CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA
CELSO SUCKOW DA FONSECA – CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – DIPPG

A TECELAGEM COMO DISPOSITIVO FILOSÓFICO-EDUCACIONAL

Salma da Silva Soria

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Filosofia e Ensino.

Orientador: Prof. Dr. Luis Cesar Fernandes de Oliveira

Rio de Janeiro
Dezembro/2024

A TECELAGEM COMO DISPOSITIVO FILOSÓFICO-EDUCACIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Filosofia e Ensino.

Salma da Silva Soria

Banca Examinadora:

gov.br
Documento assinado digitalmente
LUIS CESAR FERNANDES DE OLIVEIRA
Data: 12/12/2024 17:02:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Presidente, Professor Dr. Luis Cesar Fernandes de Oliveira

(Orientador / CEFET/RJ)

Professora Dra. Bárbara Romeika Rodrigues Marques (CEFET/RJ)

Professora Dra. Veronica Miranda Damasceno (UFRJ)

Professor Dr. Micael Rosa Silva (IFPR)

SUPLENTE

Professor Ms. João André Fernandes da Silva (CEFET/RJ)

Rio de Janeiro

Dezembro/ 2024

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S714 Soria, Salma da Silva
A tecelagem como dispositivo filosófico-educacional / Salma da Silva Soria. — 2024.
143f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2024.
Bibliografia : f. 132-143
Orientador: Luis Cesar Fernandes de Oliveira

1. Filosofia - Estudo e ensino. 2. Tecelagem. 3. Tecidos. 4. Roupas. I. Oliveira, Luis Cesar Fernandes de. (Orient.). II. Título.

CDD 107

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

“Laroyê!”

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino do CEFET/RJ, em especial ao Prof. Dr Luis Cesar Fernandes de Oliveira pela orientação e aulas. Agradeço também aos professores e professoras da banca de avaliação.

Ao meu filho, amor, família, pets e amigos.

Aos que caminham comigo.

EPÍGRAFE

Fios visíveis, fios inteligíveis, ligados
à bílis da noite
por detrás do tempo:

quem
é suficientemente invisível
para vos ver?

Olho de manto, olho de amêndoa, vieste
atravessando todas as paredes,
sobes
a este púlpito,
desenrolas de novo o que lá está.

Paul Celan

RESUMO

A tecelagem como dispositivo filosófico-educacional

Na filosofia, as relações do tear, tecido e tessitura não se dão por mero acaso. Platão e Aristóteles as constituem como *topói* para a compreensão *posteriori*, assim como mitos e poemas que retratam a função da tecelagem ou do tecido. Apresentamos uma rede de pensamentos filosóficos em torno do tecido e da roupa desde a antiguidade até a modernidade e seus possíveis desdobramentos num mundo de intensas transformações e crises.

Palavras-chave: Ensino de Filosofia; Tecelagem; Tecidos; Roupas; Filosofia.

ABSTRACT

Weaving as a philosophical-educational device

In philosophy, the relationships between loom and fabric do not occur randomly. Plato and Aristotle constitute them as topoi for later understanding, as well myths and poems that portray the function of weaving or fabric. In a series of philosophical thoughts around fabric and clothing from antiquity to modernity and their possible developments in a world of intense transformations and crises.

Keywords: Philosophy; Teaching; Weaving; Fabrics; Clothes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Fuso de fiar antigo	27
Figura 2 –	Vendedor de fuso de fiar	28
Figura 3 –	Penélope e Telêmaco	29
Figura 4 –	Mulher no tear manual tradicional	29
Figura 5 –	Máquina de tear malharia circular	30
Figura 6 –	Pintura de uma fiandeira (1850)	31
Figura 7 –	Lançadeira	31
Figura 8 –	Fio de urdume e trama	32
Figura 9 –	Funcionária usando *Spinning Jenny* (1880)	33
Figura 10 –	Máquina de Joseph Madersperg	34
Figura 11 –	Calça de agasalho	48
Figura 12 –	Processo de execução frontal a calça	49
Figura 13 –	Velázquez "*Las hilanderas*" (1657)	77
Figura 14 –	Arachne, de Moureau (1930)	78
Figura 15 –	Héracles no mosaico de pedra	81
Figura 16 –	Deusa Kannon	84
Figura 17 –	Design do tear de Nicolas Loiola Camargo	117
Figura 18 –	Tapete de macramê confeccionado no tear de Nicolas Loiola Camargo (Projeto Tessituras)	118

Figura 19 –	Tapete de sisal	119
Figura 20 –	Fios descontinuados	120
Figura 21 –	Início de uma blusa de lã	121
Figura 22 –	Macramê no tear	122
Figura 23 –	Fios de moletom	123
Figura 24 –	Rede têxtil	124
Figura 25 –	Fios na direção do urdume	125
Figura 26 –	Fios esticados no tear	126
Figura 27 –	Fios como suporte artístico	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

I) Tecido: uma metáfora **13**

II) Fios do mito **14**

III) O espaço da tessitura se expande **16**

IV) Poesia têm a ver com tecelagem? **19**

V) A diferença entre a roupa e a moda **20**

VI) Sobre o termo dispositivo **21**

VII) Sobre a metodologia utilizada **23**

CAPÍTULO 1 HOMEM E A MÁQUINA 26

1.1 Breve história dos fios: qual a diferença entre costurar, fiar e tecer? 27

1.2 Máquinas se desatualizam, novas máquinas são lançadas 32

1.3 A tecelagem como troca 36

1.4 O artesão produz a troca, o artista aparece: o homem fabrica 38

1.5 A tecelagem do *Homo faber* produziu arte? 42

1.6 Costura: por que ela nunca desapareceu? 47

1.7 A *tékhne* como potência 52

1.8 A costura tem menos importância que um designer de moda? 53

CAPÍTULO 2 A TECELAGEM DE PLATÃO E ARISTÓTELES 55

2.1 Os tecidos de Platão 56

2.2 Os tecidos de Aristóteles 64

CAPÍTULO 3 TECELAGEM NA MITOLOGIA 71

3.1 O corpo é a roupa da alma 73

3.2 Palas Atena e Aracne 74

3.3 Moiras 78

3.4 Penélope 79

3.5 Teseu e Ariadne 80

3.6 Héracles e Ônfale 80

3.7 O Vaqueiro e a Tecelã 82
3.8 A cesta de costura de Nanã 85
3.9 Oiá e um pedaço de pano 86
3.10 O tear no ameríndio 86
3.11 A roupa também é código 88
CAPÍTULO 4 POESIAS DE TECIDOS 91
4.1 Filosofia e poesia 91
4.2 Platão e Aristóteles na poesia 92
4.3 Poética e estética 97
4.4 *Poiésis* em Heidegger 99
4.5 Tecer e costurar 101
4.6 Dispositivos dos desabrigos: poética da costura 103
4.7 Pistas falsas 105
4.8 O desabrigo dos tecelões de Kujan-Bulak 106
4.9 O desabrigo de crianças 108
4.10 O desabrigo do sonho 109
4.11 O desabrigo dos objetos 110
4.12 O desabrigo do operário 111
CAPÍTULO 5 PRODUTO EDUCACIONAL 114
5.1 O produto didático 117
5.2 Caderno de exercícios 119
CONSIDERAÇÕES FINAIS 129

INTRODUÇÃO

Nome
o começo é isto: furos
nos dedos
nas células
no corpo

o olho invade
o espaço
a linha
agulha fina

o contorno
em ponto frouxo
cobra a firmeza da mão
demanda um nome antes
antes uma mirada

seguro o círculo
no ventre –
a certeza é somente do fio.

(Campos,2019)

I) Tecido: uma metáfora

Antes de discutir a forma ou a ideia, o tecido sempre existiu: na matéria, na metáfora e até no corpo. A estrutura do corpo humano é composta predominantemente por tecidos[1]. Também os podemos encontrar fora do corpo, no entorno e no espaço. A teoria da relatividade geral de Einstein provou que o espaço-tempo se deforma como um tecido maleável[2]. Posteriormente, com as observações de Hubble, cientistas descobriram que o tecido do espaço não pode estar parado, ou seja, o tecido espacial está se esticando[3].O universo é composto essencialmente de cordas que se entrelaçam. Cientistas da física quântica unificaram diversos conceitos através da Teoria das Cordas[4].

[1] SCHWIDERSKI., *et al*. **Anatomia geral: órgãos e sistemas**. – Curitiba: Ed. dos Autores, 2021.
[2] GREENE diz: "Einstein compreendeu que a própria gravidade deve ser simplesmente a consequência de que o tecido do espaço-tempo se mostra curvo e deformado. Vejamos o que isso significa. Se você rolar uma bola de gude sobre um piso de madeira lisa, ela percorrerá uma linha reta. Mas se você acabou de passar por uma inundação e o chão da sua casa secou-se cheio de detritos que afetam a sua uniformidade, a bola não rolará da mesma maneira". *In*: **O tecido do cosmo: o espaço, o tempo e a textura da realidade**. – São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005, p. 89.
[3] *Ibid*. 2005, p. 261.
[4] *Ibid*. 2005, p. 418.

Tecer aparece na *Teogonia*, de Hesíodo. Nele, o tecido surge em formato de deusa, através da Tecelã de amável talhe que entre as linhagens de céu e mar aponta para o que Torrano (1991, p.75) indica como "esse Grande Cosmo vivente e divino como um único tecido composto de células que são as teofanias". O pré-socrático Ferécides de Siro, ao ensinar Filosofia através das cosmogonias, descreve a criação do universo com o ato de bordar um belo e longo manto contendo a terra[5].

A tecelagem, ao lado da cerâmica, é uma das maiores artes do homem[6]. Lévi-Strauss (1985, p.123) considera que é a mais complexa das grandes artes da civilização: "sociedades de um nível técnico rudimentar conseguiram levar a um alto grau de perfeição". Não é de se estranhar que, ao longo das eras, diversas histórias que contenham a figura do tecido, da tecelã e do tear perdurem até hoje.

Circunscrito em momentos históricos, o tecido e a tessitura surgem em diversas proposições filosóficas no pensamento antigo e da modernidade. Muito antes da embalagem de roupa e moda que sequestra as discussões em torno da ideia de um tecido, filósofos como Platão e Aristóteles apontavam o agir entre o tecido e a tecelagem como metáforas para importantes assuntos. Pensemos também em *O capital*, quando Marx compara o trabalho da teia de aranha ao do tecelão, sendo o humano, o único que com consciência faz deste trabalho uma lei e ao mesmo tempo, modo de ação subordinado à vontade[7]. Mas, será que podemos pensar na tecelagem como componente filosófico para além de sua metáfora? Veremos a conjuntura do tecer em diversos momentos e textos da filosofia.

II) Fios do mito

E no princípio, era o mistério. Para o homem primitivo, o mar, o céu, as estrelas e todos os fenômenos pertenciam ao divino, entre seus encantos e descontentamentos. Para cada presença manifesta na natureza, diferentes deuses respondiam. Deuses em tudo e em todas as coisas. Primitivos nomeavam o que pudessem chamar de divindade. E eram

[5] SCHIBLI, H.S. **Pherekydes of Syros**. – New York: Oxford University Press, 1990, p.128.
[6] STRAUSS, C.L. **A oleira ciumenta.** – São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 17.
[7] MARX, K. **O capital**: **o processo global da produção capitalista**. Livro III – São Paulo: Boitempo, 2017.

respondidos na mística contida no mistério do mundo. O mundo, invisível elã do segredo e revelação. Ancoradouro de toda a dúvida.

Guiado pelo desejo de entender o que os olhos enxergavam, o primitivo criou histórias, coletou histórias, transmitiu histórias em nome da maravilha, enquanto vestiam seus nus através da caça animal e do uso de peles. Construíram instrumentos que deram "vida" ao objeto, tal como o tear. Com o passar dos séculos, poetas assumiram o lugar de transmissão do divino. E as artesãs, a transmissão do entrelace da trama e da urdidura.

Lembremos que, ao final de *A República*, Platão nos conta o mito de Er, bravo homem, morto em batalha e que, prestes a ser velado, revive e conta o que viu do outro lado: o juízo das almas. Relata as Moiras, as fiandeiras do destino. Através do giro do fuso da Necessidade[8], há extensa descrição de cada material e formação de esfera empregados. Conhecemos cada uma das irmãs Moiras. Neste mito, cada pessoa tece o destino escolhido. Para lavrar a decisão irrevogável, não podendo responsabilizar nenhum deus, a alma, conduzida à roca de Átropos para que a teia de seu destino jamais fosse destecida, selando assim, a escolha; em *Ilíada*, lembremos das ninfas, que teciam irresistíveis mantos de púrpura, e da artesã Penélope, que fabricava um único tapete (ou mortalha em algumas versões) durante o dia e a destecia durante a noite; ou o manto da invisibilidade que surge na *Teogonia*.

A ideia de mito colore uma história contemporânea, ao mesmo tempo em que ecoa como uma caminhada de restauração a ordem em vias binárias opostas: arcaico *versus* moderno, doente *versus* saudável, vilão *versus* herói, pobre *versus* rico, assim por diante. Nessa caminhada, o mito parece estar no topo da morada da palavra onde o comum e até mesmo o medíocre se efetivam na dourada lente do mitológico.

Quando pessoas deixam de serem vistas como pessoas e tornam-se mitos? Eliade (2019) aponta que, por meio da mídia de massa, especialmente nos Estados Unidos, personagens de ação dos filmes possuem variações modernas de heróis mitológicos, onde, a qualquer mudança ou morte fora do esperado, recebem críticas e protestos por parte dos leitores e expectadores. Dos mais notórios é o *Superman.* "O mito do *Superman* satisfaz às nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia em personagem excepcional, um herói" (Eliade, 2019, p.159). Na luta

[8] Estudiosos apontam semelhanças entre o fuso da Necessidade com a doutrina da roda do carma. *Cf*. PLATÃO, **A República**.

entre o Bem e o Mal, ou o herói e o vilão, ocorre uma transformação através de uma espécie de enredamento no inconsciente: "por um processo inconsciente de projeção e identificação, o leitor participa do mistério e do drama, e tem a sensação de estar pessoalmente envolvido numa ação paradigmática, isto é, perigosa e heroica" (Eliade, 2019, p.159). O mitológico tornou-se uma espécie de virtude, numa sociedade de consumo obcecada pelo sucesso dos objetos descartáveis.

III) O espaço da tessitura se expande

Tecer e costurar nos é próximo. Comumente vemos, lemos ou falamos o fio ou a rede que liga; o tecido que cobre; o alinhave do assunto; o que entrelaça. O tecer nos é tão caro e presente que dá origem a essas metáforas bastante comuns. Em *Sofista* (226b-c), Platão classifica a *diaíresis*, método lógico de classificação, com os mesmos componentes da terminologia têxtil. A rede que as mãos do sofista tocam é chamada de *diakritiké,* que, de acordo com Klück (2012), abrange *diairetiká:diéthein* (peneirar), *xaínein* (cardar), *katágein* (fiar) e *kerkízein* (tecer)[9]. A noção de *diaíresis* determina os elementos que vão gerar conceitos entre si. Ainda nessa investigação, o termo *symploke ton eidon* surge como de entrelaçamento das formas imateriais entre as articulações do real e o tecido da linguagem enredando-se numa produção entre as coisas existentes[10].

A tecelagem como manifestação platônica, vai chamar atenção até mesmo de Nietzsche. Em *Introdução ao estudo dos diálogos de Platão*[11], podemos encontrar que o filósofo alemão considera *Sofista* o diálogo que mais se diferencia entre Sócrates e Platão, porque, para Sócrates, a essência da coisa ascende a partir das manifestações múltiplas para chegar a uma unidade conceitual. Mas em *Sofista*, é justamente no paradigma do tecer que o caminho se faz contrário: torna o sensível como essência, não com o propósito de indicar no tecelão a arte de governar, mas colocando a arte de governar sob o mesmo

[9] KLÜCK, H. Tecer, fiar. *In*: KONERSMANN, Ralf. **Dicionário das metáforas filosóficas**. – São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 526.

[10] MANNARINO FILHO, R. **O método das divisões: a última proposta dialética de Platão**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, p.63.

[11] Livro publicado a partir de notas preparadas por Nietzsche para cursos introdutórios sobre Platão, ministrados entre 1871 e 1876 na Universidade de Basiléia, na Suíça.

manto do tecelão[12]. Nietzsche retoma o paradigma do tecelão também em *Político* e questiona se Sócrates ou até mesmo Platão realmente pensou essas coisas[13]. Platão utilizou o tecer e fiar não apenas em *Sofista*, mas em muitos outros diálogos. Veremos esses aspectos com mais detalhes no capítulo 2.

A tessitura dispõe de termos e compreensões que ultrapassaram a artesania, a filosofia e a física quântica. A exemplo, encontramos um livro com o título *O tecelão e o tecido*, publicado em 2000 pela Ed. Uerj e, ao contrário do que possa inferir, a obra não traz nenhuma história ou mito de artesanato, mas a análise dos sermões do padre Antônio Vieira.

O capítulo "O tecelão barroco" revela uma curiosa história, baseada no registro do padre ao catequizar escravos. O ano era 1633, na Bahia. O lugar, um engenho. O público, majoritariamente escravos, mas também alguns senhores. Nesse dia, comemorava-se a festa de São João, mas o padre devia falar de Virgem Maria e do Rosário. Quando o eclesiástico se dá conta do obstáculo lógico, planeja a retórica em três partes. A primeira, falar de Jesus, em seguida de João e, logo depois, dos pretos escravos. Durante o sermão, ele prova que Maria teve dois partos, um com dor e outro sem. No primeiro veio Cristo e, no segundo, Jesus, mas houve um terceiro: dos pretos escravos. Graças à interpretação alegórica de Salmos 86:5, onde diz que Deus criou Maria (Jerusalém), que gerou Jesus e um grande número – entre eles os etíopes, que são negros – entenderam que também são filhos de Maria, assim como Jesus e João. A partir daí, o autor diz que: "a amplificação vai desfiando o tecido da escritura e um tecido novo vai surgindo (do sermão) que, como uma teia, prende e, como um manto, cobre a emoção do auditório" (Carvalho, 2000, p. 65). A tessitura é o elemento chave. O padre é comparado a um tecelão, que desfiou diversos textos presentes na Bíblia para compor um novo sermão:

> O desfiamento faz-se sob a forma de uma hermenêutica mostrando o tecelão que o tecido antigo já trazia, em sua trama, a matriz do tecido produzido. No Velho Testamento já estava o que vamos conhecer no texto do Novo Testamento e o processo de desfiamento dos dois conduziu à produção de um

[12] NIETZSCHE, F. **Introdução ao estudo dos diálogos de Platão**. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020. p.167

[13] "Não esquecer que em *Parmênides*, *Sofista* e *Político* o eleata desenvolve sua teoria e Sócrates não é aprovado ou refutado. Deveríamos, portanto, admitir que Platão, no fim da vida, modificou de tal forma seu método de diálogo que ele se apresenta ele mesmo, duas vezes, como mais jovem e como mais velho, uma vez como Sócrates e outra vez como eleata. O "filósofo" parece não ter escrito". (Nietzsche, 2020, p.170).

> pano que não pode ser considerado uma colcha de retalhos, mas um outro pano totalmente novo (Carvalho, 2000, págs. 69-70).

O ato de entrelaçar e costurar saiu do ofício da artesania e atingiu campos distintos, como o exemplo citado acima. Mas vale uma demonstração adicional de como a tecelagem era registrada em textos antigos. Por volta do séc. 1 a.C., o poeta romano Tibulo publicou as *Elegias*, uma série de poemas de amor e, no primeiro capítulo, dedica-os à amada Delia, que trabalhava num tear alugado em troca de comida e ordenado[14]. Em 392 a.C., o dramaturgo grego Aristófanes escreveu a comédia *A revolução das mulheres*. As personagens vão até a praça pública de Atenas, vestidas e calçadas como homens, com planos de tomar o comando da cidade. Quando perguntam que papel elas terão na tarefa de administrar, se farão apenas bordados ou costuras, logo fica entendido que nenhuma dessas tarefas manuais será realizada por elas, mas, sim, a de governar. O tema da tecelagem é retomado em *Lisístrata*, do mesmo dramaturgo, onde um grupo de mulheres faz greve de sexo com o objetivo de alcançar a paz e o fim das hostilidades durante a Guerra do Peloponeso. Ao ser confrontada pelo comissário de guerra sobre como parar o caos que se instalou na cidade, a personagem que dá título à peça responde que a paz será alcançada através dos fios da costura:

> Primeiro, só usaríamos a linha dura. Depois, é tanta gente querendo ocupar os cargos públicos que é como se se quisesse enfiar uma porção de linhas ao mesmo tempo no buraco de uma agulha só. Isso não vai mais acontecer! Só entra na agulha linha fina. Linha que pretenda engrossar não entra! Mas para os esforços maiores cada um terá de cooperar com sua linha até formarmos uma corda bem forte, obra da boa vontade de todos, nacionais e estrangeiros. Mais ainda: com muita linha poderemos fazer tecidos para vestir o povo todo! (Aristófanes, 2006, p.46).

Na peça, a costura atua como um dispositivo de coesão social. As mulheres tentam administrar a pólis (*cidade)* como os afazeres da casa (*oikos*). Embora *Lisístrata* e *A revolução das mulheres* tratem de peças teatrais, pode-se encontrar, no capítulo V de *A Política*, a refutação de Aristóteles sobre a ideia de que não é possível administrar a *pólis* da mesma forma que a *oikos*[15]. E então, vamos num salto até a modernidade com Wittgenstein, que em 1945, ao organizar um compilado de observações, publica

[14] ALVES, J.P. M. **Elegias de Tibulo**, UFES, 2014, p. 142
[15] *Cf.* ARISTÓTELES. **A política**. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Investigações Filosóficas. Encontramos a seguinte reflexão sobre a história natural do homem entre as coisas que escapam aos olhos: "Você pensa que deve tecer um tecido: porque você está sentado diante de um tear – mesmo que vazio – e faz os movimentos de tecer". (Wittgenstein, 2014, p.169). Importante acrescentar seu contexto. O livro é publicado no pós-segunda guerra, há ruínas por todos os lados e embora Wittgenstein demore dezesseis anos para concluir as *Investigações Filosóficas,* o filósofo pensa no tecido implicado aos movimentos de tecer. Algo muito próximo do que Aristóteles vai pensar em Metafísica I. Veremos maiores detalhes no capítulo "A tecelagem de Platão e Aristóteles".

IV) Poesia têm a ver com tecelagem?

Ao falar de tecelagem, a poesia é outro tema que se manifesta nesta rede de entrelaçamentos. Num lugar que, ao ser evocado, esta poesia atinge, na escritura, no discurso e na história, o oferecimento ao público como possibilidade de fascínio e beleza com imensas reflexões. Veremos alguns poemas que retratam a ação da tecelagem, além do produto didático que oferece ao aluno a oportunidade de pensar o tecer diante dos exercícios. Se Paulo Freire (2006, p.43) nos ensinou que não há homem que viva no vazio e que a educação passa pela "sociedade intensamente cambiante e dramaticamente contraditória, sociedade em partejamento"; o ensino de filosofia não fica imune. As relações de ensino e aprendizagem devem estar cada dia mais amalgamadas no mundo que enfrenta e que tende a nos separar.

A ação de tecer e urdir coloca o fio em ligação ao sensível, sempre em novos começos e significados, onde nenhuma tessitura ou bordado será diametralmente igual. Assim é o trabalho do professor de filosofia: no *filosofar*, o protagonismo da aprendizagem não acontece apenas no conteúdo, mas através[16]. Unindo a trama do conteúdo com a urdidura da metodologia, Langón (2003) afirma que é na aula de filosofia que se deve utilizar todos os sentidos. É preciso "ver tudo de novo, ver o avesso do bordado, colocar-se no outro ponto de vista, apreciar os limites do visível" (Langón,2003, p. 98.). Contando também o avesso da fala, o tato e os demais sentidos que auxiliam na

[16] LANGÓN, M. **Filosofia do ensino de Filosofia**. – Petrópolis- RJ: Ed. Vozes, 2003, p. 92.

produção de saberes e podem se mover na direção do ensino de filosofia[17]. Os mais velhos costumam dizer que, para saber se uma pessoa borda bem, deve-se observar não o lado direito, mas o avesso do bordado. É pelo avesso que detectamos expressivos rastros de suas técnicas. O poético também habita entre esses rastros.

V) A diferença entre a roupa e a moda

Usualmente costumam denominar a costura, tecidos e roupas como aspectos ligados ao supérfluo. Algo que, de tão raso, não merece estar na mesa das grandes análises, enquanto a cultura de consumo utiliza o recurso do *mítico* e *poético* para vender seus produtos. O resultado é uma incrível tormenta. De um lado, um público viciado na moda aguardando novos lançamentos. De outro, chuva de notícias e críticas sobre a produção desses produtos, envolvendo a mão-de-obra escrava, como se a atividade de um fosse ameaçar diretamente a finalidade do outro. Portanto, a solução imediata para o fim da mão-de-obra escrava estaria na negação de compra por parte dos consumidores. Mas até o final deste dia, 9 mil toneladas de mercadorias compradas por pessoas físicas em todo o mundo via *marketplaces* como Aliexpress, Shopee e Shein serão despachadas para entrega[18]. Esta é a média diária. Nove mil toneladas de objetos por dia. Se as coisas continuarem assim, estaremos condenados às pobres oposições que fortalecem o estigma do tecido com a costura/roupa/moda como limitantes tais como o pão-duro *versus* o mão aberta, o essencial *versus* o supérfluo, o alienado *versus* o atualizado ou o deselegante *versus* o elegante, enquanto os assuntos envolvendo tecidos e roupas não saem do campo da aparência dual. A dualidade não é algo alheio ao meio filosófico.

A dualidade valorativa faz parte até da Filosofia, para além da aparência. Seja em Kant, Schopenhauer e até mesmo nas críticas de Nietzsche[19], não sendo aqui a questão de pensar nos processos de valores duais embutidos no consumo ou aparência. Podemos pensar o assunto de modo hipotético, da tecelagem enquanto um devir, um estado de mudança. Como é tarefa complexa, começamos na raiz da coisa.

---

[17] *Ibid*. 2003, p. 99.

[18] FARIVAR, C. “Suas compras na Shein estão superlotando o setor de carga aérea. E agora?”. Forbes Brasil,2024.

[19] JUNIOR, N. **A crítica de Nietzsche à dualidade kantiana entre fenômeno e coisa em si na obra Humano, demasiado humano.** Revista Ítaca (28), 2015, p.144-163

Façamos uma importante separação entre roupa e moda. Embora confundidas no apelo do consumo, roupa é uma coisa; moda, outra.

Todos nós temos conhecimento do que é uma roupa. Usufruímos de dispositivos de senso analítico, sensorial e perceptivo para dizer o que é uma roupa e para que ela serve.

Em vias gerais, a grande maioria das pessoas entende a roupa enquanto objeto tátil. Na sociedade capitalista, na qual produtos adquirem valores quase espirituais, para uma boa parte das pessoas há certa dificuldade em reconhecer quando uma roupa significa 'moda', porque o sentido dela está corporificada no objeto roupa.

A moda precisa da roupa para atualizar-se; a roupa precisa da moda para atualizar-se; ambas precisam de tecidos; a moda precisa da roupa para afirmar-se, mas não só. Tecido não é apenas roupa. Roupa não é apenas moda. Roupa é um direito constitucional. Não é exclusividade da moda. Ter acesso ao vestuário é assegurado pela Declaração Universal dos direitos humanos[20]e pela Constituição brasileira de 1988[21]. Roupa é direito universal, constitucional, comportamental e civil. A roupa é o paradoxo da moda.

Moda é um conceito, em vias gerais, baseado na regularidade e comportamento de consumo. Entre a roupa e a moda, o tecido se afirma como meio de ambas. Por isso, a investigação em torno da tecelagem, pois é o elo entre os dois conceitos.

VI) Sobre o termo dispositivo

O termo dispositivo que aparece no título desta pesquisa não se dá por mero acaso. Constituímos a partir do conceito sobre o que é um dispositivo apontado na *Microfísica do poder*, de Foucault. No capítulo *A história da sexualidade*, em que define a sexualidade como uma rede que desencadeia outras redes. Não a prática sexual, mas uma teia que surge na superfície e que provoca estratégias, conhecimentos, controles, reforços e poderes. Este dispositivo deu lugar a uma série de relações, matrimônios, parentescos,

[20] **Declaração Universal dos Direitos Humanos** (Artigo 25): "Todo ser humano tem direito a um padrão de vida capaz de assegurar a si e a sua família saúde e bem-estar, inclusive alimentação, vestuário..."

