, e Gestão de Assistência Social - apóia o projeto da Fundação Frei João Batista Vogel, Cidadania na Praça. No próximo dia 27, a Administração do Município marca presença na terceira edição, que acontece no feirão da Vila Isaura, das 9h às 12 horas.

jetos sociais. A Secretaria de Saúde friv no site www.anapolis.com.br) vai promover oficinas, palestras e atendimentos, dentre eles oficina de planejamento familiar, oficinas para auto-exame de mamas e detecção precoce de câncer, de nutrição e promoção de alimentos saudáveis.

Os serviços da Secretaria de Esporte e Lazer ficarão responsáveis pela instalação dos brinquedos, como golinho, cama elástica, bola, ping-pong, dentre outros, e de promover a recreação para as crianças. Enquanto a equipe da Gestão de Assistência Social vai realizar triagem da população carente da região, para futura inserção em pro-

O Projeto Cidadania na Praça conta ainda com a participação da Saneasa, Celg, Instituto Onco-Hematológico, do médico reumatologista Marcelo Pimenta, CMTI Procon, Roberto Brenner e convidados, ações pontuais (Postura da Criança e da Solidade), orientações jurídicas (promovidas pela OAB Subseção de Anápolis) e corte de cabelo.

# PROJETO AMBIENTAL HOMENAGEM DA FAB

O diretor de Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Prefeitura Municipal de Anápolis, Luiz Henrique Fonseca, é o atual novo membro honorário da Força Aérea Brasileira. Ele recebeu o título, na última terça-feira, dia 23, do comandante da Base Aérea de Anápolis, coronel-adjunto Manoel Martins Machado, Luiz

Henrique Fonseca foi condecorado pelos relevantes serviços prestados à unidade militar com o projeto de coleta, seleção de lixo que atende as vilas dos Oficiais e dos Sargentos. Este trabalho também foi realizado em eventos promovidos pela Base Aérea como Portões Abertos e Cruzar - Operação Cruzador do Sul.

# RECUPERAÇÃO DA ENGENHEIRO PORTELA

A Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano Sustentável iniciou na terça-feira, 23, a recuperação do pavimento asfáltico da Rua Engenheiro Portela, nas proximidades da Praça Americana do Brasil, no centro da cidade. Há cerca

de dez dias, o local foi interditado devido a uma obra de toda a noite de esgoto que estava danificada. Mas o material utilizado para a pavimentação não foi adequado e, a forte chuva da semana passada, trouxe estragos.