[21] **Constituição do Brasil**. Capítulo II, artigo IV a estabelece o pagamento de salário-mínimo que seja capaz de atender os direitos sociais básicos, tais como a compra do vestuário. BRASIL,1988, p.19.

transmissão de nomes e bens que produzem histórias e forças entre saberes e poderes[22]. Elementos distintos que se entrelaçam no heterogêneo, nas relações de força e nos jogos de poder[23]. Agamben (2005) define os dispositivos de Foucault como:

> a. É um conjunto heterogêneo linguístico e não - linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. b. O dispositivo tem uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (Agamben, 2005, p.25)

Ao traçar uma hipótese na genealogia do termo pela obra foucaultiana, Agamben chega no termo *positivé,* palavra que surge antes da ideia de dispositivo e foi muito utilizada pelo filósofo francês, em parte, por conta da influência de Jean Hyppolite, a quem Foucault chamava de "meu mestre".[24] Hyppolite escreveu *Introduction à La philosophie de l'histoire de Hegel,* no qual afirma que destino e positividade são dois conceitos-chave no pensamento hegeliano.

Ainda no texto de Hyppolite, segundo Agamben, ele mostra como a religião natural e religião positiva, na realidade, trazem um embate entre natureza e positividade que correspondem aos conflitos entre a liberdade e coerção, razão e história. Dando à positividade um poder interiorizado de crenças e sentimentos por meio da coerção e obediência, levando a um nó problemático: se a positividade é um obstáculo para a liberdade humana, portanto condenável, investigar essa positividade seria descobrir o que é colocado na imposição dos homens, tornando sombria a própria razão. Por outro lado, a positividade deveria se conciliar com a razão, adaptando-se[25]. Em Hegel, a positividade configura-se como um elemento histórico, mas com cargas interiorizadas. Foucault pega esse termo e vai posicionar entre os seres que vivem e o histórico em seus processos de subjetivações[26]. Não tenta conciliar a positividade como em Hegel, mas toma uma posição de enfrentamento investigando os modos de poder. Dispositivo é um termo

[22] FOUCAULT, M. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do poder**. – Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998, p. 244

[23] AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** Revista Outra Travessia, Ilha de Santa Catarina: número 5, 2005, pp.9-16.

[24] *Ibid*. 2005, p. 10

[25] *Ibid*. 2005, p. 12-14

[26] *Ibid*. 2005, p. 15.

técnico fundamental no pensamento foucaultiano[27]. Também engendra o uso comum entre pessoas, designando aquilo que a tecnologia, a política, o comércio, a medicina, o direito, as guerras, têm como definição nos dicionários. Embora o dispositivo esteja inscrito em *Microfísica do poder*, Foucault não realiza uma teoria geral do poder, tampouco uma teoria geral de dispositivos. Machado (1998, p.10) alerta que "suas análises não consideram o poder como uma realidade que possua uma natureza [...] não existe algo unitário e global chamado poder, não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social". Dedica-se bastante atenção para o dispositivo como função de entrelaçamentos materiais, históricos e imateriais, pois, na própria definição do filósofo francês, o dispositivo é: "estratégia de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentada por eles" (Foucault, 1998, p.246). Passamos a tratar nesta pesquisa a ação da tecelagem como instituição do dispositivo da tessitura, mas não só. Veremos que, para além da materialidade, o tecer foi utilizado em diferentes proposições filosóficas, artísticas ou econômicas, seja como arte, alegoria ou artefato político.

Foucault alerta que a definição do dispositivo é algo como um problema à margem, algo não totalmente resolvido[28]. O que nos leva a questão da *posteriori* [29]como um princípio de método empírico, ou seja, a partir desta ideia do dispositivo de Foucault, podemos aproximar a máquina da tecelagem enquanto ação da tessitura em suas redes em movimento gerando diversas tramas que se entrelaçarão em outras, sobretudo na Filosofia e sua relação com o ensino. Embora a tecelagem produza concretamente entrelaçamentos em rede, esta pesquisa não pretende, tampouco sugere trocar o termo "dispositivo" por "tecelagem". Ao contrário, a tecelagem também pode ser um dispositivo para a Filosofia.

VII) Metodologia utilizada

Pensar o tecer a partir da Filosofia tem seus desafios. Por se tratar de um tema com pouco material filosófico discutido pela modernidade, não havendo um tratado geral sobre a tecelagem e a Filosofia, faz-se necessário explicar a metodologia utilizada.

[27] *Ibid*. 2005, p. 15

[28] FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. – Rio de Janeiro: edições Graal, 1998, p.246.

[29] Definido *posteriori* como "1º a distinção entre a demonstração que vai da causa ao efeito e a que vai do efeito à causa; 2º a distinção entre os conhecimentos que podem ser obtidos com a razão pura e os conhecimentos que podem ser obtidos com a experiência; 3º a distinção entre tautologias e verdades empíricas" (Abbagnano, 2012, p. 85).

O tear é um objeto inanimado que não produz discernimento sobre o que é a vida ou o homem, assim como o tecido que sai de sua máquina. Quem dá o valor para o tecido é o homem. Veremos que, através de aspectos historiais, a tecelagem acompanhou o desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que a filosofia tratou de caminhar ao lado da tessitura: seja através de proposições platônicas e aristotélicas, seja no entendimento da ação filosófica sobre o homem, sua força de trabalho ou na construção de mitos e poesias que se misturam e determinam alguns efeitos da ordem comum sobre a compreensão da tecelagem.

Embora toda pesquisa filosófica necessite de um autor principal para fundamentar o problema proposto, podendo incluir outros secundariamente para comentar acerca do problema, lembramos que estamos pensando um objeto através da Filosofia, o que requer algumas intersecções entre diversos autores, muitas vezes de correntes filosóficas distintas. Lembramos que esta dissertação de mestrado produz uma investigação inicial em torno da tecelagem na filosofia. Tanto da antiguidade quanto da modernidade, mas que não segue atada a uma ordem cronológica e sim metodológica: num primeiro momento, pensamos a máquina; em seguida, a força de trabalho e as histórias em torno do tecer com recortes de diferentes filósofos. Portanto, no primeiro capítulo, veremos a exposição panorâmica de aspectos historiais e filosóficos em torno do tear, principalmente sobre a perspectiva do *Homo faber* em Hannah Arendt e seus desmembramentos entre produção e arte influenciados pelos modelos platônicos. No segundo capítulo, como o tecelão e a tecelagem produziram proposições filosóficas com os cânones platônicos e aristotélicos espalhados por diversas obras e temas. No capítulo terceiro, mitos em diferentes culturas que utilizam a mesma relação da tecelagem e, em seguida, poesias acerca dos tecidos e seus possíveis desdobramentos num mundo em constante crise.

Optamos por trazer longas citações diretas do texto para facilitar a leitura e a análise. Em determinado momento, vimo-nos diante da seguinte questão: há tecidos e costuras em todos os lugares. Embora o tecido e a roupa estejam embutidos na correlação das necessidades materiais, podendo até mesmo passar batido entre análise nenhuma, percebemos que a tessitura produziu metáforas, culturas, economias, mas que não se constituiu sozinha. É um elemento que produz pensamentos em torno de suas práticas. Ao encontrarmos, nas redes sociais, produções de discurso e conhecimento que se fundamentam através das roupas (e dos bons tecidos), torna-se flagrante a questão: é o homem que faz o tecido ou é o tecido que faz o homem?

Não se trata de sublimar o princípio protagórico de que "o ser humano é a medida de todas as coisas" ou do inquestionável *cogito* de Descartes. A era da modernidade é produtora de diversas crises. Entram em cena duas instituições filosóficas (e críticas dessa mesma modernidade), que serão postas lado a lado no capítulo 4: a partir do conceito de desabrigamento de Martin Heidegger e do dispositivo de Michel Foucault. Sem confronto, correlação sensacionalista ou interpretação súbita. Neste breve recorte filosófico em torno da subjetividade implicada na produção e uso das roupas. Assunto de importância avassaladora entre jovens e adultos da pós-modernidade. São as roupas que literalmente engolem os bolsos e as perspectivas, especialmente através dos meios e modos de produção. A ideia de recorte aqui é uma provocação ao estado de consumo "fast", como se tudo pudesse ser resolvido em poucos segundos. Uma urgência avassaladora que expõe ao homem ações sem análise ou a construção de parques sem raízes. Esse encontro acontece única e exclusivamente no capítulo 4, valendo-se do fértil terreno da poesia, lugar em que é possível usar tecidos e roupas feitas de nuvens. Se, em linhas gerais, para Foucault, o homem é sujeito, e ao mesmo tempo, objeto das relações de poder e de saber; em Heidegger, o homem é que constitui a totalidade do ente[30].

Se Foucault assume a reflexão filosófica a partir da história, a investigação de Heidegger busca o ser da história enquanto reflexão filosófica. É como se o mesmo tecido fosse cobrir e descobrir algo o tempo inteiro[31]. Por essa razão, trouxemos, no penúltimo capítulo, uma espécie de encontro hipotético. Se o tecido oferece abrigo, também deve, em alguma medida, desabrigar. Na última parte, apresentamos o produto educacional que propõe ao aluno a tessitura direto do tear. Se Anaxágoras, em sua própria teoria da evolução, afirmava que os seres humanos são os mais inteligentes de todo o universo porque possuem mãos, proposição refutada por Aristóteles ao afirmar que "seria mais conveniente dizer que tem mãos porque é o mais inteligente" (Aristóteles *apud* De Crescenzo 2012, p.140), é através das mãos que o homem transmite diversos saberes, gestos seculares de fiação, tecelagem e costura que foram aprimorados por diversos setores até se tornarem um pilar vital da humanidade.

[30] *Cf.* DUARTE, André. **Heidegger e Foucault, críticos da modernidade: humanismo, técnica e biopolítica.** Revista Trans/Form/Ação 29 (2) – São Paulo**:** 2006

[31] *Ibid*. 2006, p.96

CAPÍTULO 1 HOMEM E MÁQUINA

Chego até você
de madrugada
O barulho da máquina de costura
Às quatro da manhã
tudo escuro E a máquina
de costura
Ligada
minha Mãe Ligada
na máquina de costura
Enquanto tudo ainda
escuro
E eu
acordava
com o barulho escuro
da máquina de costura
Aquilo era alta costura
Eu acordava com o barulho
Da máquina
Da minha mãe
que recebia cinco reais
por cada peça
Cinco reais
é o custo curto da alta costura
para a mulher baiana
Com filho pequeno e sono adiado
na noite escura E na vitrine
a peça de cinco reais
Tem outro preço Tem doze prestações
E quantas estações e ainda
a moda das pupilas vazias?
As pupilas vazias No manequim
As pupilas vazias No busto da república nas notas de real

E no rodapé
das notas consta escrito

deus seja louvado
ou deus seja levado
nos braços
da mulher com sono
na noite que já dura mais tempo que a linha de costura?

(Gravatá, 2022)

1.1 Breve história dos fios: qual a diferença entre costurar, fiar e tecer?

Contaremos uma breve história da tecelagem e algumas diferenças técnicas, para melhor síntese dos capítulos seguintes. Costurar é uma técnica que consiste em manusear a linha do carretel, inserir no ângulo da agulha ou outro suporte e, com ela, unir manual ou mecanicamente, através de diferentes pontos e pespontos, um determinado tipo de têxtil. No período Paleolítico, marcado pela caça, o homem utilizava diferentes ferramentas para costurar vestes moldadas a partir das peles e couros de animais, como pinças e agulhas de ossos.[1]

Fiar consiste em transformar fibras desordenadas em uma massa de fibras de densidade linear controlada, através de ações de limpeza e estiragem. Posteriormente, essas massas de fibras são aglutinadas através da torção. Pode-se obter fibras de origem natural, artificial ou sintética[2]. Por volta de 5.000 a.C., no período Neolítico, surgiu o fuso de fiar (Figura 1). Nada mais era que uma vareta com gancho na ponta e um peso de madeira acoplado, que servia para torcer manualmente a lã, transformando-a em fios.

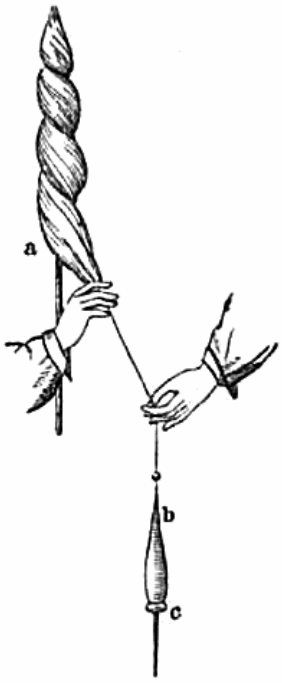


Figura 1: Fuso de fiar antigo
Fonte: Creative Commons

[1] BOUCHER, F. **História do vestuário no Ocidente**. – São Paulo: Cosac Naify. 2012, p. 23.
[2] SENAI. **Fiação**. – São Paulo: SENAI-SP, 2015, p.13

Fio é a fibra já limpa, torcida e fiada, pronta para a utilização em outros suportes têxteis. Na costura, o fio é a direção longitudinal e transversal de um tecido[3]. Na Antiguidade, era o utilizado a roca de fiar para conseguir fazer os fios. A roca de fiar começou a ser representada na Grécia Antiga, através de diversos monumentos dedicados à deusa Atena, ou a passagem mitológica de Héracles fiando aos pés de Ônfale, por exemplo. As rocas greco-romanas muitas vezes eram elaboradas com ouro e marfim, ou seja, tidas como objetos de precioso manejo[4]. Além das conhecidas fiandeiras, havia os muitos vendedores de fusos de fiar (Figura 2), o que evidencia a necessidade deste objeto naquele período.



Figura 2: vendedor de fuso de fiar
Fonte: Pereira (1967)

Tecer é a transformação de fios em tecidos. As principais formas de fabricá-los são a malharia e tecelagem. Hoje em dia, estes processos são facilitados por máquinas automatizadas, que permitem a produção em escala industrial. No passado, a máquina de tear manual demandava muito tempo da artesã. Vemos, na figura 3, um desenho extraído de um *Skyphos,* isto é, uma taça de vinho do Período Clássico na Grécia, no século V a.C. Nele, estão estampados um imenso tear e, à frente dele, Telêmaco e a artesã Penélope.

[3] SMITH, A. **Costura passo a passo**. – São Paulo: Publifolha, 2013, p.215

[4] *Cf.* PEREIRA, B. **Técnicas de fiação primitiva: as rocas portuguesas**. Cadernos de etnografia, 1967.



Figura 3: Penélope e Telêmaco
Fonte: Campbell (2023)

Os tecidos mais antigos de que se tem registro datam de 6.000 a.C. – linho oriundo da Índia. O algodão começou ser fiado por volta de 3.000 a.C.[5]. A peça central para obtenção do tecido é o tear. Com ele, pode-se confeccionar, além de tapeçaria, o crochê, a renda e o macramê[6]. A configuração clássica de um tear manual é um armado de madeira, no qual prendem-se os fios de urdume e trama. A figura tradicional de um tear manual é a de uma lançadeira que enfia e puxa os fios da trama entre os fios do urdume[7] (Figura 4).

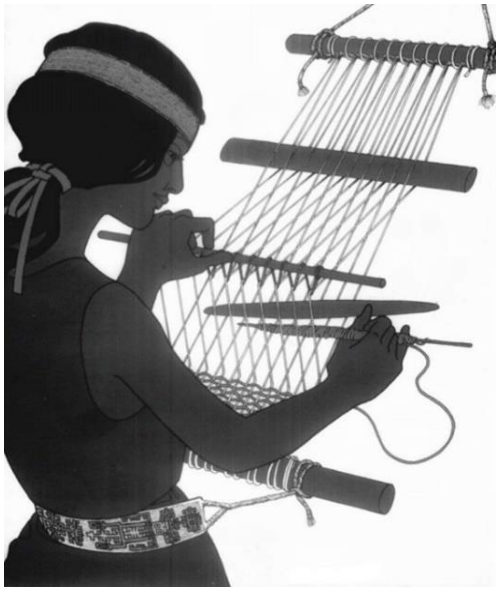


Figura 4: Mulher no tear manual tradicional
Fonte: Textile Study

[5] PEZZOLO, D. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. – São Paulo: Ed. Senac, 2013. p.14
[6] UDALE, J. **Tecidos e moda**. – Porto Alegre: Bookman, 2015, p.78
[7] *Ibid*. 2015, p.80.

O tear industrial da atualidade (figura 5) em nada lembra as imagens clássicas.

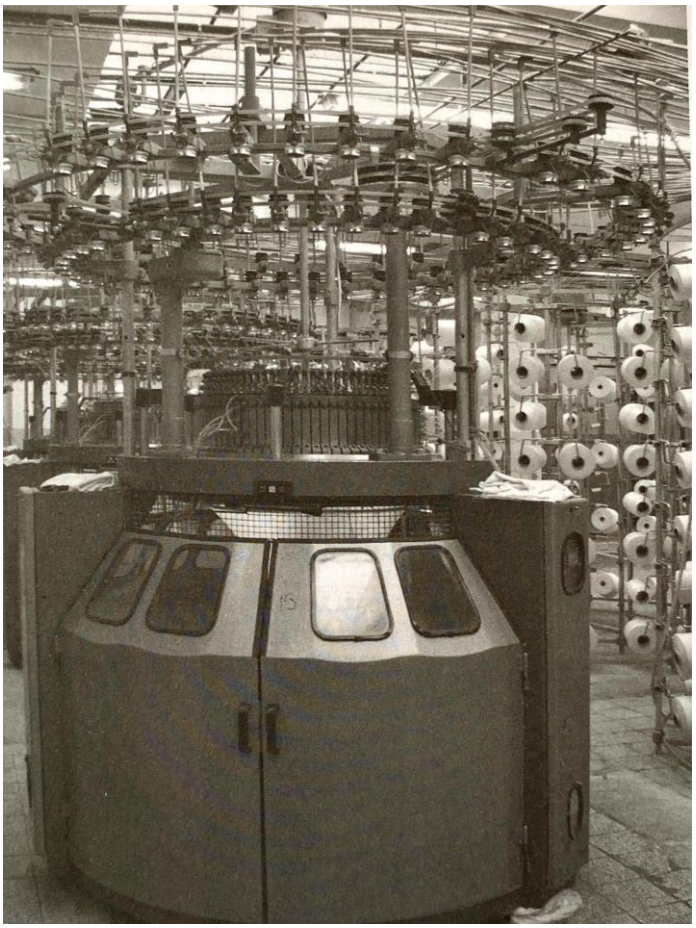


Figura 5: Máquina de tear malharia circular
Fonte: Nóbrega (2015)

Note que, na figura 5, ao lado da máquina deste tear de malharia, há dezenas de bobinas de fios atreladas à máquina. No passado, nem tão distante, cada bobina era um posto de trabalho de um artesão, postos hoje legados ao maquinário automatizado.

Vimos as diferenças entre fiar, tecer e costurar. Nos falta mostrar o que distingue uma tecelã de uma fiandeira. Como o nome indica, tecelã é relativo àquela que tece. Fiandeira, a que fia. De maneira curiosa, há muitos registros na pintura do romantismo sobre mulheres fiandeiras (Figura 6).



Figura 6: Bouguereau "*Fiandeira*" (1850)
Fonte: Wikimedia Commons

A fiandeira foi substituída por máquinas ultra velozes para separar, limpar e torcer os fios, além de teares modernos, que tornam obsoletas as lançadeiras. Mas, o que é uma lançadeira? Peça que enleia o fio que passa a urdidura (figura 7).



Figura 7: Lançadeira
Fonte: Bidpath

E a urdidura, do que se trata? Relativo ao urdume, que abriga os fios longitudinais do tecido, para que a trama cruze a urdidura. Ao entrelaçar os fios entre trama e urdume, constitui-se o tecido (figura 8).

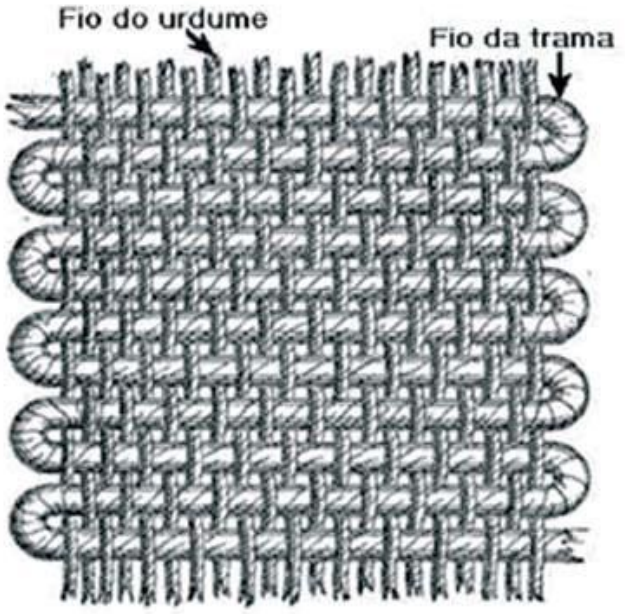


Figura 8: Fio de urdume e trama
Fonte: Creative Commons

1.2 Máquinas se desatualizam, novas máquinas são lançadas

A produção de tecidos teve papel econômico primordial no séc. XV, quando se tornou a maior indústria existente[8]. Foi graças a essa importância da indústria têxtil que começaram os aperfeiçoamentos da máquina de tear, o que, ao longo de alguns séculos, levou à Revolução Industrial.

Ocorrida no último quarto do século XVIII, marcada pela substituição das máquinas manuais por mecânicas, dando início à concentração do processo de produção, a Revolução Industrial transformou camponeses, artesãos, servos e trabalhadores numa imensa classe operária, representando intensas mudanças econômicas e sociais.[9] O ponto de partida da primeira Revolução foi a máquina de fiar *spinning jenny* (Figura 9), patenteada por James Hargreaves. Se antes eram necessários vários artesãos para fiar cinquenta fios, por exemplo, com a *spinning jenny*, um único artesão poderia fiar de uma só vez até 80 fios[10]. A partir dela, outras máquinas foram aperfeiçoadas por outros

[8] LIMEIRA e LOBO e MARQUES. **Planejamento de risco e corte: identificação de materiais, métodos e processos para construção de vestuário**. – São Paulo, Ed: Érica, 2014, p.34.
[9] SINGER, P. **A formação da classe operária**. – São Paulo: Atual, 2009.p.30.
[10] BARCELLOS, J. **Estamparia.** – São Paulo: EDICON, 2010. p.32.

inventores, mas mantinham o problema da qualidade dos fios, que eram pouco resistentes, até que a cultura algodoeira se tornou uma indústria e inventou máquinas para tratar os fios de algodão[11]. A Inglaterra estabeleceu uma prática que a beneficiou amplamente ao adquirir algodão a preços módicos, em função do domínio colonial que exercia sobre diversos países[12].



Figura 9: funcionária usando *Spinning Jenny* (1880)
Fonte: Getty Images

Com maquinários cada vez maiores e caros, os donos passaram a concentrar a força de trabalho, tirando os artesãos de suas oficinas e os reunindo todos em um único lugar. Com a Revolução Industrial, surgiu a fábrica. Galpões inteiros transformavam a matéria-prima do algodão em tecidos. Máquinas acionando outras máquinas num sistema único de máquinas[13]. Apesar disso, os alfaiates continuavam trabalhando intensamente, dado o prestígio que tinham alcançado ao longo do Renascimento, especialmente na Itália.

Em 1755, na Inglaterra, Charles Weisenthal conseguiu patentear uma máquina contendo uma agulha de duas pontas com um orifício central, criando um choque no modo de fazer roupa. Como a agulha conseguia apenas perfurar o tecido, não servia para tanta coisa assim. Vinte e cinco anos depois, outro inglês, Thomas Saint, aprimorou o mecanismo e desenvolveu um estilete e agulha em forma de gancho, com um mecanismo interno que formava o ponto corrente de costura. Foi muito útil para pespontar sapatos.

[11] BARCELLOS, J. **Estamparia.** – São Paulo: EDICON, 2010. p.32
[12] *Ibid*, 2010, p.31
[13] SINGER, P. **A formação da classe operária**. – São Paulo: Atual, 2009, p.30

Ao longo de mais de um século após a invenção da primeira máquina de costura, diversos artesãos, alfaiates e engenheiros se lançaram em uma corrida desembestada para ver quem criava uma máquina melhor. Ao longo da história, centenas de máquinas foram inventadas. Poucos foram os inventores que conseguiram popularizar suas criações e, ainda assim, vários morreram na pobreza absoluta. Havia uma política na Inglaterra que toda a invenção deveria passar por aprovação do governo antes de conseguir a licença para o funcionamento. Alguns compadres da monarquia conseguiam adiar e até mesmo roubar diversos projetos.

Enquanto isso, no Brasil, em 1798, ocorreu a Revolta dos Alfaiates dando início ao movimento de Conjuração Baiana. O nome da revolta se deu por conta do trabalho dos líderes. Mulatos e pretos reivindicavam direitos iguais. Em meio à pobreza e inspirados na independência do Haiti, se revoltaram contra os portugueses[14].

Em 1804, John Ducan projetou uma nova máquina, capaz de confeccionar bordados. Sua grande inovação consistia em uma agulha de ponta de gancho, que fez muito sucesso pela Europa, até encontrar o alfaiate Joseph Madersperg, que investiu no aparelho (Figura 10). Em 1814, a máquina foi patenteada e reconhecida como a primeira que realmente conseguia costurar, ou seja, entrelaçar duas linhas ao mesmo tempo[15].

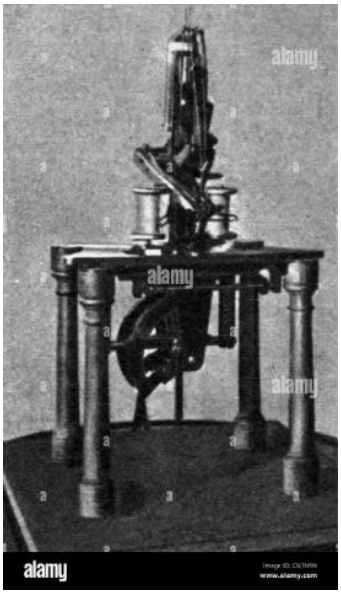


Figura 10: Máquina de Joseph Madersperg (1814)
Fonte: Alamy images

[14] TAVARES, L. **Guerras e revoluções brasileiras: Bahia, 1798**. – São Paulo: Ática, 1995
[15] OLIVEIRA e NÓBREGA. **Máquinas de costura.** – São Paulo, Ed: Érica, 2015, p.35-36.

Outro alfaiate, o francês Barthelemy Thimmonier construiu, em 1829, uma máquina de madeira para ajudar nas costuras. Em 1848, aprimorou as técnicas: a máquina passou a conseguir produzir 200 pontos de costuras por minuto. Vários colegas ficaram enciumados, considerando a máquina de Thimmonier uma ameaça aos seus empregos. Neste mesmo período, em 1845, o estadunidense Elias Howe Jr obteve patente de uma máquina ainda mais aperfeiçoada, capaz de reposicionar o tecido enquanto costurava[16]. Dezenas de outras tentativas foram criadas e, quase cem anos após a primeira patente de máquina de costura, outro estadunidense, Isaac Merritt Singer, criou uma máquina de fácil manuseio e uso doméstico, revolucionando boa parte das artesanias de costura pelo mundo.[17]

A máquina de costura caseira descentralizou a figura do alfaiate, deu liberdade profissional para as artesãs que eram relegadas a trabalhos de fiação e modificou os postos de trabalhos femininos, permitindo a escolha entre ser modista ou costureira. Com as mudanças sociais e culturais, maior sortimento de tecidos e o surgimento de novas profissões, ao longo dos últimos dois séculos, a máquina de costura exerceu um emblemático papel. Com a clara separação entre a costura industrial e a costura doméstica, a linha, o tecido, os aviamentos, o torque do pedal, o barulho do motor e a roupa costurada produzem histórias que mexem com o imaginário das pessoas. Até mesmo o filósofo Walter Benjamin, através dos aviamentos e da caixa de costura, rememora a mãe e a infância:

> Já não conhecemos o fuso (de tear) que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos. Porém, tal qual a mãe da Branca de Neve – a rainha – sentada à janela enquanto nevava, nossa mãe também se sentava à janela com a caixa de costura, e não caíram as três gotas de sangue, pois ela usava dedal para trabalhar. Em compensação, a cabeça do dedal era de um vermelho pálido, e ornavam-na pequenas escavações, vestígios de antigas agulhadas. Se o segurássemos contraluz, cintilaria na ponta de sua cavidade escura, sobre o qual nosso dedo indicador estava tão bem-informado. Pois gostávamos de nos apoderar daquela pequena coroa que, às escondidas, podia nos cingir. (...) Como todos os genuínos tronos de soberano, também o seu tinha sua jurisdição, que era a mesa de costura. E ocasionalmente me foi dado percebê-la. Imóvel, contendo a respiração, estive nela. Pois, antes de saímos para fazer uma visita ou compras, minha mãe acabava de descobrir que era preciso dar um retoque em minha roupa. E então tomava na mão a manga de minha camisa de marinheiro, na qual eu já metera o braço, para nela costurar a pala azul e branca ou para formar, com alguns pontos rápidos, o plissado do

[16] OLIVEIRA e NÓBREGA. **Costura Industrial**. – São Paulo Ed: Érica 2015, págs.100-101.
[17] *Ibid*.2015, p. 102.

> nó de seda. Entrementes, eu ficava de lado, mastigando o elástico suarento de meu boné, que tinha sabor azedo. Em tais momentos, quando me subjugavam com severidade máxima os apetrechos de costura, começavam a brotar em mim a teimosia e a indignação. Não só porque esse zelo para com a roupa já vestida exigia de minha paciência uma prova árdua demais, mas também porque o que se fazia comigo não guardava a menor relação com o sortimento multicor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos que estavam diante de mim (...)a parte superior da caixa, onde ficavam os carretéis uns ao lado dos outros, onde brilhavam as cartelas pretas das agulhas e onde as tesouras ficavam confinadas a suas capas de couro, havia o fundo escuro, a desordem, onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. Nesse refugo também havia botões; muitos de tal feitio como jamais se viu em roupa alguma. Botões semelhantes encontrei muito tempo depois nas rodas do carro do deus Thor, tal como as representara, nalgum compêndio escolar, um mestre-escola qualquer dos meados do século. (Benjamin, 1987, págs. 127-129).

Ainda que, neste registro de Benjamin, a costura represente a criatividade da infância e o gesto de cuidado materno, é possível identificar que as mãos que seguram botões levam à representação de um carro mitológico. Transforma-se o símbolo: tanto a costura quanto a tecelagem tornaram-se artigos de troca que, mais tarde, seriam convertidos em bens de valor. Naturalmente, essa transformação é anterior ao texto de Benjamin.

1.3 A tecelagem como troca

Vimos uma breve história das máquinas de fiar, tecer e costurar que, embutidas no sistema de comprar e vender, penetraram em praticamente todas as camadas sociais, alterando as relações de trabalho e domésticas. As máquinas transformaram a costura e tecelagem em bens de valor, que em alguns casos, pode ser bastante elevado. Mas, como isso aconteceu?

Ao analisar a situação dos primeiros modelos de trocas rudimentares entre um homem que possui milho e trigo, e outro que possui vinho e lenha, Foucault (2019) diz que essa troca não se efetua com simples reduções, mas a partir das utilidades iniciais, onde nada é supérfluo para ninguém. Cada parte estabelece uma desigualdade mínima, entrecruzando valor e troca, onde a própria troca cria o valor, e utiliza como exemplo o caso de um diamante. Que valor esse diamante tem para uma pessoa com fome e necessidade de se vestir?

Para tal, a pedra deve ser reconhecida como item de riqueza indireta, ou seja, o homem pode vender a joia e alimentar-se, sendo que, do ponto de vista do diamante, não há diferenças entre o que é necessário ou supérfluo. Ao trocar a joia, ela se organiza e aumenta seu valor, na perspectiva da necessidade, na mesma medida em que diminui o valor em relação à apreciação individual. Se uma pessoa precisa comer e se vestir, alteram-se as perspectivas: "Mediante a troca, o não útil torna-se útil e, na mesma proporção, o mais útil torna-se menos útil. Tal é o papel constitutivo da troca no jogo do valor: ela dá um preço a todas as coisas e baixa o preço de cada uma" (Foucault, 2019, p. 288). Neste jogo de organizações entre necessidade e apreciação, o tecido toma o protagonismo, pois, diferente da riqueza indireta do diamante, todos precisam de tecidos para vestir o corpo, a casa ou o ambiente de trabalho. A evolução das máquinas acompanha o aumento da produção e necessidade de postos de trabalho, onde cada nova tecnologia torna o conhecimento do artesão e do alfaiate cada vez mais "obsoleto". O que começou como auxílio de trabalho acabou por transformar-se em inimigo. Chegando ao ponto de gerar conflito entre os produtores de tecidos com os criadores das máquinas.

Sennett (2024) conta que a seda fabricada na França era de qualidade duvidosa. Os artesãos, em posse de ferramentas ruins e mal remunerados por seu ofício, ofereciam pouca perspectiva de desenvolvimento prático. Foi quando Luís XV encomendou a Jacques de Vaucanson uma espécie de robô que resolvesse o problema da inconstância na qualidade da seda. Vaucanson criou uma máquina que tensionava os fios de tecelagem em número superior a qualquer ação de manuseio humano, transformando artesãos em itens dispensáveis – o que ocasionava problemas de segurança à figura de Vaucanson, que mal podia andar nas ruas de Lyon sem ser atacado por tecelões[18]. Paralelamente, as relações de uso e valor dos objetos foram modificadas pela economia.

A transformação de matérias-primas em objetos para uso dotados de durabilidade, especialmente roupas e outros objetos, era o que John Locke precisava para estabelecer o conceito de propriedade e valor, que, por sua vez era o que Adam Smith tanto precisava para fundamentar o mercado de trocas e produtividade por onde Marx acreditava residir o teste da natureza humana: a obra feita com as próprias mãos[19]. Se no início desta pesquisa falamos das mãos como algo distinto do homem em relação aos outros animais, o sistema de troca evoluiu e, para isso, é necessário ter mais do que mãos ou objetos

[18] SENNETT, R. **O artífice**. – Ed: Record, 2024, págs.103-104
[19] ARENDT, H. **A condição humana.** – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p.169.

cambiantes. É preciso ter o espírito do capitalismo moderno e sua questão de desenvolvimento, por onde ele "emerge e se efetiva, ele cria para si as provisões monetárias como meios de sua efetivação, não o contrário" (Weber, 2004, p.61). Ou seja, agora não se trata de trocar necessidades, mas de valores monetários.

1.4 O artesão produz a troca, o artista aparece: o homem fabrica

Após fundar e organizar o Estado, no livro X de *A República*, Platão volta-se à figura do poeta, a quem considera da ordem dos imitadores, pois "parece ultrajar o pensamento de qualquer pessoa que a ouça" (595b). Então, pede a Gláucon que defina, em linhas gerais, o que é uma imitação. Este declara ser incapaz de definir imitação. Platão retoma a análise em *Formas* ou *Ideias*. A imitação seria presente nos cinco sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato), que percebem o mundo sensível. Ele coloca a seguinte imagem: de um lado, há um leito, e, de outro, uma mesa. Ambas confeccionadas pelo artífice. É possível ao artesão dessas mobílias fabricar também a ideia em si de leitos e mesas? Não. Mas, ele pode fabricar todas as coisas individualmente, assim como todos os outros artesãos. Então, qual seria a classificação para ele? "Esse mesmo artífice é capaz de fabricar não só todos os tipos de mobília e de instrumentos, como também tudo que desce da terra, todos os seres vivos (*inclusive ele mesmo*), a Terra, os deuses, tudo no céu e no Hades sob a terra!" (596d).

Emerge, então, a figura do pintor, que produz o *aparecimento* de uma cama, cadeira, qualquer objeto ou espaço que desejar. Embora tanto o pintor quanto o carpinteiro possam "fazer" uma cama, Platão distingue o criador da pintura com a do carpinteiro que produz a cama, pois este constrói a *semelhança* de um leito em particular, havendo o consenso de que o carpinteiro "não cria o ser de um leito, não cria aquilo que é, mas sim algo que se assemelha ao que é, não aquilo que é" (597a). A essa semelhança, outro tipo de leito é acrescentado, o da natureza: "Diríamos que um deus criou" (597b). Agora o cenário fica um pouco mais complexo: temos o leito pintado, o leito moldado e o leito do *ser* da natureza. Platão indica que deus só criou um único leito e, se tivesse feito mais um, seria ele um *fabricante* de leitos. O carpinteiro é o artífice do leito; e o pintor, um imitador "daquilo que os outros produzem" (597e), classificando aquele que reproduz a partir da natureza como um imitador.

A figura do pintor, como vimos, está separada do artífice, mas logo o artista retorna para a posição de imitador, pois o pintor, "mesmo nada sabendo da arte de confeccionar sapatos, cria o que se parece com um sapateiro para aqueles que tanto quanto ele pouco sabe e julga das coisas por suas cores e formas" (601a). Embora Platão não esteja diretamente falando das relações entre natureza, ser humano e técnica, séculos mais tarde, soube-se que essas conexões são ligadas pelo *ensemble technique*, a unidade técnica[20], ou seja, a junção da *tékhne* e do *ánthropos*, do homem e do instrumento. Estes primeiros vínculos não foram exemplificados apenas por Platão[21]. Na *Ética a Eudemo*, Aristóteles considera que o corpo é o instrumento da alma, do mesmo modo que um escravo é o instrumento de seu senhorio. Na modernidade, o homem passa a ser considerado um fazedor, *Homo faber*. Domingues (2016) comenta o conceito:

> Um instrumento, portanto, seria uma espécie de escravo sem alma ao passo que o escravo não passaria de um instrumento animado. Na modernidade, essa também é a visão de Francis Bacon e René Descartes, com a diferença de que, além de associar a técnica à Ciência – coisa que Aristóteles não fazia –, eles viam nos instrumentos, na Ciência e na própria técnica um meio de poder (...) Essa é igualmente a visão de Karl Marx (1818-1883) e de um sem-número de pensadores do início da Contemporaneidade, que situam o *Homo faber* (o ser humano fabricador) no centro das atenções e concebem as próteses, as máquinas e as ferramentas como meios para fins humanos (Domingues, 2016, págs. 26-27).

O ser humano fabricador vai desenvolver máquinas e diversas outras coisas, que, por sua vez, geram valores monetários para o consumo, que virá a se confundir com o uso. Arendt (2016) explica que uso e consumo não querem dizer o mesmo que obra e trabalho, embora se justaponham em certas áreas, de maneira que pareçam acordo firmado entre opinião pública e eruditos. O uso, embora contenha elementos de consumo, oferece certos desgastes, na medida em que o objeto de uso entra em contato com o organismo do consumidor vivo. Consumo é uso. E uso é desgaste. Quanto mais próximo esse contato entre corpo e coisa usada, mais idêntico esse equacionamento, daí a confusão. É o caso dos tecidos e roupas, cujos usos e consumos são lentos. Se uma roupa não for utilizada, não sofrerá desgaste, sobrevivendo aos ânimos inconstantes do

[20] Palavra criada pelo paleorqueoantropólogo André Leroi-Cunham. *Cf*: DOMINGUES, I. **O trabalho e a técnica**. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016, p. 22.

[21] *Ibid*.2016, p.23

proprietário, o que confere uma modéstia independência ao objeto, mas permanecendo essa roupa pronta para ser consumida por tempo indeterminado, a menos que seja intencionalmente destruída[22].

O ofício do *Homo faber* produz a reificação do objeto, ou seja, a transformação do inanimado. Só que este objeto precisa ser produzido para ter sua existência assegurada, reproduzido continuamente para que permaneça de algum modo no mundo do humano[23]. Para fabricar esse tecido, ou qualquer outro objeto, é preciso de uma orientação prévia sobre qual modelo de construção seguir. Não é o *Homo faber* que determina essa fabricação, ele apenas efetiva seu fazer no processo de trabalho[24]. A experiência da permanência e da unicidade só adquire força perante um monte de perecíveis, que dependem de vários outros perecíveis para serem produzidos[25].

A multiplicação desses objetos produzidos difere da repetição porque a repetição multiplica algo que já existe. Esta repetição se mantém sobrevivendo, ajudando o fazer existir desse algo. A permanência deste modelo foi fortemente influenciada pela doutrina das ideias de Platão. Arendt explica que:

> Na medida em que os seus ensinamentos foram inspirados pela palavra *idea* ou *eidos* ("aspecto" ou "forma"), que ele foi o primeiro a usar em um contexto filosófico, eles baseavam-se em experiências de poíesis, de fabricação [*fabrication*], e embora Platão empregasse a sua teoria para exprimir experiências muito diferentes e talvez muito mais "filosóficas", nunca deixou de buscar seus exemplos no campo da produção [*making*] quando desejava demonstrar a plausibilidade do que dizia. (Arendt, 2016, p.176).

Portanto, o fabricar de algo requer as categorias de meio e fim, implicando o duplo sentido do fim. O processo de produção termina com ela, sendo apenas um meio de produzir este fim. Não é o fim total. É apenas o fim da força de trabalho. Daí o sentido duplo. A repetição necessita do artífice, que precisa trabalhar para comer, levando ao movimento cíclico, agindo por motivos externos a ele mesmo, mas que tem começo previsível, sendo possível distinguir de outras atividades humanas. "O *Homo faber* é

[22] Arendt, H. **A condição humana**. – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p.171.
[23] *Ibid*. 2016, p.172.
[24] *Ibid.* 2016, p.172
[25] *Ibid.* 2016, p.177.

realmente amo e senhor, não apenas porque é o senhor ou se estabeleceu como senhor de toda a natureza, mas porque é senhor de si mesmo e de seus atos" (Arendt, 2016, p.178).

Arendt aprofunda ainda mais o conceito: este homem não está como pintor, poeta ou artesão, ou seja, pouco importa se ele fabrica a máquina que fabrica tecidos ou que costura tecidos, ele é *Homo faber*[26]. O que utiliza ferramentas e utensílios para todo o tipo de fabricação, onde tudo tem algum significado, mesmo não tendo utilidade, mas serventia:

> Aqui é realmente verdade que o fim justifica os meios; mais que isso, o fim produz e organiza os meios. O fim justifica a violência cometida contra a natureza para que se obtenha o material, tal como a madeira justifica matar a árvore e a mesa justifica destruir a madeira. É em atenção ao produto final que as ferramentas são projetadas e os utensílios são inventados, e o mesmo produto final organiza o próprio processo da obra, decide sobre os especialistas necessários, a quantidade de cooperação, o número de auxiliares, etc (Arendt, 2016, p.190).

O espaço em que esse homem se distingue é o domínio público, lugar onde aparecem para além da obra de suas mãos ou corpo[27]. Se, em Platão, uma das ferramentas utilizadas tanto pelo artesão que reproduz quanto ao artista que recria é a percepção sensorial dos cinco sentidos, isto vai tomar uma dimensão política, pois em Platão a política é uma *tékhne*, uma ação que produz. Adam Smith vai classificar qualquer ocupação laboral baseada em desempenho físico como das mais baixas formas de produção de trabalho[28]. A ação e o discurso entram em posições díspares, pois, na visão de Arendt, esses sentidos produzidos pelos corpos são circundantes da realidade e da aparência, ganhando uma posição tão alta que o senso humano afere a realidade no senso comum de todos, porque é o único sentido que se ajusta a realidade[29]. É nesse espaço de aparência e passividade que a alienação do mundo oferece: "Atrofia do espaço da aparência e o definhamento do senso comum – é, naturalmente, levada a um extremo muito maior em uma sociedade de operários que uma sociedade de produtores" (Arendt, 2016, p.258). Tecer fios para transformar em tecidos ou entrelaçar pesquisas e transformá-

[26] ARENDT, H. **A condição humana**. – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p.190.
[27] *Ibid*. 2016, p. 257.
[28] *Ibid*. 2016, 256.
[29] *Ibid*. 2016, 255-258.

las em palavras, todas compõem o mesmo espaço produtivo, mas com distintos valores imediatos.

O *Homo faber* troca e fabrica, compra e vende, mas também convive direta ou indiretamente com fabricantes de coisas que, por conseguinte, convivem com outros fabricantes diretos ou indiretos. O movimento dessas coisas que se substituem por outras, principalmente no têxtil, nos leva a pensar: Poderia a tecelagem do *Homo faber* produzir arte? Ou o tecido é um mero produto para uso e consumo contínuo?

1.5 A tecelagem do *Homo faber* produziu arte?

O *Homo faber* produz os instrumentos do mundo. Como vimos, a tecelagem vai ser intensamente modificada, demandando diferentes modos e forças de trabalho; a questão que se coloca neste subitem é se, em algum momento, essas produções poderiam ser vistas como arte, no sentido de transformação da percepção, e não apenas como mera construção ou fabricação. Quando falamos de construção e fabricação, há a esfera do domínio da maestria, o que distinguia um operário de um mestre[30]. Embora com diferenças nas qualificações, essas operações determinavam os vínculos. Aristóteles diz que os mestres são mais sábios que os operários porque conhecem as causas do que se faz, possuindo a teoria e conhecendo as causas[31]. Lembramos que, no mercado de trocas, o que impera sempre é o valor da troca, que consiste na aferição dos bens de consumo no domínio público[32]. Os valores não são medidos pela atividade humana, mas na relatividade da troca, sendo cambiantes entre os integrantes da sociedade[33]. Como essa noção de valor é profundamente subjetiva, ao passo que seria necessário fazer intensa reconstituição histórica para chegar na efetiva relação da tecelagem com o homem produtor, passemos a pensar na arte em si, enxerguemos a arte enquanto experiência, enquanto coisa. O que seria essa coisa? Teria a mesma relação de causa e efeito que Platão sugere, ao distinguir o pintor-imitador do artífice que constrói a semelhança do leito? Ou seria como em Aristóteles, onde a arte visa à geração e invenção de alguma coisa que pode ser ou não ser, cuja origem está no que produz o artífice e não no que é produzido?[34]

[30] ARENDT, H. **A condição humana**. – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p. 200.
[31] ARISTÓTELES, **Metafisica I**. – São Paulo: Edições Loyola, 2002, p.212.
[32] ARENDT, H. **A condição humana**. – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p. 203
[33] *Ibid*.2016, p. 205.
[34] ARISTÓTELES, **Ética a Nicômaco** – São Paulo: Edipro, 2005, p. 103.

Instaura-se aqui uma coisa (ou algumas coisas). Em "A origem da obra de arte", Heidegger afirma que todas as obras (de arte) têm caráter de coisa (*das Dinghaft,* ou coisa parecida, em tradução própria):

> A muito falada experiência estética não pode contornar o carácter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra (Heidegger, 1977, p. 13).

Pensando em Heidegger, onde o efeito sempre deve à causa, antes de voltar à Arendt, olhemos para a definição no próprio Heidegger do que é uma coisa: "Todo o ente que de todo em todo é designa-se, na linguagem da filosofia, uma coisa. [...] A palavra coisa designa o que quer que seja que, em absoluto, é não-nada" (Heidegger, 1977, p.14).

Sendo a obra de arte entendida como algo que é, coisa, Heidegger tem certeza de que o homem não é uma coisa. O *Homo-faber* não é uma "coisa", porém, fabrica coisas. Mas, será que o homem não foi vertido para a lógica de uma coisa, sendo que ele se tornou o que produz? Em Heidegger, uma "coisa" seria inanimada, com utilidade ou sem, mas, desde que tudo pode ser uma coisa em seu puro de estado de coisa, num mero dizer, então, neste labirinto construído pela coisificação, onde está a coisidade da coisa? Heidegger diz que "as coisas na sua coisidade se impuseram de novo como o ente padrão" (1977, p.15) e delimita a coisidade: "Aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades. Fala-se então, do núcleo das coisas [...] a experiência fundamental grega do ser do ente, no sentido da presença" (Heidegger, 1977, p.15). Essa miríade de coisas, usualmente incorporadas nas falas das modernidades, tem, em comum, todas elas, o elemento de violência:

> Às vezes, temos ainda o sentimento que, desde há muito, se fez violência ao elemento coisal das coisas e que nesta violência o pensamento estava em jogo, razão pela qual se renega o pensamento, em vez de fazer um esforço por tornar o pensamento mais pensante (Heidegger, 1977, p. 18).

Ao conceito de coisa, a consistência da nuclearidade "e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço é a materialidade [...] a coisa é uma matéria enformada" (1977, p.19), temos, então, a síntese de matéria implicada na forma e assim, Heidegger retoma a posição do caráter da coisa como obra de arte. "A matéria é o suporte e o campo para a informação artística"

(1977, p.19), ao passo que ele também desconfia da binaridade entre matéria e forma, que não prova que nem a matéria e muito menos a forma pertençam exclusivamente ao mundo da arte e, sim, de todo o mundo em todos os segmentos, "nos quais pode caber tudo e mais alguma coisa" (1977, p.19). Então, sem querer forçar o conceito, será que, nessa coisa que há, podemos pensar na tecelagem?

Ao utilizar o conceito da coisa para o âmbito da arte, Heidegger se pergunta: "onde é que, então, o complexo matéria-forma tem a sua origem, no caráter coisal da coisa ou no caráter de obra da obra de arte?" (1977, p.20). É aí que o filósofo alemão concentra sua análise: através de "algo material numa forma definida" (1977, p.20) e começa a investigar um par de sapatos desgastados, pintados por Van Gogh. Em sua análise, aponta que o caráter instrumental dos calçados jaz no uso anterior ao momento registrado na pintura:

> Um apetrecho deste tipo serve para calçar os pés. Consoante a serventia, se para o trabalho no campo, ou para dançar, assim diferente matéria e forma. Estas indicações adequadas apenas explicam o que já sabemos. O ser-apetrecho do apetrecho repousa na sua serventia. Mas o que se passa com esta? Apreendemos já porventura o caráter instrumental do apetrecho? Para o conseguirmos, não temos de procurar o apetrecho que tem serventia no seu serviço? A camponesa no campo traz os sapatos. Só aqui eles são o que são. E tanto mais autenticamente o são, quanto a camponesa durante a lida pensa neles, ou olha para eles ou até mesmo os sente. Ela está de pé e anda com eles. Eis como os sapatos servem realmente. Neste processo de uso do apetrecho, o caráter instrumental de apetrecho deve vir ao nosso encontro. Enquanto, pelo contrário, tivermos presente um par de sapatos apenas em geral, ou olharmos no quadro os sapatos vazios e não usados que estão meramente aí, jamais apreenderemos o que é, na verdade, o caráter instrumental do apetrecho. A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temos pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte (Heidegger, 1977, p. 25).

Van Gogh não talhou esses sapatos numa forma com agulha, pregos e couros, como faria um artífice, tampouco imitou uma camponesa condenada pela pobreza e exaustão. Tudo estava nas sensações trazidas pela pintura que qualquer pessoa pode examinar na prestigiosa galeria do Metropolitan Museum, em Nova York. Ao avistá-la, o visitante tem a chance de nomear "aquele sapato" ou "aquela coisa" que se parece com os próprios sapatos. Para Heidegger, esse registro do calçado demonstra o ser essencial do apetrecho desgastado, que reside na solidez e serventia do caráter coisal da obra enquanto obra de arte:

> O apetrecho particular usa-se e gasta-se: mas, ao mesmo tempo, o próprio uso cai em usura, desgasta-se e torna-se banal. Assim, o ser-apetrecho entra na desolação e decai, convertendo-se em mero apetrecho. Uma tal desolação do ser apetrecho é o desvanecimento da solidez. Esta perda, à qual então as coisas de uso ficam a dever sua banalidade entediante e maçadora, dá apenas mais um testemunho da essência original do ser-apetrecho. A banalidade sujeita à usura do apetrecho inculca-se, então, como o seu único modo de ser, aquele que aparentemente lhe é exclusivo e próprio. Agora, é já só a pura serventia que é visível. Ela suscita a aparência de que a origem do apetrecho reside na mera fabricação, que imprime uma forma numa matéria. No entanto, o apetrecho, no seu autêntico ser-apetrecho, vem mais de longe. Matéria e forma, e a distinção entre ambas, remontam a uma origem mais funda. O repouso do apetrecho, que repousa em si, reside na sua solidez. Só por ela percebemos aquilo que o apetrecho na verdade é. Todavia, ainda não sabemos nada do que inicialmente procuramos, o caráter coisal da coisa, e de todo não sabemos o que propriamente e em exclusivo procuramos, o caráter-de-obra da obra, no sentido de obra de arte. Ou será que, inadvertida e marginalmente, já experienciamos algo sobre o caráter- de-obra da obra? Descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho. Mas como? Não através de uma descrição e explicação de um apetrecho de calçado realmente presente; não mediante a observação da utilização real dada aqui ou ali a apetrechos de calçado, mas apenas gralhas ao fato de nos pormos perante o quadro de Van Gogh. Foi este que falou. Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar (Heidegger, 1977, págs. 26-27).

Podemos perceber que, ao olhar para a natureza do ser da obra de arte, não está sujeita a função material, mas implica-se um elemento instrumental como o *terceiro outro* que passa a conhecer a obra, graças ao artista que faz a arte: "Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar ao seu nome, graças à arte" (Heidegger, 1977, p.11). Dentro dessa perspectiva, podemos pensar hipoteticamente na tecelagem como arte de uso, pois a máquina, que reproduz o gesto do tecelão, evoca uma busca pelo nome; tensiona fios na mesma medida em que cria, interliga e reproduz, tramando um

aquilo, uma *busca pelo nome*. Numa conversão do mundo em imagem, reduzindo a realidade do mundo a uma imagem[35], através de diferentes reproduções maquinísticas[36] .

Retomemos Platão[37], quando destaca que, para cada coisa na arte, há um usuário, um fabricante e um imitador (601d). Nessa espécie de tríptico, enquanto mercado que envolve artista-obra-artista, percorremos ideias que serão convertidas em artes que logo depois serão conduzidas para homens fabricadores que serão convertidos em produtos para o mercado de consumo onde "os fins justificam os meios", como Arendt pontua.

Até aqui não encontramos indícios, entre os diálogos platônicos, que vinculam o tecido a uma serialização em alta escala, que é o que vem ocorrendo com este maquinário nos últimos séculos. O mais próximo seria na ideia de reprodução, onde aquele que recria a imagem, imitando sua aparência, tal como os poetas e em Platão, o imitador compõe uma espécie de jogo que não deve ser levado a sério (602b), pois Platão separa a figura do pintor como artesão e o coloca ao lado dos poetas, sendo o primeiro um imitador da aparência, o que é tocado pelo simulacro, não por sua verdade. De acordo com Rüdiger (2014), há uma ligação direta entre a concepção platônica do processo de fabricação e a concepção cotidiana moderna. Retomemos Arendt (2016):

> Platão, que havia retirado a palavra-chave de sua filosofia, o termo "ideia", do domínio da fabricação, tinha de ser o primeiro a percebê-lo – que a divisão entre saber e executar, tão alheia ao domínio da ação, cuja validade e sentido são destruídos no instante em que pensamento e ação se separam, é uma experiência cotidiana na fabricação, cujos processos obviamente se desdobram em duas partes: primeiro, perceber a imagem ou forma (*eidos*) do produto que se vai fabricar; em seguida, organizar os meios e dar início à execução (Arendt, 2016, p.279).

Ainda de acordo com Arendt (2016), com a separação platônica entre o saber e executar, a modernidade e o declínio da política reinterpretam essa separação, libertando de preconceitos e relações hierárquicas diante da obra do artesão.

---

[35] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.48.

[36] Em Heidegger, a técnica artesanal e maquinística são ambas manifestações do ser, mas distintas, enquanto a primeira emana *physis* e de cunho poético, a segunda explora a totalidade do mundo em absorção dos recursos da primeira. *Cf.* RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.126.

[37] *Cf.* Livro décimo. **A República**.

> É verdade que somente a era moderna definiu o homem basicamente como *Homo faber*, um fazedor de instrumentos e um produto de coisas, e pôde assim vencer o desprezo e a suspeita entranhados com que a tradição via toda a esfera de fabricação. No entanto, essa mesma tradição, na medida em que também se voltara contra a ação – de modo menos aberto, é claro, mas não menos efetivo –, fora obrigada a interpretar a ação em termos de fabricação e, assim, apesar de sua suspeita e do seu desprezo, a introduzir na filosofia política certas tendências e formas de pensamento aos quais a era moderna pôde recorrer [...] O fato é que Platão e em menor medida Aristóteles, para quem os artesãos sequer eram dignos da plena cidadania, foram os primeiros a propor que as questões políticas fossem tratadas, e os corpos políticos governados à maneira da fabricação (Arendt, 2016, p. 285).

O tecer na política, como vimos, também aparece na peça de Aristófanes, *Lisístrata*. A dimensão política do tear era vinculada à representação teatral, ainda que não tivessem plena cidadania na vida real. A busca pela arte na tecelagem perpassa a ação maquinística e a criação do artista que manipula esses fios, tensionando as subjetividades existentes.

1.6 Costura: por que ela nunca desapareceu?

Se considerarmos a união de um fio ou linha através de agulha ou lançadeira, o entretecer, ou entrelaçar não tem fim em si mesmas, mas no alcance da trama. Como vimos na breve história das máquinas de tecelagem e costura que se desenvolveram com o passar dos tempos, oferecendo redenção e ameaça aos empregos dos artífices, algumas atividades desta manualidade foram quase que totalmente aniquiladas, a exemplo da fiação manual. Para se fazer um tecido, precisa-se de fio. O processo de construção de tecidos hoje é quase 100% automatizado. Mas e a costura, por que não se automatizou completamente a ponto de ainda necessitar de seus artífices?