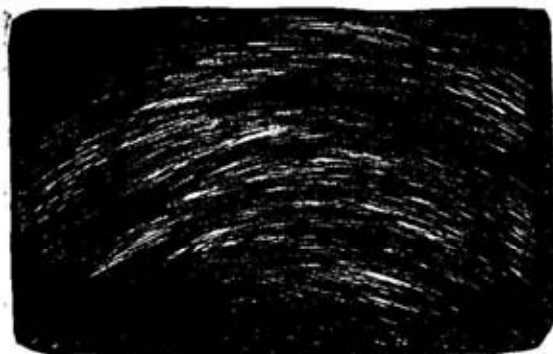
**PROGRAMAÇÃO SEMANAL (TV ANAPÓLIS, CANAL 14)**

Horário	07:00h	08:00h	09:00h	10:00h	11:00h	12:00h	13:00h	14:00h	15:00h	16:00h	17:00h	18:00h	19:00h	20:00h	21:00h	22:00h
07:00h	Canais Aberta	15:00h	Documentário	14:30h	Mis Sings*											
08:00h	Porto de Espinho	14:00h	Anima	14:30h	Amorável											
09:00h	Esportes	15:00h	Porto de Espinho*	15:30h	Esportes											
10:00h	Mil Estrelas	16:00h	Mil Estrelas*	16:30h	Canais Aberta											
11:00h	Amorável	17:00h	Canais Aberta*	17:30h	Anima											
12:00h	Documentário	18:00h	Documentário	18:30h	Amorável											
13:00h	Canais Aberta	12:30h	Documentário	12:00h	18:30h	Mil Estrelas										
08:00h	Anima	13:00h	Mil Estrelas	14:00h	Amorável											
09:00h	Porto de Espinho	14:00h	Esportes	14:30h	Esportes											
10:00h	Esportes	15:00h	Canais Aberta	15:30h	Canais Aberta											
11:00h	Esportes	16:00h	Mil Estrelas	16:30h	Canais Aberta											
12:00h	Amorável	17:00h	Canais Aberta	17:30h	Mil Estrelas											
13:00h	Documentário	18:00h	Documentário	18:30h	Amorável											
07:00h	Canais Aberta	11:30h	Documentário	14:30h	Anima											
08:00h	Porto de Espinho	14:00h	Anima	14:30h	Amorável											
09:00h	Esportes	15:00h	Porto de Espinho	15:30h	Esportes											
10:00h	Mil Estrelas	16:00h	Mil Estrelas*	16:30h	Canais Aberta											
11:00h	Amorável	17:00h	Canais Aberta*	17:30h	Anima											
12:00h	Documentário	18:00h	Documentário	18:30h	Amorável											
08:00h	Mil Estrelas	12:00h	Documentário	14:30h	Anima											
09:00h	Anima	13:00h	Mil Estrelas	14:00h	Amorável											
10:00h	Porto de Espinho	14:00h	Esportes	14:30h	Esportes											
11:00h	Esportes	15:00h	Canais Aberta	15:30h	Canais Aberta											
12:00h	Amorável	16:00h	Mil Estrelas	16:30h	Mil Estrelas											
13:00h	Documentário	17:00h	Canais Aberta	17:30h	Anima											
14:00h	Documentário	18:00h	Documentário	18:30h	Amorável											

**JORNAL DO ESTADO**  
 MOSTRANDO A CIDADE COMO ELA É  
 www.jornaldoestado.com.br  
 3099-6100 / 3099-6114

## Anexo 4

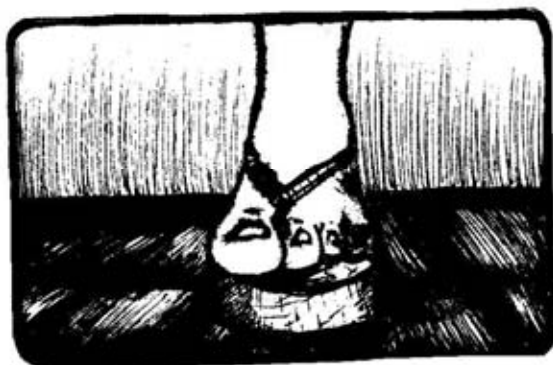
## Storyboard do vídeo



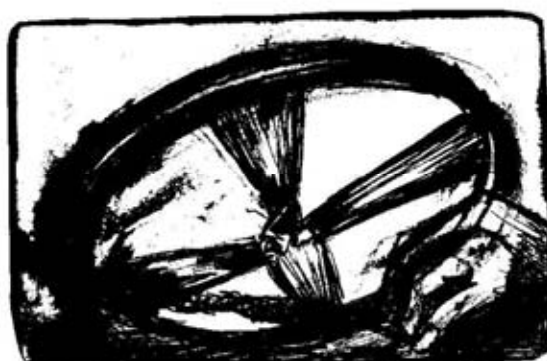
CAVERNA



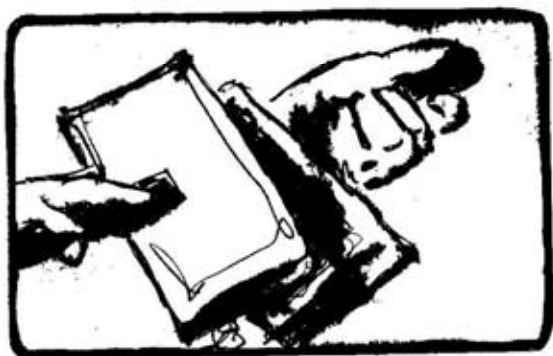
ROTA (close)



Pé no pedal (close)



fiando (close)