A costura é uma constituição de saberes que não começa ou termina em si mesma. Existe o processo anterior à confecção, que reside na escolha do modelo de vestuário e dos suprimentos necessários, como o tecido, calculando a metragem e a quantidade de aviamentos necessários para, só então, prepará-lo para a costura. Para ilustrar, tomemos como exemplo uma calça de agasalho (Figura 11). Para fazê-la, é necessário – após a escolha de tecidos e aviamentos – aplicar um molde sobre o tecido. A este processo

molde-tecido damos o nome de modelagem, técnica que consiste na fusão de linhas e pontos, unindo superfícies planas para que se tornem superfícies não planas, moldadas de acordo com as dimensões do corpo. Esta técnica requer conhecimento matemático, pois envolve escalas, medidas e proporções que interagem entre si. Após enfestar[38] e cortar o molde, o tecido está pronto para ir à máquina de costura. Todas as vezes que falamos de ponto ou linha, lembremos da geometria euclidiana.

A definição de ponto e linha veio através de Euclides de Alexandria, nascido no séc. IV a.C. Pesquisadores ainda não foram capazes de determinar com exatidão se Euclides frequentou a academia fundada por Platão, mas há evidências de que tenha lecionado na grande biblioteca de Alexandria, fundada por Ptolomeu I. Por volta de 300 a.C., Euclides escreveu *Os elementos,* obra constituída por treze volumes. Entre os livros I e IV, o autor postula as formas estáveis de toda arte e arquitetura: pontos, linhas retas, quadrados, triângulos, retângulos[39]. Na página 1 do livro I, vemos as seguintes definições:

> 1- O ponto é aquilo de que nada é parte.
> 2- E linha é comprimento sem largura.
> 3- E extremidades de uma linha são pontos.
> 4- E linha reta é a que está posta por igual com os pontos sobre si mesma (Euclides, 2009, p.97).

Ao ato de costurar qualquer coisa, une-se uma extremidade a outra por meio da linha e da agulha perfurante[40]. Na roupa, é necessário unir um ponto de tecido ao outro. Voltemos à modelagem da nossa calça de agasalho. Na figura 11, vemos o "esquema de montagem", ou seja, o diagrama da peça. Cada número corresponde a um ponto que deve ser unido ao outro, até a execução da forma completa.

[38] Enfesto é uma técnica que envolve esticar o tecido numa mesa, descansando as fibras e preparando-o para o corte.

[39] BERLINSKI, D. **Os elementos de Euclides**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p.16

[40] Agulhas podem ter formas retas ou curvas, embora a reta seja o modelo comumente conhecido. O que importa aqui é a união do fio da linha até o ponto marcado no tecido.

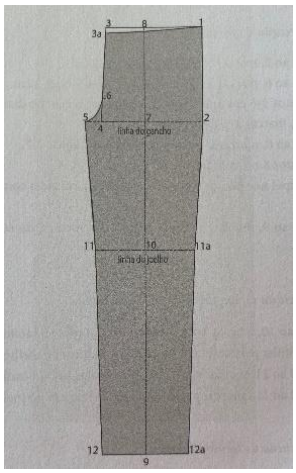
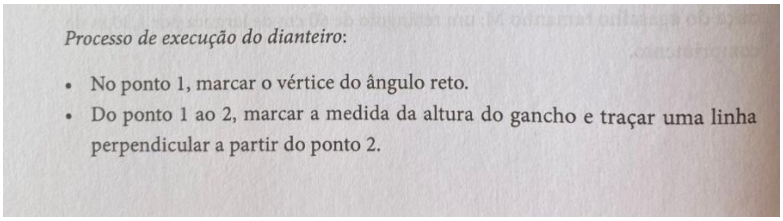


Figura 11: Calça de agasalho
Fonte: Senai (2014)

No manual de modelagem da calça, pode-se observar o uso de conceitos universais, como pontos e linhas (Figura 12). Para uma roupa ser costurada, é necessário que linhas e pontos sejam unidos em algum momento. O famoso estilista Gianfranco Ferré iniciou a carreira como arquiteto e dizia que aplicava nas roupas o mesmo conceito de quando criava prédios: "É uma questão de geometria básica: você transforma uma forma plana em espacial[41]".


Processo de execução do dianteiro:

- No ponto 1, marcar o vértice do ângulo reto.
- Do ponto 1 ao 2, marcar a medida da altura do gancho e traçar uma linha perpendicular a partir do ponto 2.

Figura 12: Processo de execução frontal da calça
Fonte: Senai (2014)

Entre tantas práticas e técnicas que foram desintegrados pela ascensão da máquina, a costura seguiu acompanhando a história do homem. Sempre com uma agulha e linha na mão, unindo linhas e pontos, as diferentes relações do entrelaçamento se modificaram através dos tempos, paralelamente à evolução da máquina de costura. Por que isso ocorre? Será o uso de linha e agulha, através do ato de costurar, algo inerente à condição humana? Por que a costura não desapareceu com o tempo?

[41] FISCHER, A. **Fundamentos do design de moda: Construção de vestuário** – Porto Alegre: Bookman, 2010, p.25

A costura movimenta uma indústria educacional, cultural, mercadológica, mas também, e talvez, por principalmente, representar uma ideia de comércio e atividade familiar, passada de geração a geração. Pode-se substituir a costura manual pela maquinada, mas a costura, enquanto fusão, não desaparece, porque se fundamenta, além das vontades, na noção de ponto e linha. Mas por que isso acontece? O filósofo David Berlinski, no livro sobre *Os Elementos de Euclides* aponta que:

> Se as suposições de Euclides não podem ser derivadas de nada além delas mesmas, elas se mantêm por conta de sua onipresença. Sem elas, acredita Euclides, não pode haver prova alguma [...] Como qualquer matemático, Euclides pressupôs muita coisa que nem chegou a notar. Para afirmar qualquer coisa, devemos supor um mundo estável o suficiente para que algumas coisas permaneçam as mesmas, inclusive enquanto outras coisas mudam. Essa ideia de estabilidade geral é autorreferente. Para expressar o que ela diz, é preciso pressupor o que estabilidade significa. Euclides se expressava em grego; eu estou escrevendo em outro idioma. Não ajuda muito avisar que um livro é escrito em um idioma se for preciso dizer também que *escrito em um idioma* significa escrito em um idioma. Seja qual for a linguagem, sua identificação faz parte do pano de fundo. Esse pano de fundo específico deve necessariamente permanecer no fundo, e qualquer esforço para movê-lo para a frente levará a uma regressão infinita, com certezas requerendo outras certezas (Berlinski, 2018, p.36-37).

As noções de ponto e a linha são tão essenciais para a geometria euclidiana quanto para a costura. Para aprofundar ainda mais o trecho de Berlinski, e tentar responder à pergunta de por que a costura resiste até hoje, voltemos à *República,* na passagem em que Platão discute com Trasímaco se a *tékhne*[42]é um saber, não absoluto, mas um saber limitado a um controle determinado do ser. Platão nos mostra que há três possibilidades: a primeira, sendo a *tékhne* com relação hierárquica com a *tékhnai*[43]*,* levando a uma regressão ao infinito, submetida a uma *tékhne* diretiva; a segunda, sendo *tékhne* refletida no nome, perfeita em si mesma; ou a terceira, *tékhne* que reside fora dela mesma[44].

Trasímaco olha para a terceira possibilidade e percebe que há limites na *tékhne;* a segunda possibilidade é completamente refutada, pois a *tékhne* não tem o fim em si mesma, e a primeira, na hierarquia dos saberes, excluindo os falsos saberes, contém uma ciência suprema que serve a todos, portanto, está na área da episteme[45]. Embora seja Aristóteles quem separa a *tékhne* da episteme com o saber-fazer, precisamos observar a

[42] Conhecimento prático adquirido da experiência.
[43] Plural de *tékhne.*
[44]ROGUE, C. **Compreender Platão.** – Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p.25.
[45] *Ibid*. 2005, p.25.

costura através das ferramentas lógicas, utilizando o modelo denominado "construção" de objetos a partir de objetos materiais já dados, proposto por Russell e Carnap, ou seja, a costura é a soma de agulha e linha, e, se incluirmos a máquina, temos motor, pedal e circuitos elétricos, entre outros objetos. A partir daí, podemos, ou não, construir uma máquina de costura e, mesmo assim, não conseguir costurar. O que vai determinar a costura são os dados dos sentidos do sujeito sobre os corpos materiais.

Utilizando o modelo de conhecimento direto e indireto tratado por Russell, pode-se costurar através do conhecimento direto ou indireto. O direto tem relação com familiaridade, ao presenciarmos. O indireto existe a partir do momento em que alguém nos faz alguma descrição ou testemunho, que nos serve como fonte de conhecimento. Mas a pessoa também pode costurar primeiro pelos dados dos próprios sentidos, tendo os corpos materiais como objetos de conhecimento[46].

Ao longo dos últimos séculos, a costura é tida como qualificação de mão de obra para conseguir emprego nas fábricas, ao mesmo tempo que dá para diversas mulheres o papel de autoridade do conhecimento de costurar, não de montar máquinas de costura em níveis industriais. Para isso, tem o lugar das fábricas das grandes corporações multinacionais que não vendem o conhecimento da costura.

Voltemos ao modelo platônico para tratar ainda sobre este excerto de Berlinski: ao submeter uma afirmação por meio da linguagem (independente do idioma em que ela se apresente), em que removê-la do fundo leva a uma relação de regressão infinita "com certezas requerendo outras certezas", afinal, nenhuma linguagem sozinha constitui o saber; ao colocarmos o nosso *pano de fundo* (da costura) à frente, teríamos, então, de acordo com os modos platônicos, uma *tékhne* direta ou diretiva, ou seja, modelos de relação hierárquica com outras técnicas. Portanto, ao costurar, também aplicamos a geometria euclidiana. Ao usar um fio ou linha, também tecemos outros saberes além deles mesmos. E ainda que a costura, um dia seja totalmente automatizada, repelindo a ação humana, sua técnica – difundida há milênios – se instaura no próprio conhecimento, sendo autorreferente. Costurar se faz costurando. Não há como escapar. Não há como desaparecer. A menos que a humanidade transmute o próprio tecido do corpo a ponto de não mais necessitar de roupas.

[46] DUTRA, A. **Introdução à Epistemologia**. – São Paulo: UNESP, 2010, págs. 39-53.

1.7 A *tékhne* como potência

Na segunda hora da aula de 1º de fevereiro de 1984, Foucault (2014) dedica-se a falar de *tékhne,* ao modelo de Sócrates e Platão, como modalidade de veridicção que se encontra no técnico, professor ou pessoas de *know-how*: "nessa transmissão do saber, nesse dizer-a-verdade que ele mesmo recebeu e vai transmitir sem assumir nenhum risco" (2014, p.24) que em alguns momentos o aproximam da *parresía*[47], designando em diferentes domínios entre destino, ser*, tékhne* e *éthos*. Para Foucault, o professor e o homem da *tékhne* que frequentemente aparecem nos diálogos platônicos: "São modos de veridicção que combinam uns com os outros e combinam formas de discurso em personagens sociais que misturam modos de veridicção uns com os outros" (Foucault, 2014, p.25-26).

Através do comportamento do homem, que pratica a costura desde os primórdios, a linha e agulha se mantiveram e se mantêm diante do tecido, que perdura, por razões morais, comportamentais e biológicas do homem, em um aspecto de regressão infinita. Isto é, para falar da costura, é preciso remontar ao passado. Se nossos antepassados precisavam costurar as peles de animais com agulhas feitas de ossos para não morrer de frio, os influenciadores de hoje em dia abordam, para suas multidões de seguidores nas redes sociais, o tema de costura sem as preocupações dos *Homo erectus* e *neanderthalensis*. O ensino da técnica de costura está submetido ao *tékhnai,* ou seja*,* ao saber-fazer preliminar. A *tékhne* platônica não é um saber absoluto, mas pode ser caracterizada como uma *potência:*

> Se a *tékhne* é verdadeiramente um saber, ao ponto de fornecer à pesquisa filosófica o exemplo mesmo daquilo que é a competência, ela não é um saber absoluto, mas, ao contrário, um saber limitado a um domínio determinado do ser. Em particular, como simples competência, ela pode ser caracterizada como *potência,* isto é, faculdade indistinta de fazer uma coisa ou o seu contrário ou, dito de modo diferente, de fazer o bem ou o mal (Rogue, 2005, p.25).

[47] A coragem da verdade no que "fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, mas também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve", *Cf.* FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p.13

Do mesmo modo que um médico pode fazer um paciente viver ou morrer através do uso de suas técnicas, a costureira ou a tecelã, em suas técnicas que precisam de mãos, agulhas e linhas, pode fazer com que estas mesmas técnicas estejam determinadas ao fracasso ou sucesso, com base no conhecimento empregado. O modelo platônico da *tékhne* evoca técnica e arte através da habilidade definida. Lembremos de Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ao analisar a arte como modo de produção capitalista. Acontece que a costura nunca foi considerada uma das Belas Artes pelo pensamento capitalista, tampouco a burguesia exaltava as habilidades de alguma costureira.

1.8 A costura tem menos importância que um designer de moda?

Como vimos, a Revolução Industrial deu origem ao proletariado, que se submeteu a extenuantes jornadas de trabalho perante uma máquina de tear. Não se tem notícia da costureira ou tecelã ser exaltada pelo domínio do conhecimento da costura entre os salões da burguesia ou dos intelectuais, porque costureira/artesã é sinônimo de proletária, desvinculada de seu saber e de sua prática como produtora artística, restando seu papel aos registros dos mitos e fabulações na história da arte.

Para uma distinção entre arte e apreciação artística, destacamos: "Como uma *obra* de arte, por assim dizer – quando a pessoa atribui atividade humana intencional à produção dessa obra" (Eaton, 2020, p.88). Impossível não ter em mente o modelo platônico do mundo das Formas que na costura adquire outro lugar: entre quem cria e quem faz a costura. Até meados do séc. XX, tivemos as figuras dos alfaiates, ofício exclusivamente legado aos homens estudados e com certo prestígio social, que circulavam entre a burguesia. Sozinhos, assinavam o vestuário, retirando do registro qualquer outra costureira que pudesse estar associada à produção da roupa.

Como pioneiro, em 1858, o inglês Charles Frederick Worth modificou completamente o entendimento de feitura da roupa, possibilitando o surgimento da figura do estilista. O alguém que não mais costura, mas *pensa* a roupa, utilizando a fruição da beleza como finalidade. Worth empregava costureiras em seu ateliê que não assinavam a *feitura* da roupa, mas a reprodução da imagem da roupa criada por Worth. Explorando

apenas sua força trabalho, o estilista assinava a *criação* através da etiqueta, eliminando a costura da roupa como finalidade e sim meio, afinal, dezenas de proletárias confeccionavam os moldes do estilista onde o nome Worth, sozinho, ganhava destaque (e muito dinheiro), como sinônimo de beleza e moda.

As peças de costura, mesmo aquelas criadas manualmente, não são consideradas como atos de *criação* têxtil e sim de *reprodução*. Na moda, caso se necessite do uso das forças intelectuais, em prol do bom gosto, é preciso acionar a figura do estilista. O que pensa em roupas para que as costureiras possam aplicar na máquina. A costura, como veremos através dos mitos, sempre foi legada à figura feminina. Para ser costureira, não é preciso uma exigência formal de estudos. Na história da moda, estilistas são consagrados como grandes criadores que não precisam sequer costurar ou aprender a costurar, como é o caso do belga Raf Simons, notório estilista que não sabe costurar. Ele cria, através de imagens justapostas dos tecidos. A estética de Raf Simons ditou a década de 2010 e foi bastante aclamada pelo mercado. Tudo o que Simons criava era imediatamente copiado por grandes varejistas. Contemporaneamente ao auge de Simons, um prédio desabou na Índia, matando cerca de 1.400 trabalhadores da costura que fechavam roupas para a Zara, gigante multinacional do *fast fashion*.

Enquanto técnica, a costura é atrelada à máquina que designa a reprodução em pontos e linhas. A costura é um jogo posto na vontade, sublimando a técnica que, a depender dos atores, pode ser transformada em bênção ou maldição. Se suprimirmos o pensar a roupa enquanto objeto filosófico, podemos suprimir os direitos fundamentais daqueles que estão no chão da fábrica de costura.

CAPÍTULO 2 A TECELAGEM DE PLATÃO E ARISTÓTELES

Roupagem I

como os antigos
costuravam o couro e o pelo
de animais
para agasalhar o filho a filha
como a mulher o homem
costuram um botão caído
na camisa na blusa
do homem da mulher
para dizer eu te protejo
como os retalhos velhos
formam uma colcha
que na ponta dos pés
colocamos sobre o corpo
do amado para não se resfriar
como minha avó
cortava as calças velhas
para que eu tivesse bermudas
no verão escaldante
do interior do país
como nossa própria pele
se regenera
após os cortes acidentais
não acidentais
e nos cobre outra vez
nós nos vestimos
uns aos olhos
nós nos agasalhamos
uns aos outros
nós nos despimos
uns aos outros
com atenção
com afinco
com talento
como quem diz:

é esta a nossa
vida
em comum.

(Domeneck, 2023).

2.1 Os tecidos de Platão

Jean Servier, no livro *L'homme et l'invisible* (1945) propõe que o tear tenha partido do Oriente numa das levas de migrantes da Ásia ao Mediterrâneo, junto dos sábios, como exemplos de coisas duráveis. O autor, então, pergunta se o tear pode ser um dos primeiros arcanos de conhecimento do ser[1]. Como sabemos, através do tear, podemos construir tecidos para diversos fins: automotivos, hospitalares, patrimoniais, vestuário, esportivos, entre outros. Chevalier e Gheerbrant (2015) comparam o ofício da tecelagem com um parto, pois, quando o tecido está pronto, "o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido", assim traduzindo a "complexa anatomia do homem" (2015, p. 458). O tear está lotado de significados platônicos. Mas por que Platão e Sócrates se valem de lançadeira, bordado e tecelagem como metáforas? Será que, na época, fusos de fiar e lançadeiras estavam por toda parte? Platão espalha os fios de tecido e tecelagem por vários diálogos e obras.

Servier (1945) coloca a questão: "Será que por acaso Platão recorreu à tecelagem para encontrar simbologia capaz de representar o mundo: um fuso cujo dinamômetro, dividido em círculos concêntricos, representa os campos planetários?" (Servier, 1964, p. 66). Seria curioso imaginar que Platão tentou explicar como o mundo funciona através de um tear.

Nesta seção, optamos por destacar diretamente do texto trechos que utilizam os objetos que compõem a tecelagem e a figura do tecelão, que são elementos recorrentes nos diálogos. É no ato de tecer trama e urdidura que Platão explica a natureza de diversas coisas. As citações aparecem em *Sofista*, *Político*, *Crátilo*, *A República*, *Timeu*, *Górgias*, *Íon*, *Critias* e *Fédon*. Podemos observar que, em *Crátilo*, Platão fala sobre cada coisa ter seu nome, em especial, o tear que entrelaça (388a):

> Sócrates – E aquilo que tem de ser tecido tem de ser tecido com alguma coisa, e aquilo tem de ser furado tem de ser furado com alguma coisa?
> Hermógenes – Completamente.
> Sócrates – Então, aquilo que tem de ser nomeado tem de ser nomeado com alguma coisa?

[1] CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. Tecelagem *In*: **Dicionário de Símbolos.** – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p.954

Hermógenes – Assim é.
Sócrates – E o que é aquilo com que se tem de furar?
Hermógenes – Um furador.
Sócrates – E aquilo com que se tem de tecer?
Hermógenes – Uma lançadeira.
(...)
Sócrates – Então, se eu perguntasse: que instrumento é a lançadeira? Não será aquilo com que tecemos?
Hermógenes – É.
Sócrates – E que fazemos quando tecemos? Não será distinguirmos a trama da urdidura, que estão confundidas?
Hermógenes – Sim.
(...)
Sócrates – O nome é, então, um instrumento de ensino e de distinção da entidade, da mesma maneira que a lançadeira o é da teia.
Hermógenes – Sim.
Sócrates- A lançadeira é, pois, relativa à arte de tecer?
Hermógenes – Como não?
Sócrates – Aquele que é hábil a tecer usará, pois, adequadamente a lançadeira? E usá-la adequadamente significa usá-la como aquele que é hábil a tecer? Assim como o professor usará adequadamente o nome, e usá-lo adequadamente significa usá-lo como um professor?
Hermógenes – Sim.
Sócrates- Por meio da obra de quem trabalha adequadamente aquele que é hábil a tecer, quando trabalha com a lançadeira?
Hermógenes – Por meio da obra do carpinteiro.
(...)
Sócrates – E diz-me: se, ao fazer a lançadeira, ela se partisse, faria outra olhando para a que se partiu, ou para aquela forma para qual olhava ao fazer a que se partiu?
Hermógenes – Para aquela forma, segundo me parece.
Sócrates – Portanto, é essa que deve ser chamada com maior justiça a própria lançadeira em si?
Hermógenes – Assim me parece.
Sócrates- Então, quando alguém tem necessidade de fazer uma lançadeira para uma peça do vestuário, seja fina ou grossa, ou de linho, ou de lã ou de outra coisa qualquer, é necessário que todas elas contenham a forma da lançadeira, e que esta confira a cada um desses produtos a natureza que é melhor para cada um?
Hermógenes – Sim.
(...)
Sócrates – Parece então que cada lançadeira é adequada por natureza a cada forma de tecido e o mesmo se aplica às restantes coisas.
Hermógenes – Sim. (387c-389d)

Em *Crátilo*, a palavra lançadeira se institui lançadeira por analogia à sua natureza: enlear os fios com a finalidade de exprimir peças do vestuário ou qualquer outro tipo de têxtil. A lançadeira é a imitação da forma.

Na *República*, Platão divide o mundo entre o Inteligível, ou Mundo das Ideias, onde há o modelo de todas as coisas; e o Sensível, o Mundo das Formas. Após entrelaçar trama e urdidura, obtém-se um tecido. Este tecido e a lançadeira, embora inteligíveis, podem ser vistos, tocados, apreciados ou repudiados. Ambas (trama, urdidura, lançadeira)

“estão sujeitas a processos de geração e são geradas” no campo do sensível (Reali e Antiseri, 2003, p. 143). É também a partir do tecido que Sócrates vai manifestar considerações acerca da aparência do sensível. Assim como o mito das Moiras presente em *A República* que mostramos no início da dissertação.

No *Timeu*, ao explicar as formas do universo e da inteligência das formas, o Demiurgo clama o ato de entretecer mortal com imortal para formar seres vivos, onde a inteligência do supremo tece, distribuindo por todo o céu um “verdadeiro adorno bordado em toda a sua extensão” (40a). Depois de uma longa viagem entre deuses e homens pelo universo de fogo, água e o sensível, Sócrates manifesta uma preocupação com os limites da aparência do sensível e se pergunta: “Mas será em vão cada vez que dizemos que há uma Ideia inteligível de cada coisa, não sendo tudo isto nada senão palavras?” (51c), numa clara menção à teoria das Formas. É curioso imaginar que, em *Crátilo*, a palavra se constitui palavra pela natureza dos nomes e, em *Timeu*, a preocupação vai para além da aparência da palavra. Aqui podemos pensar na ideia de que a tessitura, em virtude de sua função, atrai a impressão da aparência, ainda que na tentativa de classificar se a tecelagem opera no nível inteligível ou do sensível.

Em *Górgias*, ao debaterem a distinção da retórica das outras artes, Sócrates e Cálicles tentam chegar a um entendimento sobre quais são as condições suficientes para se fazer um governo, quando Cálicles diz que entre os inferiores deve-se encontrar o melhor e o de melhor entendimento entre eles (490a). Sócrates pede para que Cálicles não continue nessa direção do domínio do maior sobre o menor, pois mostra que nem sempre o mais forte é o melhor preparado. Cálicles diz que a prevalência do melhor não se aplica a comidas e bebidas e Sócrates pergunta se, em matéria de roupas, serviria o melhor. Então, Sócrates ironicamente compara com a tecelagem e afirma que sempre está em torno dos mesmos assuntos:

> Sócrates. – Compreendo. Talvez, em matéria de roupas, caiba ao melhor tecelão possuir o manto mais amplo e sair por aí envolto nas roupagens mais abundantes e vistosas?
> Cálicles. Que mantos?
> Sócrates. Mas em calçados, é claro, deve prevalecer o de *mais entendimento* e o *melhor* nesse ramo. Ao sapateiro, talvez, caiba passear por aí com calçados maiores e mais abundantes.
> Cálicles. Que calçados? Quanta bobagem estas a dizer!
> Sócrates. Bem; se não te referes a coisas dessas, talvez a destas outras: por exemplo, a um agricultor, entendido em assuntos da terra e fidalgo, talvez

> coubesse prevalecer em matéria de sementes e empregar em sua propriedade a maior quantidade delas.
> Cálicles. Como repetes sempre a mesma coisa, Sócrates!
> Sócrates. Não só as mesmas coisas, mas sempre em torno dos mesmos assuntos.
> Cálicles. Pelos deuses! Tu falas continuamente apenas de sapateiros, de cardadores, de cozinheiros, de médicos, como se estivéssemos tratando dessa gente!" (490d-491a).[2]

Ao falar de profissões que exigem tarefas manuais, Sócrates vai além do jogo de oposições entre atividades manuais *versus* intelectuais. A atividade manual também é instrumento de linguagem.[3]

Em *Político*, continuação do diálogo sofista entre Sócrates, Teodoro e o Estrangeiro, conhecemos o Jovem Sócrates, que, além de afinidade com o mestre adulto, possui semelhanças na aparência com o homônimo. O Estrangeiro convence o velho Sócrates a descansar, enquanto este ouve o debate. O Jovem Sócrates, então, toma o lugar do velho Sócrates e segue o diálogo com o Estrangeiro, na tentativa de descobrir o caminho regido pelo político e do papel exercido por ele.

Para o Estrangeiro, é necessário separar o papel do político, incluindo os que possuem conhecimento profissional nas artes, dividindo o conhecimento em dois: a da prática e a do intelecto (258a-c). Surge também a separação entre a classe régia e a dos arautos, da mesma maneira que separa a arte daqueles que vendem o que produzem da arte dos comerciantes (260d). O diálogo continua, até descreverem que o político possui semelhança com o homem que cuida da manada de bois, vacas e cavalos, na percepção de cuidado de rebanho (261d).

O Estrangeiro procura uma analogia com as operações da política e, na falta de opção melhor e justa, retoma o exemplo da tecelagem, nomeando que esta é a parte mais importante da vestimenta, pois produz elementos que servem para proteger do frio ou das intempéries. Nomeia de roupas e separa vestimentas de adorno que transferem magia dos que não produzem as defesas[4]. Elenca os instrumentos diretamente necessários para a fabricação da vestimenta, separando-as "causas contributivas" e de "causas", desde as

[2] Os nomes dos personagens, na edição utilizada, estavam abreviados. Preferimos apresentá-los sem abreviação.

[3] BALANSARD, A. Os sofistas e as técnicas. *In*: **Platão leituras**, BRISSON e FRONTEROTTA (orgs). – Ipiranga: Edições Loyola Jesuítas, 2011, p.43

[4] Em traduções antigas, este trecho aparece como "arte vestimentária" (280a). Optamos pela versão traduzida por Edson Bini (2015), em que aparece somente o termo "roupas", pois se refere à *himátia,* que significa "vestidos ou túnicas", mesmo modelo de roupa usado pelas pessoas da época, inclusive por Platão.

que lavam, remendam e cuidam das roupas. Por se tratar de extensa dialética, reproduzimos os trechos iniciais:

> Estrangeiro: – De qual exemplo poderíamos nos servir que fosse em uma escala muito reduzida, mas que apresentasse o mesmo tipo de atividade da política e nos capacitasse satisfatoriamente a descobrir o que estamos buscando? Por Zeus, Sócrates, o que dirias, se nada tivéssemos à disposição, quanto a tomar aleatoriamente a arte da tecelagem e, se o concordares, não toda ela? De fato, penso que bastará a arte de tecer a lã. Se optares por essa parte tão só, é provável que nos suprirá da ilustração que queremos.
> Jovem Sócrates: – Contas com a minha concordância.
> Estrangeiro: Então tal como dividimos antes cada coisa seccionando-a em partes, por que não empregarmos agora o mesmo procedimento com a arte da tecelagem e, avançando passo a passo com a maior brevidade possível, atingimos rapidamente ao que será útil ao nosso propósito em pauta?
> Jovem Sócrates: – O que queres dizer?
> Estrangeiro: – Darei a ti minha resposta empreendendo o próprio processo.
> Jovem Sócrates: – Excelente!
> Estrangeiro: – Bem, tudo o que produzimos e adquirimos é em função de nossa ação sobre alguma coisa, ou para nossa defesa relativamente ao sofrimento; entre os elementos defensivos, alguns são encantamentos e antídotos divinos e humanos, enquanto outros são defesas materiais, das quais algumas são equipamentos bélicos e outras proteções; das proteções algumas são anteparos, ao passo que outras são meios de proteção contra o mau tempo e o calor ardente; entre esses últimos temos os abrigos e as coberturas, e entre estas aquilo que se estende sob nós, como tapetes, ou coisas que nos envolvem, das quais algumas são compostas de uma só peça enquanto outras são compostas de múltiplas peças; destas últimas, algumas são costuradas, ao passo que outras são montadas sem costura; destas algumas são feitas de fibras de plantas nascidas da terra e outras de pelos; com relação às feitas de pelos algumas são coladas mediante água e terra, enquanto outras o são por si mesmas, sem o concurso de coisas estranhas. A essas proteções e coberturas confeccionadas com materiais unidos sem o auxílio de matérias estranhas atribuímos o nome de roupas. E tal como chamamos de política a arte que diz respeito ao Estado, chamaremos a arte que diz respeito às roupas, em função de sua natureza, de arte de confecção de roupas. Não é o que faremos? E estaremos também autorizados a afirmar que a tecelagem, na medida em que, como vimos, sua maior parte concerne à confecção de roupas, difere tão só no nome dessa arte da confecção de roupas, tal como naquele outro caso a arte régia diferia da arte política? (279c-280a).

O processo de produção da tecelagem, em suas devidas partes, prossegue no diálogo platônico sobre a realeza e os instrumentos da tessitura, por onde separam a figura de quem confecciona roupas de quem as tece (281a), bem como de quem produz a arte da torcedura dos fios e da arte do entretecimento dos fios (282d). O Jovem Sócrates pensa que a arte da torcedura inclui a produção da urdidura e o Estrangeiro inclui a trama:

> Estrangeiro: – Não só isso. Incluo também a produção da trama. Não iremos conceber que a trama é produzida sem torcedura, não é mesmo?
> Jovem Sócrates: – Claro que não.
> Estrangeiro: – Bem, define urdidura e trama. Talvez essa definição te seja muito útil nessa conjuntura.
> Jovem Sócrates: – E como o farei?
> Estrangeiro: – Da seguinte maneira: quando lidamos com os produtos do processo de cardar, se seu material é encompridado até atingir uma certa extensão e largura, não dizemos que estamos diante de um floco de lã?
> Jovem Sócrates: – Sim.
> Estrangeiro: – Ora, desse floco, o fio que foi torcido pelo fuso e que foi transformado em um fio duro denominarás urdidura, sendo que a arte que orienta esse processo de produção chamarás de fiação da urdidura.
> Jovem Sócrates: – Correto.
> Estrangeiro: – E quanto aos fios que, por sua vez, são mais frouxamente torcidos e que apresentam, relativamente à força empregada no processo de cardar, uma maciez que se adapta ao entretecimento com a urdidura, chamaremos de trama, chamando de arte do preparo da trama a arte envolvida com esses fios.
> Jovem Sócrates: – Inteiramente correto.
> Estrangeiro: – E a parte da tecelagem que propomos para exame mostra-se agora clara para qualquer entendimento. De fato, quanto tal parte da arte da combinação, a qual está contida na arte da tecelagem, forma um entretecimento graças ao correto entrelaçamento da trama e da urdidura, chamamos o inteiro entretecimento de uma roupa de lã, e a arte que orienta esse processo de tecelagem.
> Jovem Sócrates: – Plenamente correto.
> Estrangeiro: – Ótimo. Então por que, afinal, não dissemos de imediato que tecelagem é o entrelaçamento de trama e urdidura? Por que estivemos nos movimentando em um círculo fazendo um sem-número de distinções inúteis?
> Jovem Sócrates: – No que me concerne, Estrangeiro, diria que nada do que foi dito o foi inutilmente (282e-283b).

Aos que pensam na roupa como algo fútil e sem sentido, aqui está uma prova platônica, uma vez que a produção da roupa enquanto elemento filosófico é pouco considerada. Vemos que, em Platão, no processo de fabricação da roupa, nada é inútil. Sócrates, seu mestre, evoca que "conhecer a natureza de uma coisa é conhecer a causa do seu nascimento e da sua morte e, assim, saber por que ela é tal como é" (Brisson e Macé, 2011, p. 102). A dialética de *Político* segue tecendo até a figura do rei e do povo, quando chegam à conclusão de que nenhum homem discutiria a definição da tecelagem por interesse na própria tecelagem (285d). Após distinguir as artes do rei e do político (289c), o tecer assume, curiosamente, a forma de entrelaçamento entre lei e Estado, definindo como *arte política* (305e), despertando no Estrangeiro tal preocupação:

> Estrangeiro: – Será o caso, então, de discuti-la tendo como referência o modelo suprido pela tecelagem, agora que todas as classes do Estado ficaram para nós evidentes?
> Jovem Sócrates: – Claro que sim.

> Estrangeiro: – Se é assim, parece que é necessário descrever o entretecimento que diz respeito à realeza, a saber, sua natureza, como combina os fios e o tipo de tecido que produz (306a)

Na arte política, composta de pessoas boas e más dentro do Estado, são estabelecidas relações de confiança com os auxiliares, tal como a arte da tecelagem com seus cardadores e demais trabalhadores "que preparam os materiais para o seu tecido, orientando cada pessoa a executar as tarefas que ela considera adequada ao seu próprio entretecimento" (308d-e).

Foucault (2008) vai indicar a tecelagem como modo político. Na transcrição da aula de 15 de fevereiro de 1978, revisando *Político*, rompe a figura do chefe como pastor do rebanho e entende que o homem político é um tecelão. Entrelaçando acordos, costuras e tramando diversos fios para proteção da cidade:

> A política, como a arte do tecelão, só pode se desenvolver a partir e com ajuda de certo número de ações adjuvantes ou preparatórias. A lã precisa ser tosquiada, o fio precisa ser trançado, o cardador tem de passar por lá para que o tecelão possa trabalhar. Da mesma maneira, para ajudar o homem político vai ser necessária toda uma série de artes adjuvantes. Fazer a guerra, pronunciar boas sentenças nos tribunais, também persuadir as assembleias pela arte da retórica, tudo isso não é propriamente política, mas é condição para o exercício dela. O que vai ser então a atividade política propriamente dita, a essência do político, o homem político ou a ação do homem político? Vai ser ligar, como o tecelão liga a urdidura e a trama. O homem político liga entre si os elementos, os bons elementos que foram formados pela educação, vão ligar as virtudes, as diferentes formas de virtude que são distintas umas das outras e, às vezes, até opostas umas às outras, vai tecer e ligar entre si os temperamentos opostos, por exemplo, os homens fogosos e os homens moderados, e vai tecê-los com a lançadeira de uma opinião comum que os homens compartilham. (Foucault, 2008, p. 193-194).

O paradigma da tecelagem em *Político* é muito famoso e amplamente comentado. Chauí (2002) também comenta essa proposição ao falar da política, que curiosamente também pode ser vista como uma das definições do que é a Filosofia:

> Que é a tecelagem? A arte de lidar com fios para produzir uma trama ou um tecido. Essa arte possui uma arte auxiliar: a de cardar, que separa e desembaraça os fios para que sejam postos nas mãos do tecelão. Este realiza duas ações: torce os fios para obter a urdidura e enlaça os fios para obter a trama ou o tecido. Tecer, portanto, é urdir e tramar, torcer e enlaçar. A tecelagem é a arte dos laços. (Chauí, 2002, p.481)

A tecelagem platônica não é vista como mera técnica conduzida por seu artífice, mas ganha dimensão política, na linguagem, na aparência e no sensível. Vejamos que até a alma não deixou de ser entretecida por um tecelão.

Em *Fédon,* Sócrates pede a Símias uma justa objeção, que mostre se a alma já existia antes da forma corpórea, mas Cebes é quem responde, expressando com a imagem do tecelão (87b), e pergunta se os objetos tecidos por ele morrem assim que o tecelão morre e, com isso, não consegue ter certeza se a alma continuará existindo após a morte:

> De fato, o tecelão em pauta teceu e usou muitos mantos tais como esse; sobreviveu a eles, embora fossem muitos, tendo perecido, segundo suponho, antes do último manto [tecido e usado]. Todavia, de modo algum, um ser humano é, por conta disso, menos resistente ou mais frágil do que um manto. Minha opinião é a de que mesma imagem é aplicável à alma e ao corpo, sendo bastante apropriado dizer em relação a eles, de maneira análoga, que a alma tem uma longa duração, ao passo que o corpo tem uma menor, e é mais frágil. E poder-se-ia ir adiante e dizer que cada alma gasta muitos corpos, especialmente se o ser humano vive muitos anos. Se o corpo estivesse em constante mutação e perecesse enquanto o ser humano ainda permanecesse vivo, e a alma fosse tecelã, tecendo e deixando como novo o corpo gasto, ainda assim seria inevitável que toda vez que a alma perecesse, estivesse usando o último corpo que teceu e morreria somente antes desse último. Com o perecimento da alma, o corpo manifestaria a fragilidade de sua natureza não tardando a se decompor e desaparecer. A conclusão é que esse argumento não nos é confiável, ou seja, não podemos ter certeza de que nossa alma prosseguirá existindo em algum lugar após nossa morte (87d-88a).

Observamos que, na dialética platônica, o tear, a tessitura e o tecelão são utilizados para explicar desde a política até mesmo a existência da alma e, para a surpresa desta pesquisa, Sócrates utilizou o tear como paradigma para comparar até mesmo a alma do filósofo com a da bordadeira Penélope[5]:

> Porque a alma do filósofo não raciocinaria como a dos outros, não julgando acertado receber a libertação da filosofia, para que, estando livre, cedesse novamente ao prazer e à dor, sendo encarcerada, e se dedicando a um vão labor, como Penélope que desfazia a peça que havia tecido. Sua alma crê que granjeará paz a partir dessas emoções, que tem que seguir a razão e sempre a ela se conformar, contemplando o que é verdadeiro e divino, que não é objeto da opinião, e fazendo disso o seu alimento exclusivo (84a-b).

[5] Para mais detalhes da mitologia de Penélope, ver capítulo 3.

A alma do filósofo, em certa medida, é como a de uma artesã que tece e destece fios do pensamento que acabou de tramar. Pensando no *logos* como um dos fios articulados pela tessitura da Filosofia, Derrida (2015) apresenta a escritura como o *phármakon,* isto é, uma substância que, em suas próprias palavras:

> Tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria antissubstância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (Derrida, 2015, p.16).

Este processo de escritura contextualizada no têxtil da metáfora e da filosofia vai ser referido por Derrida como *istos*, ou seja, o objeto erguido que ao mesmo tempo é gesto, signo, jogo e ação[6]. Há um longo e interessante caminho por onde o filósofo constrói o entrelaçamento na escritura como verdade e não-verdade, que vai do *phármakon* socrático ao *phármakon* sofístico, no qual "no mesmo tecido, nos mesmos textos, puxaremos outros fios, e de novo os mesmos, para ver aí urdirem-se ou desatarem-se novos desenhos" (Derrida, 2015, p.34). Em *Margens da Filosofia*, Derrida convoca o entrelaçamento da linguagem e os fios da experiência, constituindo o tecido uma zona metafórica em camadas[7]. Como também vimos em *Górgias* (490e), produzindo operações de tecer e destecer em torno dos mesmos temas, tornados fios[8].

2.2 Os tecidos de Aristóteles

Discípulo de Platão, Aristóteles também utilizava diversas analogias sobre o tecido, embora, para Aristóteles, a arte não se comunique da mesma maneira que a *mimesis* platônica, como vimos na relação entre artífice e o objeto. Em Aristóteles, a

[6] Transcreve-se a nota de Derrida sobre o *istos*: "I *mastro de navio*. II *rolo vertical* entre os antigos, não horizontal como entre nós (salvo nos Gobelins e nas manufaturas da Índia), de onde partem os fios da urdidura sobre o tear do tecelão, de onde: 1. *tear de tecelão*; 2. Segue-se, *a urdidura fixada sobre o tear* de onde *a trama*; 3. *tecido, pano, pedaço de pano*; 4. *teia de aranha*; ou *alvéolo de abelha*. III *vara, bastão*. IV *osso de perna*" *In*: DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. – São Paulo: Iluminuras, 2015, p.9.

[7] DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**. – Campinas: Editora Papirus, 1991, p.200.

[8] DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. – São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 85.

verdade da arte acontece na verossimilhança, ou seja, na produção de aparência da realidade. Como estamos abordando uma perspectiva aristotélica, passamos a ver o tecido enquanto *topói*[9].

O tecido existe. A definição de Aristóteles para *existir* constitui vida. Estar entre os seres vivos equivale a viver[10]. Naturalmente, o conceito aristotélico da existência não é vinculado a um tecido, mas é através do ser humano que se dá a esse objeto alguma determinação. O tecido é inanimado. Com ele, promove-se o encobrir ou descobrir de algo.

Aristóteles distingue a operação que produz algo a partir de fora e com o algo que reside no uso, tais como construção de casa e tecidos[11]. Entre o uso e a feitura, existem o ato e a potência que as movimentam. No livro nono da *Metafísica*, afirma que:

> Nos casos em que se tem a produção de algo diferente do próprio exercício da faculdade, o ato se desdobra no objeto que é produzido: por exemplo, o ato de construir no que é construído e a ação de tecer no que é tecido, e o mesmo vale também para todo o resto e, em geral, o ato do movimento naquilo que é movido (Aristóteles, 1050a-30).

Ao mencionar movimento, Aristóteles evoca a dimensão da feitura do tecido (tecer no que é tecido). Nos comentários de Geovanni Reale sobre a obra Metafísica, ao tratar deste excerto onde Aristóteles se dedica ao problema da potência e do ato utilizando o tecido como exemplo, Reale (2002) opta por transcrever o comentário de Tomás de Aquino, em latim, *ipsis litteris,* e segue para outro comentário. Com a ajuda da tecnologia conseguimos traduzir o trecho em particular. Resumindo, Tomás comenta que tem

[9] "Pacius, um comentarista da Renascença, distingue quatro sentidos do termo *topos,* nos *Tópicos* de Aristóteles. Primeiro, um *topos* é um axioma, não restrito a um gênero determinado de objetos, que é usado em qualquer tipo de discussão; segundo, um *topos* é um axioma, não restrito a um gênero de objetos, mas que é usado em um tipo de discussão determinado; terceiro, um *topos* é uma diferença entre axiomas, algo que distingue um axioma de outro; quarto um *topos* é um preceito destinado a nos provir de uma grande quantia de argumentos para defender um ponto de vista. Enquanto comentaristas contemporâneos dos *Tópicos* e da *Retórica* de Aristóteles privilegiam um ou até dois desses sentidos e constroem a partir deles a definição de *topos,* divergindo entre si por privilegiar sentidos diferentes, a posição de Pacius parece mais equânime. Para cada um desses quatros sentidos pode-se encontrar suporte textual nos *Tópicos* e também na *Retórica*. Quando se diz que os *tópoi* são axiomas é no sentido de que eles são aceitos sem exigir prova deles.". MOLINA, J. *In*: **A doutrina dos tópicos na Lógica antiga e medieval**, Minicurso Anpof, 2022.

[10] "Ser", escreve Aristóteles, "para os seres vivos, significa viver". Séculos depois, Nietzsche esclarece: "Ser: não temos outra representação dele senão viver" AGAMBEN, G. *In*: **O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]**. – São Paulo: Editora Boitempo, 2017, p.15.

[11] *Ibid*. 2017, p.31.

dúvidas acerca deste excerto, pois certos atos possuem um único fim e o uso implica a questão do fim, não se tratando de qualquer trabalho realizado na sua finalidade, mas, quando há algo além do próprio fim, um ato de poder. Sendo a ação de tais poderes a própria ação, o ato da própria ação como a tecelagem na tecelagem e o movimento universal em movimento, da mesma maneira que só entendemos as obras da vida estando nela mesma[12]. A manifestação do tecido se dá através da tecelagem. Para este ato, conta-se com a ajuda de teares manuais ou mecânicos, compostos pelo uso da lançadeira. De acordo com o estagirita, a lançadeira é um órgão produtivo através da qual se obtém tecidos, tapetes e roupas.

A disposição aristotélica entre potência e ato, através dos estudos de Émile de Strycker, mostra que a oposição entre *dynamis* e *energeia* é originalmente encontrada em Eutidemo de Platão[13]. Nesse diálogo, Sócrates explica a Críton que, ainda que todos os profissionais tivessem os itens necessários para confeccionar sua arte, sem a feitura, o êxito se torna impossível; muito menos aqueles que têm dinheiro para comprar qualquer ferramenta disponível, acumular e não utilizar. Mas, se a pessoa utiliza as ferramentas corretamente, utilizando do conhecimento para transformar esses materiais em um objeto concreto, a exemplo do carpinteiro, ele consegue obter êxito em sua ação[14].

Aristóteles vê a *dynamis* (ser em potência) e *energeia* (ser em uso) como oposições, ou seja, possuir um conhecimento e usar este conhecimento. Da maneira

[12] "Manifestai quoddam quod poterat esse dubium circa praedicta. Quia enim dixerat, guod opus est finis, posset aliguis credere, guod hoc esset verum in omnibus. Sed ipse hoc remo vet, dicens, guod guarumdam activarum potentiarum ultimus finis est solus usus potentiae, et non aliguid operatum per actionem potentiae; sicut ultimus finis potentiae visivae est visio, et praeter eam non fit a potentia visiva aliguod opus operatum. In guibusdam vero potentiis activis fit aliguod opus praeter actionem, ut ab arte aedificativa fit domus praeter ipsam aedificationem. Tamen haec differentia non facit guod in aliguibus harum potentiarum minus sit actus finis potentiae, et in aliguibus magis; guia ipsa actio est in facto, ut aedificatio in eo guod aedificatur. Et aedificatio simul fit et habet esse cum domo. Unde, si domus aut aedificatum sit finis, non excluditur guin actus sit finis potentiae. - Talis autem differentia inter praedictas potentias est consideranda, guod quando praeter actum ipsum potentiae, qui est actio, sit ali guod operatum, actio talium potentiarum est in facto, et actus facti, ut aedificatio in aedificatio, et contextio in contexto, et universaliter motus in moto. Et hoc ideo, guia quando per actionem potentiae constituitur aliguod operatum,illa actio perficit operatum, et non operantem. Unde est in operato sicut action et perfectio eius, non autem in operante. -; sed, quando non est aliguod opus operatum praeter actionem potentiae, tunc actio existit in agente et ut perfectio eius, et non transit in aliguid exterius perficiendum; sicut visio est in vidente ut perfectio eius, et speculatio in speculante, et vi ta in anima, ut per vitam intelligamus opera vitae. Unde manifestum est, guod etiam felicitas in tali operatione consistit, guae est in operante, non guae transit in rem exteriorem, cum felicitas sit bonum felicis, et perfectio eius. Est enim aligua vita felicis, scilicet vita perfecta eius. Unde sicut vita est in vivente, ita felicitas in felice. Et sic patet guod felicitas non consistit nec in aedificando, nec in aligua huiusmodi actione, guae in exterius transeat, sed in intelligendo et volendo". REALE. G. *In*: **Metafísica vol III**. – São Paulo:Edições Loyola, 2002. p. 481.

[13] AGAMBEN, G. **O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]**. – São Paulo: Editora Boitempo, 2017, p.24.

[14] *Cf*. Platão. **Eutidemo** (280d).

aristotélica, podemos pensar que o tear é a potência, pois seu ser produz o tecido, que é o ser do tear em uso final. Seria impossível uma pessoa ficar tecendo enquanto faz o próprio uso do tecido de modo contínuo. Concordamos com o ponto colocado por Tomáz de Aquino. Há algumas variações.

Podemos também pensar que o tecido é matéria de uso e de conhecimento, a partir da análise minuciosa dos materiais empregados, dos maquinários utilizados e da qualidade resultante dela, da mesma maneira que o tear, mas nunca juntos. É preciso aprender como se manuseia um tear para, só então, começar a tecer. Depois de algum tempo, é possível realizar a confecção de um tecido e, por fim, transformá-lo em algo que se possa vestir.

A questão da roupa em Aristóteles é interessante e requer um maior aprofundamento. Para ele, a roupa é um sujeito e possui espécie. Encontramos, em *Órganon*, primeiro volume, nas *Peri Hermeneias*, uma curiosa menção sobre a roupa. Associada ao conceito do verbo *ter*, ela pode assumir diversas acepções, "por exemplo, da grandeza da estatura que alguém acha ter, pois se diz ter uma estatura de três côvados ou de quatro côvados. Ou como o que veste o corpo, como o manto ou a túnica" (15b).

Em Aristóteles, a roupa é um dado material, concreto e que pode estar vinculado a mais de um. Aquilo que se pode *ter*. Essa ideia das variações na quantidade é retomada no livro IV, nas Refutações Sofísticas (*Sophisticis Elenchis*), referente às significações do termo idêntico. "A identidade é numérica no caso de haver várias denominações, mas apenas um sujeito, por exemplo: túnica e vestido. É de espécie, quando há vários sujeitos que não apresentam nenhuma diferença segundo a espécie" (103a). Portanto, a roupa é um *sujeito*[15] e possui classificação de *espécie*[16]. Dentro da determinação aristotélica, roupa é um sujeito e um conceito. Temos duas relações entre sujeito e forma. Sobre o *sujeito* estritamente aristotélico, Abbagnano (2012) comenta que:

> Pode ser entendido: a) como a matéria de que se compõe uma coisa, por exemplo, o bronze; b) como a forma da coisa, como por exemplo o desenho de uma estátua; c) como a união de matéria e forma, como por exemplo, a estátua (Abbagnano, 2012, p.1096).

[15] "Aristóteles diz: sujeito é aquilo de que se pode dizer qualquer coisa, mas que por sua vez não pode ser dito de nada" (Abbagnano *apud* Aristóteles, 2012, p.1096).

[16] "Conceito que é parte ou elemento de outro conceito [...] o mesmo que *forma* no sentido aristotélico" (Abbagnano, 2012, p.411).

E sobre espécie (entendido aqui como *forma)*:

> Forma conserva os caracteres que Aristóteles lhe havia atribuído: é causa ou razão de ser da coisa, aquilo em virtude do que uma coisa é o que é; é ato ou atualidade da coisa, por isso o princípio e o fim do seu devir. (Abbagnano, 2012, p.543)

No que diz respeito ao objeto aristotélico, só o universal é necessário. Se a percepção da roupa não fosse importante, Aristóteles não a nomearia entre o estudo que categoriza os objetos. Ao elencá-las, passa a percebê-las.

O tecido tornado roupa é o *ter*. Em *A história dos animais*, na passagem sobre a formação da traça e do caruncho, Aristóteles fala da formação dessas bactérias em "tudo que é roupa feita de lã" e de seres "semelhantes ao que existe na roupa" (2014, p.142). Por ser uma fibra natural, a lã de fato é um dos alvos preferidos deste inseto. Uma curiosidade quanto à última frase, na qual fala dos insetos semelhantes da roupa: também é possível inferir que esses insetos estivessem de alguma maneira presente nas roupas, não apenas como algo invasivo, mas desenhados ou estampados nos tecidos da época.

A técnica de estamparia mais antiga é o *carimbo*. Os desenhos eram talhados na madeira, que, ao ser imersa nos pigmentos e pressionada contra a superfície, revelava a estampa. Foi criado pelos chineses por volta de 3.000 a.C.[17]. Não há consenso acerca da data exata da escrita de *A história dos animais.* Em linhas gerais, a comunidade científica estipula uma data entre 347 a.C. e 323 a. C.[18]

Podemos pensar que a roupa, enquanto tecido aristotélico, tem de raízes ontológicas. Como dissemos acima, este é um dado que requer maior apuração, no sentido de que, entrelaçar a roupa, no entendimento do tecido, não faz da roupa o próprio tecido. Em *Ética a Nicômaco,* livro I, Aristóteles se refere ao trabalho do tecelão como um exemplo de bem em si. Mas não é porque ele trabalha na fabricação de tecidos que pode ser considerado um bom médico ou general. Ou seja, não é porque o artesão faz bem o trabalho que ele pode ser considerado uma referência do bem em si. Através da figura do

[17] BRIGGS-GOODE, A. **Design de estamparia têxtil**. – Porto Alegre: Bookman, 2014, p.23

[18] BIAZOTTO, T. **Aristóteles e a História dos animais: a questão do antropocentrismo entre zoologia e ética**, Hist. Historiogr., Ouro Preto, v. 15, n. 40, 2022, p. 116-143.

tecelão, demonstra que a ação geradora do bem em si deve ser desfrutada por toda a sociedade e não por um indivíduo. No livro IX, o artesão ressurge como exemplo de relação de compra e venda mediante seu trabalho. Quanto a essas relações aristotélicas, e na impossibilidade de solidificar a *essência viva da pessoa*[19], podemos pensar na teia compreendida por Arendt (2016): entre o discurso e a ação, ocorre uma série de entrelaçamentos.

Começando ao falarmos sobre *quem* a pessoa é, equivocadamente dizemos o *que* a pessoa é, "enleando qualidades que a pessoa necessariamente partilha com outras que lhe são semelhantes" (Arendt, 2016, p.225), sendo esta a primeira de muitas manifestações onde a ação é desvelada por outra num espaço entre um grupo de pessoas, ganhando outras camadas até espaços subjetivos que, embora intangíveis, são tão reais "quanto o mundo das coisas que visivelmente temos em comum" (Arendt, 2016, p.227).

No capítulo II do livro primeiro de *A política*, Aristóteles vai reafirmar a função da lançadeira como instrumento de produção, em comparação com a roupa, pois esta última não produz nada além do uso. A lançadeira pode produzir mais do que se exigem dela, uma vez que é conduzida pelo escravo ou artesão. O escravo é descrito por Aristóteles como propriedade, uma forma de aquisição de bens materiais. E pergunta se a ciência da riqueza pode ser da ordem doméstica ou da administração dos Estados e se a economia tem a mesma relação que as lançadeiras de um tecelão.

Do mesmo modo que a tecelagem separa a trama da urdidura, Aristóteles separa o tecido do tecelão, dando-lhes posicionamentos distintos. O tecelão não produz a lã, mas se utiliza dela, sabe distinguir se a lã que possui é de boa ou má qualidade e se convém utilizá-la. E, do mesmo modo que o tecelão precisa de material de trabalho para exercer sua função, o legislador e o homem de Estado precisam de materiais para realizar os respectivos trabalhos. No capítulo 3 da mesma obra, Aristóteles comenta a metáfora do tecelão que consta na *República* platônica, mas diverge quanto à proposição de Sócrates. Ao listar as atividades dos tecelões, lavradores, sapateiros, pedreiros, ferreiros, comerciantes e retalhistas, o primeiro modelo de cidade só existiria para necessidades materiais, esquecendo a virtude.

[19] Termo utilizado por Arendt *Cf.* "A teia de relações e as estórias encenadas" In: **A condição humana**. – Rio de Janeiro- RJ: Forense Universitária, 2016, p.225.

Aristóteles utiliza a tecelagem como *topói* para diversos caminhos que, embora distintos de Platão, não se trata apenas de nomear, mas de erguer conceitos que dão, ao tecido e à roupa, um sujeito e uma espécie em suas proposições filosóficas.

CAPÍTULO 3 TECELAGEM NA MITOLOGIA

Ulisses

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

(Pessoa, 2007).

Ao buscar por obras de mitologia no início desta pesquisa, encontramos diversos títulos que utilizavam "mito" como mote de capa para abordar variados assuntos: passando pelas esferas culinária, redação universitária, *coaching*, mercado financeiro e até mesmo dicas de amor e sexo. Não duvidamos do poder de subjetividade dos mitos, pois sempre há algo para "decifrar" nas entrelinhas, mas é interessante observar como esta palavra tem sido usada de maneira excessiva. Em *Mitologias*, Barthes (2013) aponta essas confusões no que chama de abuso ideológico na dissimulação do mito[1]. De lá até aqui, parece que nada mudou. Graças ao avanço do capitalismo, em sua força, autoridade e cegueira histórica, qualquer quinquilharia é vendida como artigo de primeira necessidade.

Com o lançamento de novos produtos a cada segundo, "artigos de primeira necessidade" são quase que instantaneamente substituídos por outros "artigos de primeira

[1] Escrita entre 1954 e 1956, a obra reflete algumas noções de mitos no cotidiano da sociedade francesa, como cozinha ornamental, astrologia, mundo automobilístico, política, entre outros assuntos, separados entre Natureza e História. O livro surge, nas palavras de Barthes, diante de "um sentimento de impaciência frente ao natural com que a imprensa, a arte e o senso comum mascaram a realidade". A obra traz a noção de mito numa dessas falsas máscaras. fazendo do sarcasmo "a condição da verdade". (Barthes, 2013, p.11). *Cf.* BARTHES. R. **Mitologias**. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

necessidade". O mito não escapa disso. Aproveitando-se desse termo, muitas coisas são vendidas em seu nome. A depender do conteúdo que consumimos nas redes sociais, certas pessoas deixam de ser pessoas e se forjam em algum tipo de mito, revestindo-se de aspectos fantasiosos.