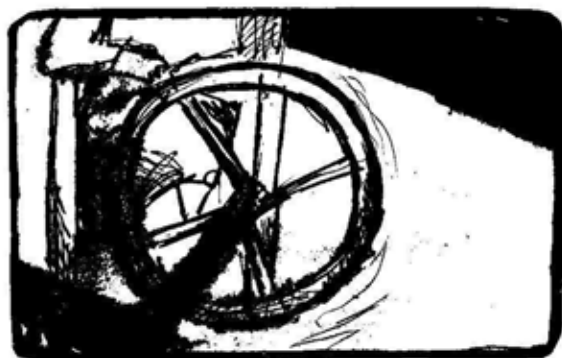


Cap.dando (close)



fiandeira 1 (close)

*Conf. H. H.*



fiandeira 1



fiandeira 1



fiandeira 2



ENROLANDO NOVELO



fiando no fuso



fiandeira 3

Luiz Horta

# Storyboard da Performance



fiando (video) (fusão)



deitada, coberta tecido



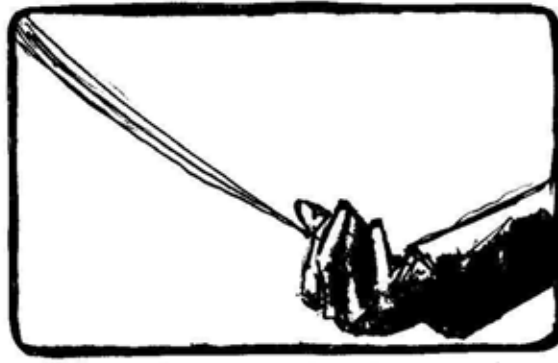
Dentro do tecido



rompendo tecido



Puxando uma linha (fusão)



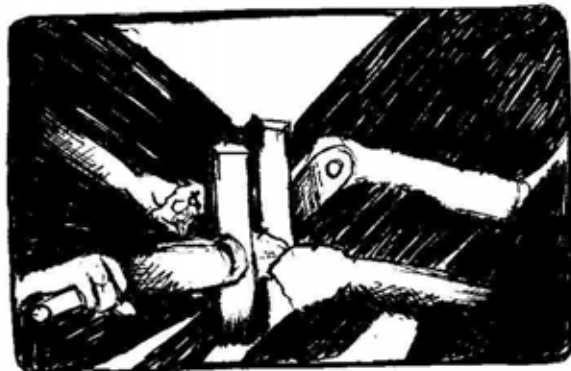
desenrolando novelo (video)

Griffith





CAROÇOS



(LUSÃO) descaroçando (video)



ROLAMENTOS



SUSPENSÃO



batendo (video)

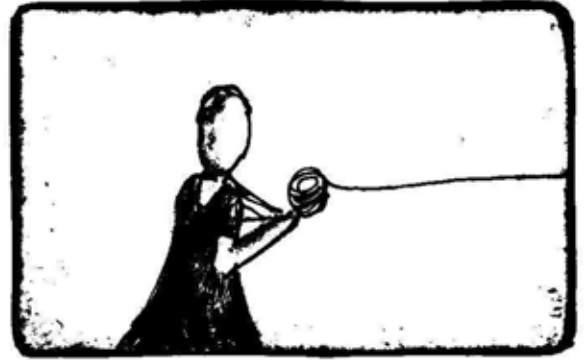


CARDANDO (video)

C. f. H. d.



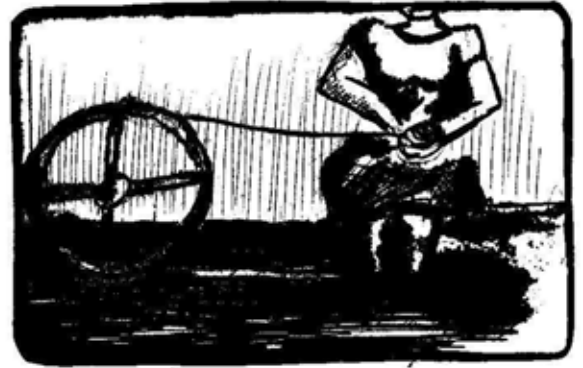
GIRO (fusão)



GIRO desenrolando linha (video)



Novelo (fusão)



enrolando novelo (video)



URdidura

(fusão)



URdidura (video)