Embora Abbagnano (2012) separe o termo "fantasia" filosoficamente entre a faculdade artística peculiar e imaginação mítica, traremos histórias que permeiam a linguagem comum[2]. Os mitos que destacamos são anteriores à Revolução Industrial e, por consequência, anteriores à Idade Moderna. Separados pelo *logos*, estes mitos servem como bússola para representar a dinâmica do entrelaçar e desfiar da tecelagem, da costura composta nos tecidos e dos tecidos que se fazem as roupas. Se temos que vestir algo desde os primórdios para não morrer de frio, é na mitologia que o aspecto imaginativo da tecelagem e da roupa como bens comuns se amplia.

Entre os populares, há a ideia de que a mitologia se refere ao conjunto de histórias da ordem greco-romanas. Ora, não existe um único país "produtor" de mitologia, não existe apenas a mitologia do ponto de vista eurocêntrico. Nesta seção, procuramos trazer não só os de ordem greco-romanas, mas de outros continentes, afinal, todo povo tem seus mitos e, em todos eles, a tecelagem e as vestimentas sempre estão presentes. Como mostramos nos capítulos anteriores, podemos encontrar as Moiras na *República* de Platão, ou a Tecelã de amável talhe em Hesíodo, como divindades ligadas ao têxtil, mas a mitologia egípcia também possui a figura da deusa da tecelagem: Tait, que fazia as bandagens que envolviam múmias e tecia cortinas para a tenda da purificação. Nos *Textos das pirâmides,* consta que os mortos desejavam usar roupas tecidas por Tait para que fossem a um lugar melhor[3].

Partiremos da mitologia grega, pois, como diz Deleuze e Guattari (2023) a filosofia que conhecemos tem origem na Grécia, porque inventaram o *agôn*, isto é, o confronto e a comparação de ideias, como regra de uma sociedade e comunidade[4]. Platão é o primeiro a classificar o mito como narrativa passada de geração a geração, não sendo

[2] ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 498.
[3] SHAW. G. **Os Mitos egípcios: um guia aos antigos deuses e lendas.** – São Paulo: Editora Vozes, 2022, p.174.
[4] DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** – São Paulo: Editora 34, 2023, p.15.

verdadeira ou falsa, mas que emprega parte da verdade[5]. Ele também distingue os mitos com a finalidade de educação cívica e coletiva.[6]

Os mitos surgem na forma e métrica de poesias, e se cruzam continuamente. Foram através dos poemas homéricos que Platão recebeu o registro sobre a origem das cidades, passando por histórias do nascimento dos deuses[7]. Até mesmo Sócrates compara a condição da alma injusta com a de monstros odisseicos, realçando o papel dos mitos em seus diálogos[8].

No *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, o mito é descrito como uma narração com origem popular "na qual agentes impessoais, a maior parte das vezes forças da natureza, são representados sob forma de seres pessoais, cujas ações ou aventuras tem sentido simbólico" (Lalande, 1993, p. 688).

A palavra merece uma breve análise etimológica. Em *Introdução à filosofia do mito*, Brisson (2014) aponta que o termo é resultante da transcrição do grego antigo *mythos.* A palavra se manteve no francês (*mythe*), alemão (*mythos*), inglês (*myth*), russo *(mif*) e em espanhol, italiano e português, possuindo o mesmo significado (*mito*). Do ponto de vista etnológico, o mito é uma transmissão da memória coletiva transmitida de geração em geração. Como o narrador não foi testemunha dos acontecimentos descritos, seus dizeres são cruzados com as ideias passadas, de maneira que se forma um motor de comunicação[9].

3.1 O corpo é a roupa da alma

Em *Górgias,* Sócrates conta uma fábula contida no canto XV da *Ilíada,* de Homero. Quando Zeus, Poseidon e Hades, ao tomar o mundo de seu pai, Cronos, mantiveram uma lei de julgar pessoas ainda vivas, com juízes vivos, de acordo com o que os humanos tinham vivido. Se tivesse uma vida pregressa marcada pela justiça e bondade,

[5] PRADEAU, J. *In:* **Platão leituras**, BRISSON e FRONTEROTTA (orgs). – São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2011, p.74.
[6] *Ibid*. 2011, p. 76.
[7] *Ibid*. 2011, p. 75.
[8] SULMAN, N. **A poética de Platão**. – Campinas: Ed. Sulina, 2023, p.35.
[9] BRISSON, L. **Introdução à filosofia do mito.** – São Paulo: Paulus, 2014, p.35.

iria o homem para a ilha dos abençoados. E se tivesse sido ruim, seria enviado para punição e retaliação no Tártaro.

O resultado eram casos mal decididos, porque os vivos estavam imerecidamente indo para destinos que não eram os seus. Isso perdurou até Zeus identificar o problema: os casos eram mal julgados porque os humanos compareciam com roupas, uma vez que estavam vivos, confundindo as evidências porque muitos estavam bem-vestidos, enquanto eles próprios, os juízes, também estavam vestidos. Zeus declarou que as vestes eram um obstáculo para o bom entendimento. Para isso, determinou que os humanos não mais detivessem o conhecimento antecipado de sua morte, bem como os juízes não poderiam estar vivos, muito menos vestidos para exercer tal julgamento. É preciso deixar na Terra todas as vestes magníficas, com o propósito de um julgamento equilibrado. O corpo é considerado a roupa da alma. Já as riquezas e os bons relacionamentos, os tecidos do corpo[10].

3.2 Palas Atena e Aracne

Palas nasceu na forma adulta, saindo direto da cabeça do pai, Zeus. Ela é padroeira das navegações, fiação, tecelagem e trabalhos artesanais. Por seus exímios dotes na arte da tecelagem, criava belos quadros têxteis, repletos de beleza e esplendor. Também professava a arte tecelã.

Uma de suas alunas, Aracne, aprendeu com a mestra técnicas e diversos segredos contidos na agulha e linha, tendo como resultado a entrega de belos e incomparáveis trabalhos na máquina de tear, a ponto de chamar atenção das ninfas. Quando notavam o som de Aracne trabalhando, elas deixavam grutas, fontes ou onde quer que estivessem, só para vê-la tecer. Admiradas com tamanha beleza que saía do tear, perguntavam a Aracne quem tinha sido sua mestra. Aracne negava ter aprendido com alguém e afirmava que tudo o que fazia era criado por ela, somente ela, e duvidava que qualquer um pudesse fiar tecidos e bordados melhores que os dela. Como prova do que estava a dizer, aceitaria qualquer penalidade, caso encontrasse alguém melhor que ela. A fama foi tamanha que desafiou a deusa Palas Atena – que não gostou de ser provocada.

[10] *Cf*. PLATÃO. **Górgias.** (523a)

Um dia, Palas transformou-se em numa velha mulher e foi até Aracne, para alertá-la: não é bom entrar numa disputa com uma deusa e, como bom conselho, melhor seria desafiar somente mortais. Aracne olhou a idosa com desdém e disse que nenhuma deusa a intimidaria. Em seguida, Atena saiu do disfarce de idosa e apresentou-se como a própria deusa. As ninfas e todos ao redor correram para saudá-la e reverenciá-la. Menos Aracne, que se manteve imóvel e, apesar de ruborizada, começou a fiar, segura de sua grande habilidade tecelã. Começaram ali mesmo um embate têxtil.

Palas e Aracne fiavam a uma tremenda velocidade. No centro da tela, Palas bordou a cena de uma disputa que teve com Poisedon e, ao redor dos quatro cantos, imagens que poderiam servir de alerta sobre incidentes e descontentamentos dos deuses ao serem desafiados pelos mortais. Aracne, impassível, bordou cenas que mostravam erros cometidos pelos deuses, surpreendendo pela tamanha beleza dos desenhos. Embora admirada com a tamanha destreza no tear demonstrada pela mortal, Palas se sentiu insultada e, utilizando sua lançadeira, golpeou o tecido, transformando-o em farrapos. Em seguida, tocou a testa de Aracne, que imediatamente sentiu vergonha por tanta prepotência.

Não pôde suportar tamanha culpa. Pegou um fio e enforcou-se. Ao ver Aracne suspensa pela corda, Palas teve piedade da mortal e exclamou: Vive, mulher culpada! E, para que preserve a lembrança desta lição, permaneça dependurada, tu, e teus descendentes, para todo o sempre.[11]

Todo o corpo de Aracne, pendurada pelo fio, se transmutou em uma forma nunca vista. Palas transformara a talentosa tecelã em aranha. No livro VI, em *Metamorfoses*, de Ovídio, encontramos o mito fundador envolvendo a tecelagem e o conflito entre Tritônia (ao invés de Palas) e Aracne, a mortal que possui habilidades extraordinárias na tessitura. Aluna da deusa Palas, quando a mortal fica famosa, nega que tenha aprendido algo com os deuses e, sim, com a arte:

[11] BULFINCH, T. **O livro da mitologia: a idade da fábula**. – São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 156.

> Tritônia prestara atenção à narrativa, aprovando o canto das Musas e sua justificada cólera. Depois, falou consigo mesma: "Não basta louvar; mereço louvor e não deixarei minha divindade de ser desdenhada impunemente!" E resolve castigar Aracne, que, segundo ouvira dizer, negava-se a admitir sua superioridade na arte de tecer a lã. Ela devia sua fama não à sua posição ou à origem de sua família, mas à arte. Seu pai, o colofônio Idmon, tingia lãs com a púrpura de Fócida. A mãe morrera; também ela, porém, saíra da plebe, do mesmo modo que o esposo. Aracne, no entanto, tornara-se famosa nas cidades da Lídia, embora fosse de origem humilde e morasse na humilde Hipepa. Para verem seus trabalhos admiráveis, muitas vezes as ninfas deixavam os vinhedos do Timolo, e as ninfas do Pactolo abandonavam as suas águas. E elas se compraziam não somente em ver os trabalhos feitos, mas também de vê-los sendo feitos, tal realce ela punha em sua arte. Seja se começava por formar novelos de lã bruta, seja se a ajeitava com os dedos e a amaciava, dando-lhes uma forma semelhante a flocos de nuvens e estendendo-a em compridos filamentos, seja se a ajeitava com os dedos e a amaciava, dando-lhes uma forma semelhante a flocos de nuvens e estendendo-a em compridos filamentos, seja se, com o polegar, de leve, fizesse girar o fuso, seja se bordava à agulha, via-se bem que fora instruída por Palas. Nega tal coisa, no entanto, e, ofendida à ideia de tal mestra, diz: "Que ela entre em uma competição comigo; vencida, não deixarei de reconhecer (...) Sem demora, as duas se aprestam, cada uma de seu lado, e estendem os fios de lã nos dois teares. O tear é ligado pelo cilindro, uma travessa separa os fios. No meio se insere, graças a lançadeiras pontudas, com a ajuda dos dedos, a trama, que, depois de introduzida, é apertada, com as pancadas dos dentes abertos do pente. Ambas se diligenciavam no trabalho e, com as mangas dos vestidos dobradas até os ombros, movem os ágeis braços, com um entusiasmo que supera o cansaço. É tecida a púrpura vinda das vasilhas de bronze tírias, assim como as tonalidades mais acentuadas que separam os matizes mais leves, tal como o arco que, quando a chuva se choca com os raios do Sol, costuma desenhar uma grande curva na extensão do céu; ao mesmo tempo que brilham ali mil cores, a transição entre elas escapa à vista, tanto elas se parecem quando próximas, ao passo que é grande a diferença entre as mais afastadas. Mistura-se aos fios o ouro flexível, e antigos episódios são representados no pano (Ovídio, 1983, p.104-105).

Diante de tamanha ousadia, Tritônia sentencia Aracne:

> E, com a lançadeira de madeira do monte Citore que trazia, deu três e quatro pancadas na testa de Aracne, filha de Idmon. A desventurada não suportou a afronta, e, enraivecida, enforcou-se. Palas, apiedada, aliviou-lhe o peso, e disse: "Pode viver atrevida, mas pendurada. E, para que não acalentes esperanças no futuro, determino que o mesmo castigo seja aplicado contra a tua estirpe e teus mais afastados descendentes". Depois disso, ao partir, espargiu o suco de uma planta infernal, e, mal Aracne foi tocada pelo filtro maldito, caíram-lhe os cabelos, o nariz e as orelhas; a cabeça tornou-se minúscula e o corpo se encolheu proporcionalmente; nas ilhargas se prendem dedos em lugar de pernas; o resto é o ventre, de onde, no entanto, deixa escapar o fio, e, tornada aranha, continua a tecer, como antigamente (Ovídio, 1983, p.107).

O mito sofre algumas transformações com o passar do tempo. O nome de Aracne se mantém, mas o das deusas muda em diferentes épocas. Nas mitologias grega e romana,

vemos a figura de Atena, patrona das artes, poesia e tecelagem e surge entre os helênicos em torno do quarto e do terceiro séculos antes de Cristo. Com a incorporação do panteão grego pelos romanos, Atena surge na península itálica sob a alcunha de Minerva[12]. Temos, portanto, neste mito, seis homólogos para as deusas que disputam com Aracne: Palas, Atena (ou Athena), Palas Athena, Tritônia e Minerva.



Figura 13: Velázquez "*Las Hilanderas"* (1657)
Fonte: Museo del Prado

E encontramos outra versão. Desta vez, com Atena e Aracne:

> Essa ousada mulher, Aracne, foi transformada numa aranha por desafiar os deuses. Mas Atena não podia negar que Aracne tinha provado seu ponto, e é por isso, como muitas outras pessoas razoáveis, que Atena tem aracnofobia – aversão a aranhas. (Matyszak, 2022, p.80).

Em *Crátilo*, Sócrates discute com Hermógenes as diferenças nas mudanças dos nomes entre Palas e Atena (406d-407a). No discurso de Agatão, em *O banquete*, Atena novamente é citada como deusa da tecelagem que atraiu discípulas. O mito serviu de inspiração nas artes e é retratado em diversas pinturas e esculturas, como as de Frans Floris (1574), Velázquez (Figura 13), Bernard Picard (1717), Klimt (1898) e na escultura

[12] THOMAS, A. "**Minerva"**, 2022.

“Arachne”, de Moureau (Figura 14). Continuamente, a história recebe novas variações sendo também referência para milhares de artistas mundo afora.

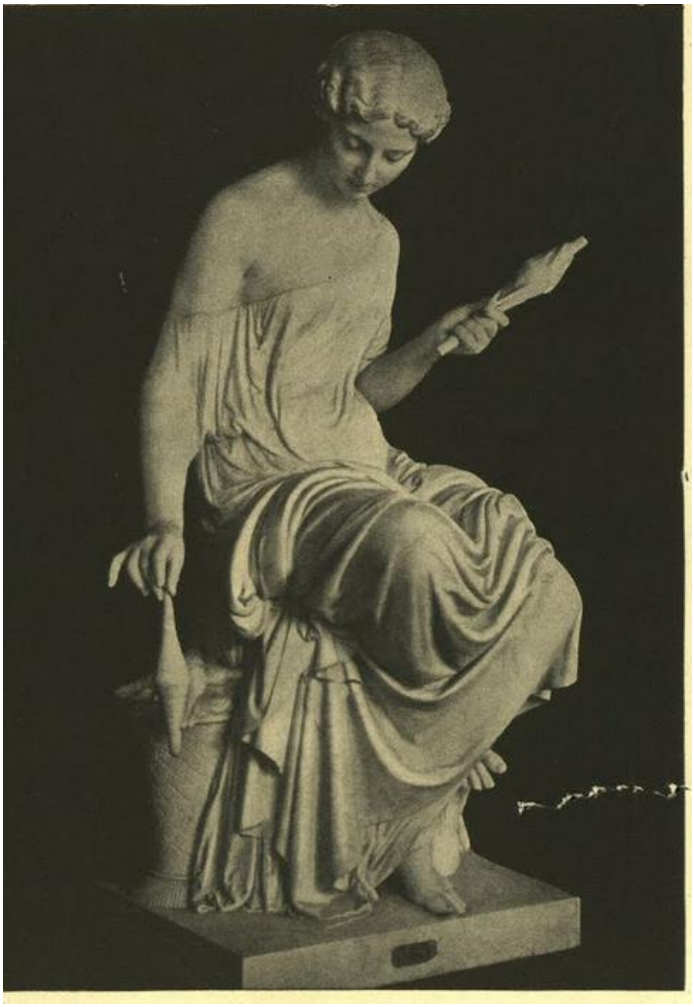


Figura 14: Moureau, *Arachne* (1930)
Fonte: Life Collection

3.3 Moiras

Na Grécia Antiga, através das epopeias homéricas, encontra-se a figura das Moiras, filhas de Zeus e Têmis, que são irmãs das Horas. Em outras histórias, aparecem a figura de uma única Moira, a quem nenhum dos deuses poderiam desobedecer, mas logo o mito foi transformado em três mulheres que tem o poder de mudar o futuro de todos os deuses e seres humanos através da arte tecelã[13]. A primeira, CLOTO, a fiandeira, segura o fuso e vai puxando o fio da vida. Em seguida, LÁQUESIS, a sorteadeira, a que enrola

[13] HOMERO, **Ilíada**.

o fio da vida e sorteia o nome de quem vai deixar de viver. E por último, ÁTROPOS, a que não volta atrás e corta o fio da vida[14]. Na coluna XVIII e XIX do Papiro de Deverni, a Moira pode ser encontrada como uma manifestação específica de Zeus que está presente no Sol, no Ar e em todas as coisas[15].

3.4 Penélope

Na *Odisseia*, de Homero, poema épico que relata o retorno de Odisseu para casa após a Guerra de Tróia, há a figura de Penélope, a esposa tecelã. Joseph Campbell (2015) define:

> Com Penélope, se apresenta outro tema interessante: o da tecelagem. Durante a ausência de Odisseu, todo dia, o dia inteiro, ela tecia um tapete que, à noite, ela desmanchava. Trata-se de um artifício para manter afastados os pretendentes, pois ela havia prometido escolher um deles assim que terminasse de tecer o tapete. Todas as figuras femininas com quem Odisseu trava contato retomam esse tema. Circe das Madeixas Trançadas que tece tapeçaria; Calipso também dos cabelos em tranças, que tece uma tapeçaria; e a pequena Nausícaa, lavando a roupa. Esta é fêmea como Māyā, tecelã do mundo da ilusão, criadora da tapeçaria do mundo (Campbell, 2015, p.182).

Māyā, utiliza a tapeçaria para atrair a atenção dos batedores de Odisseu, culminando na grande crise da história. Vivendo numa ilha assustadora, tece tapetes enquanto, à sua volta, grunhem feras que nada mais são do que os seres humanos que ela enfeitiçou. Māyā convida os batedores de Odisseu para uma refeição, magicamente envenenada. Quem comeu foi logo transformado em porco[16]. Enquanto isso, Penélope continuava tecendo o tapete. Campbell (2015) explica:

> Nesse meio tempo, Penélope se ocupava em tecer e desfazer a teia, como a Lua. Por vinte anos seu marido esteve ausente. A guerra terminou, os outros voltaram, mas onde está Odisseu? Pretendentes jovens e de meia idade vindos de todos os palácios da região dizendo: Uma mulher não pode sobreviver sozinha neste país, num lugar como este. Você precisa se casar com um de nós (Campbell, 2015, p. 211).

[14] BRANDÃO, J., **Mitologia Grega Vol 1**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, p.243

15 ALVARES, J.R. **O Papiro de Deverni e seus reflexos na Mitologia Antiga**. – Brasília: UNB, 2014, Págs. 64-69

16 CAMPBELL, J. **Deusas: os mistérios do Divino Feminino**. – São Paulo: Palas Athena, 2015, p.202.

Confiante no regresso do marido, Penélope continua a fiar e desfiar. De dia tece e de noite destece. Na literatura contemporânea, podemos encontrar releituras de Penélope nos contos "A moça tecelã" de Marina Colasanti [17] e "O fio e as missangas" de Mia Couto[18] – textos potencialmente utilizados para o ensino e aprendizado em outros espaços de aula.

3.5 Teseu e Ariadne

Dédalo construíra um imenso labirinto, onde um monstro de narinas fumegantes e boca horrenda pairava na entrada, à espera de suas vítimas. Era o feroz Minotauro. Enquanto jovens rapazes se organizavam na porta do labirinto, uma graciosa jovem beijou o monstro no rosto e o cumprimentou: "Bom dia, pai". Essa era Ariadne, sua bela filha. Na entrada do labirinto, Ariadne avistou um outro jovem, com quem trocou olhares de amor à primeira vista. Sem que seu pai percebesse, Ariadne foi até o jovem, que se chamava Teseu, entregou-lhe um novelo de linha e sussurrou em seu ouvido os segredos de como sair do labirinto. Antes de entrar no primeiro corredor, deveria amarrar um fio no ferrolho e desenrolar o carretel pelo caminho. Para retornar, ele só precisaria refazer o caminho do fio. Mas, com uma condição: ao retornar, Teseu deveria se casar com Ariadne. Ambos selaram a promessa com um beijo, enquanto ouviam a violência com que o Minotauro trucidava vários outros jovens. Teseu, apaixonado, prometeu casar-se com ela. Guiado pelo som da batalha dos outros jovens, Teseu foi de encontro ao monstro. Com incrível destreza, conseguiu deter Minotauro e sair do labirinto maléfico, refazendo os passos com o fio de Ariadne[19].

3.6 Héracles e Ônfale

Na mitologia grega, Héracles era filho de Zeus. Na greco-romana, conhecido como Hércules, era filho de Zeus com Alcmena, uma mortal. Para os propósitos deste texto, adotemos a versão grega: Hera, a esposa de Zeus, odiava os filhos do marido com

[17] *Cf.* COLASANTI. M. A moça tecelã *In*: **Contos brasileiros contemporâneos**. – São Paulo: Moderna,1991.

[18] *Cf.* COUTO, M. O fio e as missangas *In*: **O fio das missangas**. – São Paulo: Companhia das letras, 2004.

[19] Baseado na interpretação de FERRY, L**. Mitologia e Filosofia**. – Petrópolis: Ed. Vozes 2023, p.320-322.

mortais e decretou a tormenta de Héracles, que ainda era bebê. Enviou duas serpentes para o berço, mas a criança, um semideus de força inigualável, estrangulou-as com as mãos nuas. Irritada, Hera enviou a criança para ser criada por Euristeus, que o fazia executar toda sorte de trabalhos que seriam perigosos, senão mortíferos, para qualquer mortal. Não para Héracles. Euristeus o condenou a cumprir "Os 12 trabalhos de Héracles" **(**Figura 15). Eram atividades extremamente perigosas e de potencial suicida, mas, magicamente, Héracles sempre retornava, cumprindo as exigências impostas, restaurando a ordem e ganhando admiradores. Em um dos Trabalhos, Euristeus, em resposta aos caprichos de sua filha, Admeta, ordenou que Héracles obtivesse o cinto da rainha dos Amazonas. O grande impedimento era que, na terra das Amazonas, homens eram rejeitados, a ponto de filhos do sexo masculino serem exilados, ou mesmo mortos. Hipólita, a rainha, acolheu Héracles com benevolência, prometendo lhe dar o cinto que tanto queria. Mas Hera, que a toda oportunidade dificultava as coisas para o filho bastardo de seu marido, transformou-se em uma amazona e espalhou, entre as mulheres guerreiras, que Héracles estava lá para raptar a rainha. Apreensivas, as outras amazonas atacaram Héracles, que, por sua vez, acreditando ser o ataque uma emboscada, acabou por matar a rainha Hipólita, levando consigo o cinto prometido, sendo o único homem a sair vivo do país.



Figura 15: Héracles no mosaico de pedra
Fonte: akg-images / Album / Oronoz

Em um momento de loucura, Héracles matou o amigo Ifitus e foi condenado a três anos de trabalho com a Rainha Ônfale, que, com seus poderes, modificou sua aparência: Héracles usaria roupas femininas e teceria as lãs, conjuntamente com outras servas, enquanto a rainha se vestiria com os trajes dele. Após os três anos, Héracles foi libertado e se casou com Dejanira, uma das servas de Ônfale. Após algum tempo de vida conjugal pacífica, ainda que fria, Héracles voltou à sua vida de aventuras. Em uma dessas viagens, enfrentou um centauro, que, por pouco, não raptou sua esposa. Para impedi-lo, Héracles acertou uma flecha embebida com o veneno da Hidra de Lerna no coração do centauro. Agonizante, o monstro contou a Dejanira o segredo de um feitiço para o marido jamais separar-se dela: se aplicasse o sangue do centauro no marido, ele se apaixonaria perpétua e perdidamente por ela.

Pouco tempo depois, Héracles aprisionou uma bela mulher, Iole. Dejanira, acometida por ciúmes, acreditava que o marido estivesse apaixonado pela jovem. O herói, em uma das festas em que sacrifícios eram oferecidos aos deuses, em agradecimento por mais uma vitória, pediu à esposa uma túnica branca. Assim Dejanira o fez. Enquanto preparava a túnica, jogou o sangue do centauro na vestimenta. Quando Héracles colocou a roupa, o veneno da Hidra, que estava presente no sangue do centauro, começou a corroer sua pele. Tentou tirar a vestimenta, mas já estava grudada. Ao perceber que caíra num golpe, Dejanira se desesperou e enforcou-se. Apesar da dor do veneno que o corroía e do pouco tempo de vida que lhe restava, Héracles construiu sua própria pira funerária. Zeus, ao ver o fim da vida do grande herói, avisou aos outros deuses para que não o temessem, pois tratava-se de seu filho. Porém, como era apenas um semideus, sua parte mortal deveria ficar em uma praia, enquanto sua essência divina deveria ascender aos céus. Zeus transformou o filho numa nuvem, que foi carregada em uma carruagem puxada por quatro cavalos, para morar nas estrelas. Todo o firmamento sentiu a chegada de Héracles[20].

3.7 O Vaqueiro e a Tecelã

Um mito até hoje extremamente popular na China é o do Vaqueiro e a Tecelã. Comemora-se “no sétimo dia do sétimo mês o Festival do Vaqueiro e da Tecelã, quando as duas estrelas Altair e Vega estão mais próximas da Via Láctea” (Liu, 2023, p.16-17).

[20] BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. Cap. XIX. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Durante a comemoração, as meninas depositam agulhas numa tigela cheia de água para prever, a partir da sombra, se terão sorte no bordado e no amor [21]. O mito do Vaqueiro e da Tecelã acontece desta maneira:

> Havia um Vaqueiro que vivia sozinho após seus irmãos mais velhos lhe darem sua parte na herança de seu pai, que era na forma de um único boi. Contudo, o boi não era uma criatura ordinária, mas um deus que havia sido banido do céu por dizer às pessoas comerem três refeições ao dia em vez de uma refeição a cada três dias, que era o que o deus supremo havia ordenado, mas ele foi tolo o bastante para confiar a mensagem à estupidez de um boi. "É melhor você descer para a terra e ajudar as pessoas arando para elas". E assim o deus boi terminou como a única herança do Vaqueiro. Ele agora disse ao Menino: "Você tem sido bom para mim, e vejo que é muito trabalhador. Vá até aquela piscina lá longe e se esconda. Você verá as Donzelas Celestiais descendo para se lavarem; pegue as roupas daquela da qual você gostar, e ela será obrigada a ficar com você". O Vaqueiro assim o fez, e a Donzela celestial terminou sendo a Tecelã. Ela teve de ficar com o Vaqueiro, mas se tornou uma esposa muito boa que lhe deu dois filhos, e tecia as mais belas coisas, que o Vaqueiro podia vender. Um dia, ela encontrou por acaso as roupas que lhe haviam sido roubadas há muito tempo, vestiu-as e subiu ao céu. Quando o Vaqueiro se apercebeu do que havia acontecido, pôs seus dois filhos em cestos, um em cada lado de uma vara de carga, e foi atrás dela, chamando-a com as crianças. Mas o deus supremo ficou relutante ao ver o Vaqueiro se aproximando dela, assim, com sua mão ele desenhou um Rio Celestial, a Via Láctea, entre os dois e o Vaqueiro ficou para sempre separado da Tecelã. Todavia, o deus supremo ficou com pena deles, e uma vez por ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês, todas as pegas do céu se unem para formar uma ponte sobre a Via Láctea para que eles possam se encontrar. (Liu, 2023, p.59-60).

Ainda na China, há a história de Shahao, filho de Huang'e, "uma deusa tecelã que se apaixonou pelo Planeta Vênus" (Liu, 2023, p.94). O escritor uruguaio Eduardo Galeano faz uma releitura do mito em *O filho dos dias*[22]. A tecelagem é uma importante representação do feminino:

> Diversas iniciações femininas, principalmente na China, incluíam um trabalho de tecelagem ritual associado à reclusão, à noite e ao inverno, pois sua participação na tecedura cósmica torna esse trabalho perigoso, e por isso tem de ser mantido em segredo. Por outro lado, os trabalhos diurnos, do verão, são os dos campos — trabalhos masculinos. O encontro celeste da Tecelã e do Boieiro é o equinócio, o equilíbrio e a união do *yin* e do *yang* (Chevalier e Gheerbant, 2015, p.431).

[21] LIU, T. **Os mitos chineses: um guia para os deuses e lendas** – Petrópolis: Vozes, 2023, p. 17
[22] GALEANO, E**. O filho dos dias.** – Porto Alegre: LP&M Editores, 2012.

No Japão, este mito foi expandido para um conto de fadas, chamado “A história de *Amewakahiko*”[23]. Ainda no Japão, a Deusa Kannon (figura 16) é muito popular. Contam os mitos que ela “é a Tecelã de Sonhos, possuindo apenas dois ou quatro braços, e normalmente apenas uma cabeça. Ela tece uma rede para capturar aqueles que estão presos por ilusões, como ganância, luxúria ou fome” (Frydman, 2023, p. 155).



Figura 16: Deusa Kannon
Fonte: The Buddhist Society

[23] FRYDMAN, J. **Os mitos japoneses: um guia para deuses, heróis e espíritos**. – Petrópolis: Vozes, 2023, p. 183.

3.8 A cesta de costura de Nanã

Na mitologia Iorubá, tanto a roupa quanto a costura têm papel importante para as divindades. No começo, não havia separação entre o céu e a terra (Orum e Aiê). Quando um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas, levando sujeira e aborrecimentos, Olorum separou Orum e Aiê, não permitindo que o mundo dos homens entrasse em contato com o mundo dos orixás e vice-versa. Sem poder ver os humanos, os orixás ficaram tristes, pois não poderiam vir à Terra com seus corpos. Ao se queixarem com Olodumare[24], ganharam consentimento para tomar o corpo material de seus devotos[25]. Os tecidos possuem imensa importância tanto na mitologia quanto no culto das divindades Iorubás. Por exemplo, Exu possui várias roupas, enquanto Obatalá-Oxalá é o senhor do pano branco. Todas as divindades possuem vestimentas características e especiais. Prandi (2001) conta um dos muitos mitos de Nanã, que, através da cesta de costura, ajuda Xangô a chegar no trono:

> Nanã, a avó de todos os orixás,
> Tinha uma cesta de costura e fazia renda e roupas para bonecas.
> Um dia Xangô procurou Nanã.
> Queria ir a uma festa importante e não tinha roupa adequada.
> Nanã tinha feito a roupa de todos os orixás
> e tinha muitas sobras de pano nos baús.
> Com as sobras de pano, fez uma roupa de festa para Xangô.
> Xangô foi à festa vestido com seu saiote multicor.
> Ele ficou tão bonito que a todos conquistou.
> Assim, todos o aclamaram e o escolheram rei,
> só por causa de sua formosura, seu encanto.
> (Prandi, 2001, p.255-256).

É notória a importância que o tecido e as roupas exercem na cultura Iorubá. Além de firmar a materialização de cada orixá através de uma determinada cor de roupa e tecido, há uma extensa lista de histórias orais que contêm essa estreita relação entre o tecido e a comunicação com o sagrado. No livro infantil *Tecelagem*, de Goya Lopes, vemos uma história ilustrada da artesania, da perspectiva da ancestralidade africana.

[24] Olorum, o Ser Supremo.
[25] PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

3.9 Oiá e um pedaço de pano

A orixá Oiá criou um rio a partir de um pedaço de pano que protege o povo. Prandi (2001) nos conta:

> O rei dos nupes andava preocupado com a segurança de seu povo.
> Temendo uma invasão iminente,
> foi procurar os adivinhos, que consultaram Ifá
> e lhe recomendaram que oferecesse uma peça de tecido negro,
> que deveria ser rasgada por uma mulher virgem.
> O rei escolheu sua filha para o ritual.
> A jovem rasgou o pano, cantando "Oiá, ela cortou".
> Diante de todos, a filha do rei
> atirou ao solo os pedaços rasgados do pano preto.
> Os trapos logo transformaram-se em águas negras,
> que correram formando o poderoso
> e protetor, o rio de águas negras, Odô Oiá.
> O rio-orixá garantiu o isolamento da terra e protegeu o reino (PRANDI, 2001, p.301).

Neste mito, vemos o tecido como um protetor espiritual de um povo. Através da ação de Oiá, terra e mar separam-se.

3.10 O tear no ameríndio

Strauss (1985) conta que, na América pré-colombiana, os Astecas narravam histórias nas quais as tecelãs eram tomadas por lascívia quando encarnavam a deusa lunar Tlazolteotl. Com os Maias, as mulheres gestantes ficavam sob a proteção da deusa das tecelãs, Ixchtel; os parentes dos Maias, os Tzotzil, nativos do sul do México, faziam rituais parecidos com os dos Astecas no solstício de inverno, quando as mulheres mais velhas ensinavam as mais jovens a serem boas tecelãs, um dos principais indícios de que seriam boas esposas para seus maridos[26]. Entre os Maias, há também Ix Zacal Nok, a Senhora Tecelã dos Panos, que, com sua tapeçaria, trama diversos níveis do mundo, usando o tear para criar vida[27]. Estas deusas são cultuadas até hoje.

De acordo com Péret (2023), o mito da virgem-mãe era comum em diversos povos da América, muito antes do cristianismo. No México, Quetzalcóatl seria o filho de uma

[26] STRAUSS, L. **A oleira ciumenta**. – Brasília: Ed. Brasiliense, 1985, págs.: 10-12.
[27] HURTAK, J.J, e HURTAK, D. **Os Setenta e Dois Nomes Sagrados das Incontáveis Expressões da Mãe Divina.** – São Paulo: ACF, 2015, p.161.

virgem. A moça Coatlicue varria diariamente, como penitência, a serra de Coatépec. Certo dia, enquanto varria, um bolinho de plumas, muito parecido com a de um rolo de linhas, caiu sobre ela. Coatlicue pegou o rolinho e guardou por baixo da saia. Quando terminou de varrer, olhou por dentro da saia e não encontrou o rolinho de linhas. Procurou por todo o lugar, mas não o encontrou. Com o tempo, Coatlicue foi engordando e a família percebia que, na verdade, ela estava grávida. Queriam saber quem tinha engravidado a moça solteira, levando vergonha para a família. Quando percebeu o que tinha acontecido, Coatlicue ficou desesperada, até que o bebê que estava no seu ventre lhe disse: "Não tema, sei o que fazer". Então, ela se acalmou. O que Coatlicue não sabia é que os vizinhos e outros familiares ficaram revoltados com aquela gravidez e planejaram uma emboscada para matar a grávida. O bebê, ainda no ventre, ordenou que o tio levasse sua mãe para a serra. Ao chegarem no topo, avistaram o povo Centzonhuitznahuac subindo para matá-los. Foi quando Coatlicue deu à luz Huitzilopochtli. Sahagún (1880) descreve:

> Huitzilopochtli nasceu, portando uma couraça azul, chamada *Tehuehueli*, com um dardo da mesma cor; sua figura era pintada e sua cabeça coroada por um ornamento de plumas; sua perna esquerda era franzina e coberta de plumas; suas coxas e seus braços igualmente pintados de azul (Perét *apud* Sahagún, 2023, p.322).

Huitzilopochtli, ao nascer, ordenou que pusessem fogo numa serpente de madeira, chamada *Xiuhcóatl*. Huitzilopochtli ergueu-se, pegou todas as armas e perseguiu quem os perseguia, matando todos e ficando com as armas que tinham o nome de *anecuhiotl*.[28]

A história da formação dos Incas em Cuzco, trazida por La Vega (1609), conta que as pessoas que lá viviam não tinham roupas, não sabiam colher algodão, fiar a lã, tampouco tecer. Isso perdurou até que o Pai Sol enviou um filho e uma filha, portando um bastão de ouro de dois dedos de espessura. Ao fincarem o bastão no chão, formou-se a terra nova para o povo. Junto da terra, havia instruções de como colher o algodão, fiar a lã e tecer. Em contrapartida a todas essas bênçãos e benesses, deveriam adorar o Pai Sol. E assim fizeram. E a terra foi farta e próspera[29].

[28] PERÉT, B. **Antologia de mitos, lendas e contos populares da América**. – São Paulo - Ed: 100 cabeças, 2023, p. 319-323.

[29] *Ibid*.2023, p.370-375.

3.11 A roupa também é código

Nas mitologias, muitas das roupas oferecem o clímax ou produzem uma espécie de enigma fundamental da história. Por exemplo, na mitologia grega, Fedra, ao casar-se com Teseu, se apaixona por Hipólito, o enteado. Ela tenta seduzi-lo, sem sucesso. Ao perceber que o enteado não quer nada com a madrasta e que vai contar tudo ao pai, ela rasga de propósito a roupa que veste, machuca os próprios seios até sangrarem e grita que foi violada. Quando Teseu se depara com a deplorável cena, Hipólito fica horrorizado e tenta explicar para o pai, que não acredita em nada do que o filho disse e o expulsa de casa. Acreditando cegamente na esposa, pede a morte de Hipólito a Poseidon.

Na *Odisseia*, quando Odisseu retorna a Ítaca, a deusa Atena muda suas feições e roupas, o colocando na figura de um velho mendigo, que vai ter com Eumeu, o porqueiro e fiel escudeiro de Odisseu, para averiguar o que vem sido dito a seu respeito. O porqueiro, desalentado, avisa que o nobre senhor nunca mais regressou e que sua mera lembrança lhe traz muita tristeza à alma. O velho, então, faz uma previsão a Eumeu: que Odisseu retornará. Diz ainda que, assim que o senhor de Ítaca retornar, ele, Eumeu, deve dar a ele, o velho mendigo, vestes bem-feitas, uma túnica e um manto, o que Eumeu recusa, pois não deve nada ao velho que acabou de conhecer, mas hospeda o mendigo que dizia morar no palácio em que viveu Odisseu. Com o mendigo em sua morada, Eumeu avisa a Penélope do inusitado hóspede. Ela se dirige à casa do porqueiro, para pedir ao mendigo uma prova de que ele realmente conhecia seu desaparecido marido. É quando Odisseu, ainda transformado em indigente, finalmente encontra Penélope, a esposa tecelã que jamais duvidou que um dia ele voltaria. Ela lhe pergunta qual roupa o marido usava no dia da partida. O mendigo segura as lágrimas e descreve:

> Manto purpúreo, de lã, envergava o divino Odisseu, muito amplo e cômodo, preso por áureo colchete vistoso, de duplo encaixe, com joia admirável na parte da frente: um cão sustinha nas patas da frente uma corça listrada, que estrebuchava. Ante o grupo nós todos sentíamos pasmo: como, sendo ouro, podia o mastim prear a corça e esganá-lá? E como a corça tentava fugir, a espernear tanto e tanto? Vi que vestia, também, uma túnica muito brilhante, que parecia a porção mais de fora e sutil da camada tão delicado era o todo, assim como do Sol em alto brilho. Muitas mulheres, ali, se juntaram, louvando o trabalho. Ora outra coisa te vou relatar; guarda-a bem no peito: Não sei se quando partiu já levava Odisseu essa roupa, ou se lha deu qualquer sócio ao se achar no navio, ou mesmo algum dos seus hóspedes, pois Odisseu possuía muitos amigos; bem raros aqueus se igualavam com ele. De minha parte uma espada de bronze lhe dei, mais um grande manto, bonito e purpúreo, e uma

> túnica toda franjada, tendo-o levado ao navio, cercado do apreço devido. (Homero, 2015, p.1047).

Vemos também em Esopo: Bóreas quer rivalizar com o Sol. Quem é melhor: o Sol ou o Vento? Travam uma disputa. Aquele que conseguir primeiro despir um ser humano em viagem, ganha. Bóreas, o deus do vento que soprava no Norte, muito seguro de si, trabalhou intensamente. Quanto mais Bóreas soprava, maior a força que o ser humano utilizava para se manter atado à roupa. E quando a ventania piorou, tornando tudo frio e inóspito, o ser humano tratou de pegar uma roupa extra. Bóreas cansou-se e passou a tarefa para o Sol que brilhou muito comedidamente, deixando o ser humano com calor – fazendo com ele tirasse algumas roupas do corpo. Mas não tirou tudo. Quando o sol se intensificou e a quentura ficou insuportável, o ser humano se despiu e foi se banhar no rio. Na *Teogonia*, Bóreas é um dos ventos divinos, irmão de Zéfiro. Em *Ilíada*, Aquiles reza para Bóreas e Zéfiro que respondem gerando animais que cavalgam pelo ar.

Através da mitologia nórdica, há a figura de Ragnar, o das calças felpudas. Ele é um grande matador de dragões e evita que Póra, filha do rei de Gautlândia, seja engolida pela cobra de estimação que morava no palácio. A réptil cresceu demais, chegando a comer um boi por dia, e se entrelaçava inteira pela casa. Sentindo-se ameaçado, o rei pede ajuda aos súditos e anuncia quem matar a cobra teria a mão da filha. Ninguém quer enfrentar tão poderoso monstro. Até que Ragnarr prepara um manto e um par de calças feitas de lã felpuda, mergulha no piche e vai enfrentar a fera, armado com uma lança. Por conta da calça felpuda, Ragnar sai ileso e ganha a mão de Pora[30].

Na Iorubá, há o importante capucho de palha de Omulu-Obaluaê; a beleza de Oxum em seus tecidos finos, joias e perfumes. Em um dos mitos, Oxum só tinha um único vestido branco, que usava e lavava todo o dia. De tanto lavar, o vestido ficou amarelo. Depois desse dia, Xangô enamorou-se por Oxum[31]. Outra história, a de Onilé, conta detalhes das vestimentas de diferentes orixás[32].

Entre os povos originários do território brasileiro, temos Iapuna[33], uma linda e sonhadora moça tupi, que sonhava em tocar a lua. Quando viu o reflexo da lua cheia no lago, pensou que pudesse tocá-la. Iapuna mergulhou na lagoa, mergulhou tão fundo que

30 LARRINGTON, C. **Os mitos nórdicos: um guia para deuses e heróis**. – Petrópolis: Vozes, 2022, p.160-161.

31 PRANDI, R. **A mitologia dos Orixás**. – São Paulo: Cia. das letras, 2001 p. 336.

32 *Ibid*. 2001, p. 410-415.

33 BOFF, L. **O casamento entre o céu e a terra.** Rio de Janeiro: Mar de ideias, 2014, p.79.

não conseguiu voltar. Perdeu o fôlego e morreu afogada. A lua assistiu a tal cena com tristeza, transformando o corpo de Iapuna numa vitória-régia, cujas pétalas servem de vestimenta para as jovens tupis que desejam arranjar um namorado[34].

Embora esses mitos contenham aspectos sobrenaturais, contemplativos ou imaginativos, o que todos tem em comum é a extinção de trajes e costumes locais, que, com o tempo, vêm a ser vistos como "típicos", ou seja, a vestimenta de diferentes etnias e suas singularidades reduzidas ao alegórico. Com a evolução das máquinas que modificaram postos de trabalhos, modos de vida e ações políticas, trocou-se o traje regional pela vestimenta simbólica europeia, levando à uniformização. De acordo com Leroi-Gourhan (2002):

> Na medida em que a permeabilidade social aumentou favorecida por uma evolução ideológica veiculada pelos meios de comunicação universais, o número dos modelos sociais reduziu-se, tendendo-se, em toda a parte, para a substituição da vestimenta regional pela simbólica europeia. A perda dos trajes nacionais e profissionais constitui o sinal mais flagrante da desintegração étnica, não se tratando de um acidente menor ocorrido no decurso do processo principal de adaptação a novas condições, mas sim, a de uma das condições principais da adaptação, aquela que, à distância de mais de uma geração, precede a adaptação real. (Leroi-Gourhan, 2002, p. 164)

As tecnologias substituíram modos dos povos se vestirem, tirando suas características e fazendo com que gerações inteiras perdessem a referência nativa. Cabe à filosofia considerar o tecido e a roupa não apenas como objetos de nulo entendimento, mas como filosofias através dos quais pensamentos fundamentais são concretizados na sociedade pós-contemporânea.

[34] SALERNO, S. **Viagem pelo Brasil em 52 histórias**. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006, págs. 34-35.

CAPÍTULO 4 POESIAS DE TECIDOS

A camisa de Xanto

Ninguém foi mais feliz do que eu,
De Xanto o lindo corpo agasalhava:
Só quando a lavadeira me mandava
É que eu vertia copioso pranto.

Mas em breve, voltava para Xanto
E a ventura de novo me animava!
Por nada me trocara, se beijava
Seu fino colo de aprilino encanto!

Pobre camisa! Chora, pois perdeste
As tuas mais preciosas alegrias!
Pobre camisa, que desgraça a tua!

Há três dias que Xanto não me veste!
Nos braços de Antenor, há já três dias
E três noites que Xanto vive nua!

(Castro, 1902).

4.1 Filosofia e poesia

Estas são duas linhas quase intrínsecas que, no percurso do pensamento, se entrecruzam na perplexidade de tudo o que há. O filósofo observa o poeta na coleta e singra das palavras e pensamentos; o poeta coleta a ideia de sentimento interior do filósofo entre leituras e refutações. O filósofo persegue o *logos*. O poeta é morador da lógica que fracassa e que tem o sonho leve, não porque ilógico, mas porque o invisível do poema é urgente no mundo sem a burocracia das horas.

Zambrano (2021) diz que pensamento e poesia se enfrentam, sendo esta a mais rebelde. Ela também afirma que o filósofo não encontra o homem totalmente na filosofia e que a poesia não é a totalidade do homem: “Desde que o pensamento consumou sua “tomada de poder”, a poesia foi viver nos subúrbios, arisca e desterrada, dizendo aos gritos todas as verdades inconvenientes; terrivelmente indiscreta e rebelde” (Zambrano, 2021, p.14). Aqui não se trata de pensar na noção de equilíbrio entre as partes, porque esta pesquisa não pensa na ideia de proporção, ou mesmo se há alguma entre elas.

Retomemos o tear como dispositivo do entrelaçamento. Agora, como textura que compõe o cruzamento dessas linhas, através da espessura do ponto que une a poesia.

4.2 Platão e Aristóteles na poesia

Voltemos novamente a Platão e Aristóteles. Ao abordar o gesto do tecelão, Buarque (2007) conta da alusão à *téchnai* mimética num grupo que imita a ideia diretamente da ideia, que, "postas em um contexto cosmogônico, acabam por revelar que a *téchne* é, em última instância, paradigma do próprio coração da metafísica platônica, que é a chamada teoria das ideias" (Buarque, 2007, p.27). Ainda neste contexto, Buarque defende que a discussão platônica acerca da poesia é mencionada em *Crítias,* onde Platão discorre acerca dos objetos que surgem nos discursos, que teriam ou a força *mímesin* (imitação) ou *apeikasían* (representação).[1]

A mimesis aristotélica é diferente da platônica, pois esta última classificava os poetas como imitadores, não conhecedores da verdade. Aqueles que despertam emoções perigosas nos cidadãos, fazendo com que as paixões produzissem um desvirtuamento da realidade, ameaçando o modelo de vida e justiça em grupo. A questão de poetas em Platão é sempre um debate à parte. Para Benjamin (2012), Platão tinha um alto conceito do poder da poesia, julgando-a como prejudicial e supérflua, entendendo que se referia ao poeta dentro do conceito estrito da coletividade perfeita[2]. Zambrano diz que Platão olhava com horror para a poesia, por viver segundo a carne, pecado feito de palavra, eternizado na expressão:

> A irracionalidade da poesia se concretizava da maneira mais grave: a rebeldia da palavra, a perversão do *logos* funcionando para descobrir o que deve ser calado, porque não é. Em resumo, uma falsa verdade. Verdade porque se mostra como a verdade na palavra, pelo caminho da sua aparição. E falsa porque descobre aquilo que, por não alcançar a suprema categoria de ser, não tem por que se manifestar. A poesia era uma heresia diante da ideia de verdade dos gregos. E também diante da sua exigência de unidade, porque trazia a dispersão do modo mais perigoso: fixando-a". (Zambrano, 2021, p. 47).

[1] BUARQUE. L. **É possível falar de uma estética platônica?** *In:* Viso: Cadernos de estética aplicada, 2007, p. 29.

[2] BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. – São Paulo: Brasiliense, 2012, p.129.

Aristóteles, em *Poética*, classifica os poetas como artistas da imitação. O conceito difere de Platão, porque, para Aristóteles, não é ruim imitar, e compara o trabalho de um historiador com o de um poeta. Em *Poética,* é analisado somente o que ocorre no teatro, pelas ações se desdobram por meio da palavra. Com o passar do tempo, a ideia de mimese passa a ser assimilada em outros termos como imaginação e fantasia[3]. A obra aristotélica conceitua a manifestação do poético[4]. Ao contrário de Platão, a poesia é uma demonstração da verdade começando pela tendencia à imitação como manifestação do conhecimento, captando a essência do que é necessário entre as coisas e as virtudes humanas[5].

O que conhecemos como *Poética* ou *Arte Poética* de Aristóteles é, na verdade, parte incompleta de um diálogo de três volumes chamado *Acerca de Poética*. Especula-se que o filósofo propunha uma reflexão ampla sobre a criação do objeto estético[6]. Em *Poética*, a noção da imitação é manifestada. Um dos pilares do pensamento aristotélico é a mimesis[7]. Sobre isso, Moisés (2015) infere:

> O filósofo se referia ao fato de a arte reproduzir, representar, recriar, por meios próprios, a realidade humana, criando um universo análogo ao universo, como se este se refletisse, de forma sintética, naquele. Em vez de cópia, a arte consistiria na criação de um mundo coerente, paralelo ao cosmos, regido por leis específicas, homólogas às do outro, e ao qual se acrescentaria (...) a obra da recriação estaria para a obra da criação assim como o poeta estaria para o demiurgo, ou o criador do universo. (Moisés, 2015, p.88).

Estamos num recorte histórico-filosófico, onde os conceitos de mimesis, reprodução ou representação já estão postos e justapostos. Mas e se voltarmos ainda mais? Vimos no capítulo anterior que os mitos, de diversas épocas e povos, possuíam suas próprias ideias de tecelagem, mas como essas diferentes civilizações continham o tecer como dispositivo?

---

[3] MOISÉS, M. **A criação literária: poesia e prosa**. – São Paulo: Cultrix, 2015, p. 89
[4] *Ibid*.2015, p. 89.
[5] ABBAGNANO *apud* ARISTÓTELES, Poética *In*: **Dicionário de filosofia**, 2012, p. 895.
[6] MOISÉS, M. **A criação literária: poesia e prosa**,2015, São Paulo: Cultrix, p. 87.
[7] *Ibid.*2015, p.89

De acordo com Klück (2007), o mito da tecelagem cósmica produziu papel decisivo para a representação de um mundo demonstrado através do metaforismo têxtil[8].

Lucrécio, em *A natureza das coisas*, ao falar da parábola das partículas solares, utiliza o tecer como receita[9]. Fílon de Alexandria (que viveu entre 15 e 16 a.C.) gera a imagem do cosmo como um grande tecido colorido de múltiplas cores, tecido por Deus, em que o "sábio é o único tecelão e se a bela obra têxtil de Deus, este nosso mundo, foi concluída por um saber onissapiente, não seria correto conceber a arte de tecer como um grande feito da ciência?" (Klück *apud* Alexandria, 2012 p. 522).

Na alegoria abraâmica de Adão e Eva, a primeira coisa que o casal percebe, ao ser expulso do Jardim do Éden, é a própria nudez. Envergonhados, vestem-se com folhas de figueira. Encontramos diversas figuras de deusas de várias civilizações que exercem a atividade tecelã, não com a função humana de apenas cobrir a nudez, mas com o poder de dar vida e significado ao mortal.

O tecido que tudo cobre, tudo aquece e tudo descobre. O encobrir-se e descobrir-se com roupas complementa nossos impulsos biológicos de evitar frio, calor, ou de proteger a pele de algum incômodo. O ato de vestir-se depende do entrelaçamento, mas por que os poetas tiveram tanta obsessão em falar de tecelagem como metáfora? Scheid e Svenbro (1996) explicam:

> Enraizado em um mundo em que a palavra e o que é "feito à mão", *Handwerk*, tinha um valor que podem ter se perdido para nós, o léxico cuja memória foi mantida pelos idiomas indo-europeus, mas a metáfora da tecelagem verbal parecia transmitir uma verdade distante. O que poderia ser mais natural, sob essas condições, do que imaginar o primeiro grande autor de poemas do ocidente, Ilíada e a Odisseia, como um fabuloso artesão, capaz de "tecer" seus poemas? Essa intuição pode parecer especialmente correta porque os gregos escolheram o termo *rapsoidos*, "aquele que recostura a canção" para designar não o autor, mas o recitador pan-helênico desses mesmos poemas. Se o recitador puder "recosturar a canção", *rhaptein aoiden*, a canção em si é necessariamente um "tecido". Infelizmente, essa percepção intuitiva não se sustenta aos fatos. Para o contexto histórico em que o termo *rhapsoidos* aparece (assim como a expressão relacionada citada) não é a do autor das canções homéricas, assim é impossível saber se o *aoide*, "canção", era um tecido metafórico para Homero. Além disso, nos dois poemas homéricos, ambos os quais conferem um lugar importante tanto para a definição do seu próprio estatuto e a descrição de tecendo, não há uma única passagem em que o autor caracteriza explicitamente a sua própria canção ou a de um

[8] KLÜCK, H. Tecer, fiar. *In*: KONERSMANN, Ralf. **Dicionário das metáforas filosóficas**. – São Paulo: Edições Loyola, 2012, p.521.

[9] KLÜCK, H. Tecer, fiar. *In*: KONERSMANN, Ralf. **Dicionário das metáforas filosóficas**. – São Paulo: Edições Loyola, 2012, p.521.

> companheiro bardo como um "tecido". Usado de forma comparável, mas de maneira diferente, as metáforas da tecelagem e a costura são, no entanto, conhecida por Homero: deuses homéricos e os heróis "tecem" seus truques inteligentes contra um adversário; eles "costuram" sua desgraça. Essa "tecelagem" também pode configurar a própria linguagem do ser" (Scheid e Svenbro, 1996, p. 106-107 em tradução própria).

A palavra latina *textus* não foi atestada antes de Quintiliano, professor romano de oratória, que morreu em cerca de 95 d.C. e cujos pensamentos se mostraram bastante influentes séculos mais tarde, no Renascimento. O verbo *texere,* é tecer no sentido de "compor uma obra escrita"[10]. Scheid e Svenbro (1996) constituem uma hipótese interessante sobre a tecelagem enquanto forma de metáfora da escrita:

> Há duas razões para isso. A primeira diz respeito a data: se pertence ao helenístico ou ao imperial é provável que alguns poemas gregos já estivessem sob a influência do *textus* latino. O que quer dizer que a metáfora, ou alegoria, já poderia ter sido influenciada pelo sucesso de *texere* – "tecer, escrever" – em latim. A segunda razão situa-se num plano totalmente diferente: tem a ver com a forma como a aranha tece a sua teia. Mesmo que a aranha tenha ensinado aos humanos a arte de tecer, ela tece usando apenas um tipo de fio, que dispõe com um sentido "inato" da geometria euclidiana, mas que, no entanto, permanece contínua e idêntica. De fato, diz Plutarco, uma das características fundamentais dessa admirável teia é "a ausência de uma urdidura", *me stemonodes* [...] uma ruptura quase imperceptível com a soma dos opostos [...] embora esses opostos possam estar situados em várias áreas, eles sempre figuram dentro da lógica da tecelagem entendida como "o entrelaçamento da urdidura e corte" e o entrelaçamento de um e de outro (Scheid e Svenbro, 1996, p. 129-130 em tradução própria).

A lógica do entrelaçamento como metáfora se estabelece até este século. Lembremos da poeta Tamara Kamenszain, em *Bordado e costura do texto*, quando afirma que "Já é quase parte do senso comum comparar o texto a um tecido, a construção do relato a uma costura, o modo de adjetivar um poema à ação de bordar" (2000). Quem também traz o texto como entrelaçamento são Roland Barthes[11] e Vilém Flusser.[12]

---

[10] SCHEID, J. e SVENBRO, J. **The craft of Zeus: myths of weaving and fabric.** Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 106.

[11] "Texto quer dizer tecido; (...) no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si nas secreções construtivas de sua teia" BARTHES, R. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita.** – Lisboa: Edições 70, 2009, p. 180.