Luís F. de



*Urdidura*



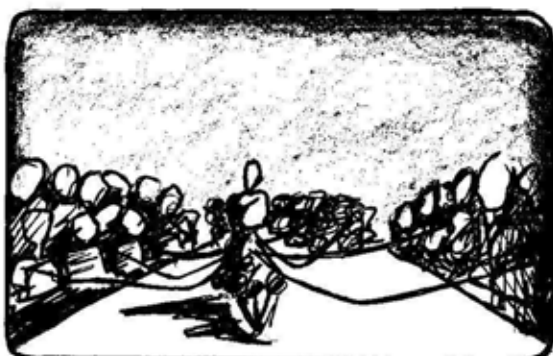
*Urdidura*



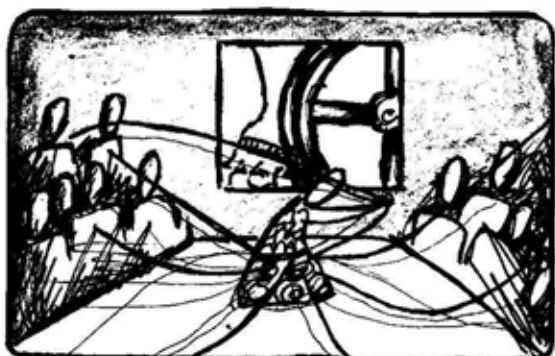
*Vestido de novelos*



*Retirando os novelos*



*Entregando à plateia*



*A trama final  
Quif4-d*

## Anexo 5

### Ficha Técnica

#### **Performances nos mutirões**

Concepção e realização: Ludmila Machado de Melo  
Registros fílmicos: Evandro Silva de Freitas e Renato Mendes  
Edição de imagens: Ludmila Machado de Melo e Evandro Silva de Freitas  
Fotografias: Evandro Silva de Freitas  
Figurino do I mutirão: Rosita de Melo Freitas  
Figurino do II mutirão: Renata Akashi Silva  
Participações especial: fiandeiras de Anápolis

#### **Vídeo “Uma traição...Com muita alegria”**

Roteiro e Direção: Ludmila Machado de Melo  
Registros fílmicos: Ludmila Machado de Melo, Evandro Silva de Freitas e Renato Mendes  
Edição: José Maria de Andrade  
Videografismo e animações 3D: Evandro Silva de Freitas  
Captação de áudio em estúdio: Damião  
Participação em estúdio de gravação: Dona Cecília, Dona Madalena e Dona Alaírce  
Participação geral: fiandeiras de Anápolis

#### **Vídeo “Dançar sem fronteiras” exibido na qualificação**

Roteiro, Direção e Performance: Ludmila Machado de Melo  
Imagens: Evandro Silva de Freitas  
Edição 1ª Etapa: José Maria de Andrade e Ludmila Machado de Melo  
Edição 2ª Etapa: Camila Hamdan e Ludmila Machado de Melo  
Participação especial: Dona Cecília de Souza Dias

#### **Storyboards da performance *Entrelinhas***

Roteiro: Ludmila Machado de Melo  
Desenhos: Camila Hamdan

#### **Vídeo da performance *Entrelinhas***

Roteiro, Direção e Edição: Ludmila Machado de Melo  
Videografismo e animações em 3D: Evandro Silva de Freitas  
Participações especiais: fiandeiras de Anápolis

## Anexo 6

**FOTOS DOS MUTIRÕES DE FIAÇÃO**

Foto realizada por Evandro de Freitas

**II Mutirão de Fiação – 28/03/2007**  
**Local: ACAA – Anápolis/GO**



Foto realizada por Evandro de Freitas

**I Mutirão de Fiação – 18/12/2006**  
**Local: ACAA – Anápolis/GO**



Foto realizada por Evandro de Freitas

**II Mutirão de Fiação – 28/03/2007**  
**Local: ACAA – Anápolis/GO**



Foto realizada por Evandro de Freitas

***Performance* no I Mutirão de Fiação  
18/12/2006  
Local: ACAA – Anápolis/GO**





Foto realizada por Evandro de Freitas

***Performance no I Mutirão de Fiação***  
**18/12/2006**  
**Local: ACAA – Anápolis/GO**

## Anexo 7

## Registro audiovisual dos Mutirões

**“Uma traição...**

**Com muita alegria!”**