[12] "Etimologicamente, a palavra texto quer dizer tecido, e a palavra linha, um fio de tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da "corrente") e não são unidos, como tecidos acabados, por fios ("a trama") verticais. A literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado. Ela necessita de acabamento. A literatura dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete. Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o

Na literatura, faz-se distinção entre poesia e imitação, entendendo a poesia como um jogo de linguagem criativo no universo da renovação. Pode ser composta por frases, fonemas, ritmos ou melodias, manipulando as funções da língua.[13] A imitação, em linhas gerais, é a submissão da palavra na busca de representações, para efeito da história[14]. Na teogonia órfica, interpretada por Luc Brisson (2014), ao narrar o sopro de Orfeu e declarar "Moira", há referência à inteligência que está em toda parte e, quando afirmam que "Moira" tece, é a inteligência de Zeus determinando passado, presente e futuro. Quando dizem que Moira teceu, é a manipulação da sabedoria prática[15]. Algo interessante, se pensarmos que a trama e a urdidura da palavra mantêm o fio das ideias atado ao gesto onde tudo é entrelaçado. Lembremos Sócrates que diz invejar a arte do melhor rapsodo da Grécia, Ion, o aprendiz de Homero e intérprete das obras dos poetas (535a), um equivalente ao contador de histórias. Vestido com os mais belos trajes, Ion vê a linguagem como interpretação e não como criação, utilizando novamente o tecer como analogia e que logo depois será refutado:

> Sócrates: Será a linguagem conveniente a ser usada por uma fiandeira enquanto trabalha com a lã?
> Ion: Não.
> Sócrates: Será então a linguagem conveniente a um general para uso no encorajar de suas tropas?
> Ion: Sim, é esse o tipo de coisa que um rapsodo conhecerá (540c-d).

Intérprete dos poetas, o rapsodo é desafiado por Sócrates a escolher um dos caminhos: como alguém possuído por dons divinos ou sem nada a conhecer de Homero, grande autor de *Ilíada* e *Odisseia*. Ion escolhe o caminho da divindade, pois é muito mais nobre passar por divino[16]. Se a ideia do gesto de tecer é vinculada à nobreza e algo de perfeição, aqui a imitação humana também reproduz distorções, pois até a mitologia mostra que não é aconselhável um mortal tomar o lugar do divino.

texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores". FLUSSER, V. **In**: **A escrita**. – São Paulo Editora Annablume, 2010, p.63-64.

[13] FLUSSER, V. **In**: **A escrita**. – São Paulo Editora Annablume, 2010, p.111.

[14] DETIENNE, M. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

[15] BRISSON, L. **Introdução à Filosofia do mito**. – São Paulo: Paulus, 2014.

[16] Cf. PLATÃO. **Ion**. (542a)

4.3 Poética e estética

Nas sociedades indo–europeias convencionais[17], a linguagem poética era de conhecimento de especialistas que realizavam funções intelectuais de prestígio, como videntes ou sacerdotes. Não havia um termo para "poeta". O que existia era a poesia, cuja arte servia para venerar os deuses, para sacrifícios, testamentos jurídicos, leitura do tempo, ou colheita. A poesia exaltava e louvava tanto os deuses quanto os homens[18]. Essas poesias não apenas documentavam elementos de pensamento divinizado, como traziam recomendações artísticas para a confecção de bons poemas, muitas vezes comparadas à tecelagem:

> Em indo-iraniano, grego, celta, e germânico, encontramos a composição poética descrita em termos de tecelagem. Pode-se citar, do *Rigveda*: Para ele, para Indra, as mulheres, esposas dos deuses, teceram uma canção quando ele matou o dragão. [...] Meu trabalho (previamente) esticado (i.e. como um tear) é esticado novamente. [...] Que o fio não rompa enquanto teço meu poema. [...] Todos os meus pensamentos e cantos eu estiquei a ti. [...] Tecei o trabalho dos cantores sem um único nó! (West, 2022, p. 40- 41).

Da herança intelectual do sacerdócio ligado aos reis e deuses, a figura do poeta, aquele que narrava a história do universo através da comparação de trabalhos manuais, como a tecelagem, transformou-se. Brandão (2015) ressalta que Hesíodo, ao organizar as genealogias de velhos mitologemas gregos, nos níveis celeste, ctônio e telúrico, através de *Teogonia,* se vale do exemplo de que o poeta entrelaça verdade e a ficção ao fazer uma representação entre o legislador e o adivinho[19].

As narrativas de Homero e Hesíodo exerceram papéis únicos na Grécia Antiga. A poesia é ainda mais antiga que a própria Filosofia e, quando esta surge, toma lado crítico em relação à poesia, quando se refere a Homero e Hesíodo[20]. Mas a crítica é no sentido analítico. Se não existissem as obras compostas de poesia épica, lírica ou dramática, o imaginário coletivo seria impactado de outra forma, pois poesias sobre seres divinos

[17] Entende-se como indo-europeia uma grande família de línguas que se estende pela Ásia até a Europa e o norte da África, ou à língua ancestral hipotética, da qual descendem todas as línguas indo-europeias atestadas. *Cf.* WEST, ML., **Poesia e Mito Indo-Europeus** – Araçoiaba da Serra, SP Mnema, 2022.

[18] *Ibid.* 2022, págs.30-33.

[19] BRANDÃO, J. **Mitologia grega.** Vol 1. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 169.

[20] CICERO, A. **Poesia e filosofia**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.42.

funcionaram como modelos de referência para autores posteriores, assim como para o público.

Será que a Filosofia seria outra se não houvesse os poemas de Homero e Hesíodo para se examinar criticamente? Bem, como só podemos utilizar a imaginação como resposta, não o faremos neste momento. Voltemos aos fatos. Aristóteles, em *Poética,* classifica o poeta como artista da imitação, que representa como as coisas eram, como são, como as pessoas dizem e pensam que são ou como deveriam ser, embora a obra se dedique a analisar a tragédia em seis partes (*mythos*, *éthe*, *léxis*, *diánoia*, *ópsis* e *melopoiía*[21]), ela dá importância ao mito para a encenação da tragédia. Em *Arte poética,* Horácio compara a poesia à pintura[22].

Apesar de a poesia nascer antes da Filosofia, e de ambas possuírem até algumas preocupações semelhantes, Cicero (2012) destaca que a poesia não é filosofia e que o papel do filósofo não é o mesmo do poeta: "A despeito de tanto o filósofo quanto o poeta terem as cabeças nas nuvens, não são idênticas suas nuvens" (Cícero, 2012, p.25). As habilidades necessárias para o filósofo e o poeta são completamente distintas, da mesma maneira que a obra poética não depende de originalidade filosófica alguma e vice-versa[23]. Platão e Aristóteles, a partir de suas reflexões, abriram o entendimento do fazer sensível do homem, dando sentido à reflexão da possibilidade poética[24].

A poética, enquanto ciência filosófica da arte do belo, se dá através da Estética (*Aesthetica*), fundamento introduzido por Baumgarten, por volta de 1750. Ele defende que o conhecimento racional possui conceitos distintos das obras de arte, pois são representações para a experiência do belo. Um dos filósofos que logo responderam a esta proposição foi Kant, com *A Crítica do Juízo,* distinguindo o estético do científico, do moral e do artístico[25]. Somente a partir do séc. XVIII, no Romantismo, surgiu uma nova interpretação do poético, que, porém, mantinha a ideia da mimesis de Aristóteles, principalmente no que Hegel fundamenta em *Estética*.

---

[21] Mito (*Mithoi*), caracteres (*éthe*), expressão (*léxis*), pensamento (*diánoia*), encenação (*ópsis*) e canto (*melopoiiá*) *Cf.* ARISTÓTELES. **Poética**, 6, 1450a9-10.

[22] "Uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico" HORÁCIO *In*: **Arte Poética**. – São Paulo: Cultrix 2016, p.65.

[23] CICERO, A. **Poesia e Filosofia**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.30.

[24] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 66.

[25] KIVY, P. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. – São Paulo: Paulus, 2008.

O pensamento hegeliano não conceitua o poético, mas a natureza dele enquanto o conceito de belo artístico e obra de arte[26]. Em 1903, o filósofo Benedetto Croce se aprofundou no pensamento de Hegel e publicou, em 1936, a obra *Poesia,* em que conjectura a arte como uma intuição e que esta não diferencia o real da imagem de uma possibilidade.[27] Já Moisés (2015) desenvolve que esta proposição de Croce se transforma em dois termos lapidares e questiona: o que caracterizaria a prosa da poesia seria a diferença entre a intuição de um sentimento?

Sabemos que o assunto é ainda mais complexo e que não se resolve em uma simples metáfora. Moisés (2015), inclusive, destina boa parte de seu extenso texto a diferenciar estas posições. Elencá-las aqui desviaria, em muito, esta pesquisa. Mas, não podemos negar que a poesia enquanto fenômeno da arte literária foi durante muito tempo protagonista dos registros da experiência, sobretudo da primeira fase da filosofia como a conhecemos.

Em *Lições de Poética*, Paul Valéry distingue a estética da poética ao fundamentar que deveria separar o ato do escritor das outras artes, através do fazer, sendo diferente de um conceito apoiado na indústria e comércio da arte[28].

4.4 *Poiésis* em Heidegger

Na perspectiva heideggeriana, *techne* e técnica estavam vinculados a estatutos diferentes. *Techne* não possuía o mesmo sentido moderno de técnica, que, na antiguidade, era entendida como uma forma de conhecimento[29]. Da mesma maneira que *poíesis* não era uma forma literária, mas o que se instaura primeiro como *physis* e que, posteriormente, se revela, guiando o *saber-fazer* de uma produção[30]. Em Heidegger, a poética é o que se distingue da capacidade criadora do raciocínio lógico e do cálculo[31]. Já a *poíesis* é o apelo

[26] MOISÉS, M. **A criação literária: poesia e prosa**. – São Paulo: Cultrix, 2015, p.90.
[27] Ibid. 2015, p.93.
[28] VÁLERY, P. **Lições de poética**. – Belo Horizonte, MG: Âyiné, 2018.
[29] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.59.
[30] *Ibid.* 2014, p.59.
[31] SINCLAIR, M. **Heidegger, Aristotle and the Work of Art**: ***poiesis in being***. – New York, Ed: Palgrave Mcmillian, 2006, p. 119.

do ser submetida à entrega não violenta, deixando uma verdade e uma presença[32]. Rüdiger explica que "a técnica é uma criação social e histórica, o saber que depende do homem, mas só na medida em que este se institui em meio à *physis"* (2014, p.58).

Também Rüdiger (2014) mostra, através da percepção dos antigos, que o homem é o *anthropos*, não artificializado, ou seja, ainda que não se soubesse na palavra que eram humanos por definição, foi a partir do homem que diversas técnicas foram originadas. O homem, ao criar coisas, estabelece uma relação com a técnica.

Em 1920, baseado em Aristóteles, que percebe *eidos* (forma), Heidegger concebe a manifestação da técnica em dois percursos: primeiro, ao perceber a imagem da forma a ser feita, e, em seguida, ao coletar e informar a execução dos meios "sugerindo a presença, já entre os gregos, de um protagonismo em relação à técnica por parte do artífice" (Rüdiger, 2014, p. 59). Mas, logo em seguida, Heidegger revisa essa análise e coloca um novo ponto de vista, longe da perspectiva aristotélica, pois a *poíesis* está além da própria *poíesis*, uma vez que o objeto é sempre finalizado por alguém e para alguma coisa, é sempre colocado em uso[33], não sendo o mesmo que o conceito de *práxis,* que tem o fim em si mesma, uma vez que a ação é o próprio fim[34].

Heidegger observa que o homem não está diante da *physis* quando o saber é a própria técnica acontecida diante da experiência, não sendo o homem responsável pelo processo direto da técnica[35]. Separando a técnica da *physis,* onde "a técnica não seria, em essência, portanto, a atividade que intervém sobre as coisas, mas o saber, oriundo da *physis*, sobre a forma como elas acontecem se processam em meio à existência" (Rüdiger, 2014, p.63), pelo ponto de vista da *poíesis* de Heidegger, ao fabricar tecidos, podemos pensar, por exemplo, em sua função, que tem meio e fim em si mesmos, ainda que outra pessoa passe a usar o tecido produzido[36].

[32] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.57.

[33] SINCLAIR, M. **Heidegger, Aristotle and the Work of Art**: ***poiesis in being***. – New York, Ed: Palgrave Mcmillian, 2006, p. 66

[34] *Ibid*. 2006, p. 66

[35]RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.60.

[36] SINCLAIR. M. **Heidegger, Aristotle and the Work of Art**: ***poiesis in being***. – New York, Ed: Palgrave Mcmillian, 2006, p. 66.

4.5 Tecer e costurar

Entendemos que tanto a costura quanto a tecelagem nasceram de gestos. A principal diferença reside em sua aplicabilidade. Ao tecer, concretizamos a existência de um tecido, como corpo têxtil definido, que se torna apto para a costura. Esta, por sua vez, se concretiza a partir de diferentes tipos de pontos e pespontos, por meio de linha e agulha, unindo um determinado tipo de tecido. Tecer é uma composição de entrelaçar[37], entrecruzar[38] e entremear[39]. Costurar é uma articulação entre o tecido, agulha e a linha[40].

É possível costurar muitas coisas, desde peles em cirurgia médica[41], até mesmo cabelos para tranças (não se tratando evidentemente dos mesmos materiais). Mas pensar o tecer como o fato que constitui o tecido que, em seguida será calibrado por alguma costura – sendo este último, substrato elementar da ligação de ponto e linha euclidianos – nos faz pensar na relação da técnica e essência da técnica empregada por Heidegger. Separados no conceito heideggeriano, técnica e essência da técnica, não querem dizer a mesma coisa. Vejamos a partir da costura: o tecido costurado é a raiz do que foi entretecido; passa pela costura, que se alimenta não só da tessitura em si, mas que produz ela mesma seu entrelace adquirindo imagem própria. Como consequência, o avanço niilista. Para Heidegger, o produzir leva do ocultamento ao descobrimento[42]. O filósofo alemão afirma que "surge repousa e vibra naquilo que denominamos um desabrigar (...) a técnica não é, portanto, meramente um meio. É um modo de desabrigar" (Heidegger, 2020, p.48-49).

Pensando no modo de desabrigar, podemos percorrer o seguinte caminho: a tessitura abriga o tecido ou o tecido abriga um tecer, enquanto o tecer desabriga o tecelão. O tecelão, por sua vez, a cada novidade do mercado têxtil, se desatualiza e precisa se atualizar, gerando um descobrimento do artesão sobre o tecido que ele próprio fabrica. De caminho similar pode exercer a costureira. Abrigando a técnica da costura, desabrigando sua força de trabalho que a cada dia vale menos. Por estarem em atividades

[37] Juntar, separar, intercalar e misturar. *Cf*. Dicionário Houaiss, SP: Ed. Moderna, 2015.
[38] Enlaçar um no outro; cruzar em vários sentidos. *Ibid*. 2015.
[39] Estar no meio, interpor. *Ibid*. 2015.
[40] *Ibid*. 2015.
[41] A isto damos o nome de sutura.
[42] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.47-48.

relativamente próximas, é natural que as pessoas confundam ou misturem o tecer com o costurar.

O tecer desafia o costurar pelo desabrigamento de suas funções. Consumada a produção, essas funções (tanto de tecer quanto costurar), convertidas em uso, não anulam o sentido do tecido ou objeto roupa, mas seu consumo torna suas técnicas reduzidas ao máximo, pois o mercado valora o objeto e não os artífices desses produtos, muito menos o pensamento deles. É como se de alguma forma a tecelagem industrial pudesse dizer: esqueça o homem, foque no produto.

Com a Revolução Industrial, as técnicas de tecelagem foram aprimoradas através das máquinas automáticas. Joseph-Marie Jacquard criou cartões perfurados, onde cada fiada determinava o levantamento dos fios da trama. Esse processo permitiu a confecção de tecidos com estampas complexas e de forma totalmente automatizada[43]. Era início do século XIX, "no período subsequente a rede lógica de espaço-tempo que conta e calcula se transfere para o espaço das metáforas realizadas: para a rede mundial de computadores, para o universo das máquinas *web*" (Klück, 2012, p.528). Estes cartões perfurados são considerados o primeiro computador da história[44].

No livro III de *O Capital*, Marx se dedica a analisar a situação dos tecelões e tecidos produzidos entre 1861-1863 apontando para a massa de trabalhadores como um corpo sem valor e coleta uma série de dados publicados pela *Reports of Inspectors of Factories* de quanto ganha um tecelão[45]. Sobre a integração entre homem e máquina, Leroi-Gourhan (2002) aponta que:

> Sob o efeito da industrialização, a humanização do espaço terrestre passa a produzir-se a um ritmo muito rápido. O universo natural é aprisionado nas malhas de uma rede de vias ferroviárias e rodoviárias, que determina um modo de crescimento específico, comparável ao dos microorganismos ao invadirem um tecido. (Leroi-Gourhan, 2002, págs.153-154).

[43] LEROI-GOURHAN. **O gesto e a palavra II – memória e ritmos** – Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 2002 Págs. 48 - 49.

[44] KLÜCK, H. Tecer, fiar. *In*: KONERSMANN, Ralf. **Dicionário das metáforas filosóficas** – São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 528

[45] "O ganho dos tecelões (a palavra significa, aqui, trabalhadores) é bastante reduzido pela utilização de substitutos da farinha para engomar as tramas. Essa goma torna o fio mais pesado, mas também duro e quebradiço. Cada fio da trama passa no tear pelo assim chamado liço, cujos fortes fios mantêm a trama na posição correta; as tramas com goma enrijecida provocam contínuas rupturas dos fios do liço; cada ruptura ocasiona ao tecelão cinco minutos de perda de tempo para reparos; atualmente o tecelão deve reparar esses danos pelo menos 10 vezes mais que antes, o que faz naturalmente com que o tear renda, durante as horas de trabalho, tanto menos". (Reports of Inspectors of Factories *apud* Marx, 2017, p.191).

Pensar o tecer, ação composta em maioria por trabalhadores simples, parece um ponto menos científico que pensar o pensamento? Lembremos de Foucault em "Genealogia e poder", quando pergunta que tipo de saber se desqualifica quando se quer dizer ciência, na perspectiva da vanguarda teórica-política.[46] Segundo dados do Sebrae, o Brasil possui 8,5 milhões de artesãos, a maioria, mulheres. E, a cada ano, esta atividade cresce em número de inscritos. O setor representa 3% do PIB brasileiro, movimentando cerca de 50 bilhões de reais por ano[47]. Há diversos tipos de saberes que o artesanato proporciona, ainda que nem sempre enxergado como um exercício intelectual. O mundo que se dispõe a partir do entretecer de um tear é financeiramente dinâmico e filosoficamente emblemático. Se olharmos para os números dos homens mais ricos (e poderosos) do mundo, o maior deles é ligado ao têxtil: o Bernard Arnaud, da LVMH[48]. A lista oscila entre homens das *big techs* (aqueles que cujo ofício está nas redes virtuais dos computadores) e homens do têxteis. Eles são reconhecidos por seus esforços em torno do *fazer* e *pensar*. Seus trabalhadores, não.

4.6 Dispositivos dos desabrigos: poética da costura

No início deste capítulo, vemos os conceitos básicos de poética e *poiésis*. Na medida em que pensamos o tecer e a costura sob a perspectiva do desabrigamento, certas questões ganham contornos ao montarmos uma possível poética da costura. Ao tratar de tessitura, percorremos algumas explicações cosmogônicas que habitam o sensível, na sobrevivência do próprio corpo em temperaturas hostis e até mesmo em revoluções tecnológicas, o humano se apoia no uso dos teares, linhas e como esse percurso está em crise; as relações humanas também.

Na conferência "Martin Heidegger faz oitenta anos", Arendt (2008) detalha que a partir do espanto que engendra e difunde a calma, se produz um abrigo contra ruídos, incluindo a voz, tornando condição para que se desenvolva um pensar. Significando que tudo o que entra na esfera do pensamento sofre uma transformação. Na morada do pensar,

[46] FOUCAULT, M. Genealogia e Poder. In: **Microfísica do poder**. – Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998, p.172.

[47] SEBRAE. "Artesanato vive movimento de crescimento da demanda e do número de profissionais cadastrados", 2022.

[48] Louis Vuitton Moët Hennessy. A maior holding de artigos de luxo. Controla as marcas de moda mais influentes e importantes do planeta.

a lembrança desempenha papel importante garantindo o que está distante se aproxime, como dados na sensibilidade, sendo vulneráveis a inversões. Essa relação entre o distante e próximo, presença e ausência, abrigo e desabrigo, proximidade e afastamento, longe da produção de um encadeamento de lugar comum, promove o esquecimento do ser e a retirada do assunto do pensar, aquilo que se sustenta no contato com o ausente[49]. "A superação dessa é sempre paga por uma retirada do mundo dos afazeres humanos, mesmo que o pensar medite justamente esses afazeres em sua calma retirada" (Arendt, 2008, p.286-287). A tecelagem quando passou da técnica manual para a industrial teceu esquecimentos? Então, a partir daqui, propomos o entrelaçamento de poemas (lugar onde roupas podem ser feitas até de nuvens) sob o manto do dispositivo de Foucault e o conceito heideggeriano do desabrigo. O filósofo alemão nos alerta que o desabrigo produz um destino:

> O destino do desabrigamento é, enquanto, em todos os seus modos, um *perigo*, e, por isso, necessariamente um *perigo*. Seja qual for o modo em que possa imperar o destino do desabrigamento, o descobrimento, no qual tudo o que é sempre se mostra, abriga o perigo de o homem se equivocar junto ao que está descoberto e falseá-lo" (Heidegger, 2020, p.76-77).

Enquanto o desabrigo deixa sua marca porque algo domina o esquecimento, voltemos em Foucault. Na *Microfísica do poder*, em entrevista a Alain Grosrichard, o filósofo francês diz do dispositivo que:

> A.G: Você escolhe os objetos, a maneira de abordá-los, os conceitos para apreendê-los, em função de novos objetivos, que hoje seriam as lutas a desenvolver, um mundo a transformar, mais que a interpretar? Digo isto para que as questões que serão colocadas não fiquem à margem do que você quis fazer.
>
> M.F: Talvez também seja bom que elas fiquem à margem: isto provaria que minhas colocações estão à margem. Mas você tem razão em colocar a questão. A respeito do dispositivo, encontro-me diante de um problema que ainda não resolvi. Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc ... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem e que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégia de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentada por eles. Em *As Palavras e as Coisas,* querendo fazer uma história da *epistéme,*

[49] ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. – São Paulo: Cia. de bolso, 2008, p. 285-286.

> permanecia em um impasse. Agora, gostaria de mostrar que o que chamo de dispositivo é algo muito mais geral que compreende a *épistéme.* Ou melhor, que a *épistéme* é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo, que é discursivo e não discursivo, seus elementos sendo muito mais heterogêneos. (Foucault, 1998, p.246).

Então, temos como dispositivo o instrumento dos tecidos, através do qual contratam tecelões e costureiras, que, em segundo plano, não têm sequer acesso a condições básicas, levando-as ao ocultamento e controle. Mas, como tratar do desabrigamento de Heidegger? Está na modernidade, que é um desabrigar regido por um desafiar e não por um produzir[50], exercendo uma posição de desafiar ao desabrigar um recurso.[51] Não quanto a produção de um objeto, mas, repetimos aqui, um recurso. Como o desabrigado é visto como recurso? Através da armação[52]. Não é o mesmo que maquinários ou a artificialidade do mecanicismo. Assim como também não é a armação um tecelão diante de um tear ou um arquiteto perante sua prancheta. "A armação é o nome dado a um chamamento que a existência nos faz, a um princípio de interpelação que anonimamente endereçamos a nós mesmos, a um mandato ou destino que impomos". (Rüdiger, 2014, p.124). A armação tem como destino o desabrigar, não esclarece todo o pensar do desabrigar e a desafia[53]. Pensando neste conceito como Heidegger desarma enquanto Foucault oculta, o que impossibilita o dispositivo da tecelagem de produzir metáforas infinitas? O que impede que poemas sejam recursos para a confecção de estampas ou roupas pelas máquinas? Ou, o seu contrário, roupas e tecidos como recursos de criação de poemas que estarão nas publicidades e inferindo noções massificadas?

4.7 Pistas falsas

O tecer que fornece a matéria-prima do tecido é o mesmo que pode servir de mote discursivo ou visual para vender seus produtos. Então, propomos uma ideia de desabrigamento a partir de poemas em *pistas falsas* (e um tanto perigosas), que falam do tecelão, tear, passando pelo corte e costura. Afinal, para Heidegger, a poesia não é um

[50] SILVA, P. **Heidegger, técnica e imagem de mundo**. Revista primeiros escritos, USP, 2009 p.228.

[51] *Ibid*, 2007, p. 228

[52] *Ibid*. 2007, p.228.

[53] HEIDEGGER. **A questão da técnica**. São Paulo: Paulus, 2020, p.85.

acessório, nem uma animação passageira ou entretenimento. É o que sustenta a história[54]. E lembremos que Foucault afirma que o dispositivo é modo de poder e controle. Podemos pensar na poesia como um livre registro da adaptação do homem em meio à domesticação do consumo que dá a imagem da arte, costurado na linguagem.

A seguir, elencamos cinco poemas como pistas falsas, rumo ao dispositivo do desabrigamento. Esta sessão parte de perspectivas interpretativas dos conceitos de Heidegger e Foucault como chave de debate para certos poemas. Portanto, no afã da primeira leitura, podemos considerar a superfície primeira, poemas sobre a técnica da tessitura e costura como sinais simplórios, mas que, em sua essência fundamental, denuncia com urgência e em múltiplas camadas o tecnicismo que transformou o homem e sua significação de mundo como algo prestes a ser superado.

4.8 O desabrigo dos tecelões de Kujan-Bulak

Publicado originalmente em 1939, no livro *Poemas de Svendborg,* onde encontram-se poemas como *A sandália de Empédocles*, *O alfaiate de Ulm* e *O governo como artista,* enquanto fugia dos nazistas, Brecht escreveu um curioso relato sobre os tecelões do Turquistão, mostrando as nuances da serviliência no silêncio do gesto:

1

Com frequência, e generosamente
Homenageou-se o camarada Lênin. Existem bustos e estátuas.
Cidades receberam seu nome, e também crianças.
Fazem-se conferências em muitas línguas
Há reuniões e demonstrações
De Xangai a Chicago, em homenagem a Lênin.
Mas assim o homenagearam os tecelões de Kujan-Bulak
Pequena localidade no sul do Turquistão:
Lá, vinte tecelões deixam à noite
Tremendo de febre, seu tear miserável.
A febre está em toda parte: a estação
É tomada pelo zumbido dos mosquitos, nuvem espessa
Que se levanta do pântano atrás do velho cemitério de camelos
Mas a locomotiva, que
A cada duas semanas traz água e fumaça, traz
Um dia também a notícia

[54] RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem**. – Porto Alegre: Sulina, 2014, p.160.

Que está próximo o dia de reverenciar o camarada Lênin.
E a gente de Kujan-Bulak
Gente pobre, tecelões
Decide que também na sua localidade será erguido
Um busto de gesso para o camarada Lênin.
Mas quando o dinheiro é coletado para o busto
Encontram-se todos frequentes de febre, a contar
Seus copeques duramente ganhos com mãos sôfregas.
E o guarda vermelho Stepa Gamalew, que
Conta com cuidado e observa com rigor
Vê a disposição de homenagear Lênin e se alegra
Mas vê também as mãos inseguras.
E faz de repente a proposta
De com o dinheiro para o busto comprar petróleo
E derramá-lo no pântano atrás do cemitério de camelos
De onde vêm os mosquitos
Que produzem a febre.
De modo assim a combater a febre em Kujan-Bulak, e isto
Em honra do falecido
Mas nunca esquecido
Camarada Lênin.

Assim decidiram. No dia da homenagem conduziram
Seus baldes amassados, cheios do petróleo negro
Um atrás do outro
E regaram o pântano com aquilo.

Eles se ajudaram, ao homenagear Lênin
E o homenagearam, ao se ajudar, e o haviam portanto
Compreendido.

2

Ouvimos como a gente de Kujan-Bulak
Homenageou Lênin. E quando, à noite
O petróleo havia sido comprado e derramado no pântano
Ergueu-se um homem na reunião, e solicitou
Que fosse colocada uma placa na estação
Com a narrativa do acontecimento, descrevendo
Precisamente a mudança do plano e a troca
Do busto de Lênin pelo tonel de petróleo destruidor da febre.
E tudo em homenagem a Lênin.
E também isto fizeram
E colocaram a placa.

(Brecht, 2012)

Podemos notar que, no poema intitulado “Os tecelões de Kujan-Bulak”, os miseráveis não escapam dos rígidos olhos da solenidade. São lembrados para homenagear Lênin, da mesma maneira que outros ao redor do mundo. Não servem para curar suas doenças, não servem para atualizar seus teares miseráveis com que trabalham o dia inteiro, mas para comprar. Um busto comemorativo.

A locomotiva, elo com o mundo exterior, não lhes traz nenhuma grande notícia ou esperança alguma. Apenas água e poluição. Até que, um dia, lhes informam que devem homenagear Lênin. O guarda vermelho, a observar com austeridade os artesãos que contam seus poucos e sôfregos copeques, tem a ideia de comprar petróleo e assim homenagear Lênin. O busto dá lugar a uma mensagem do fim da febre. Talhada numa placa. A placa registra o desabrigo. A burocracia tão afeita a frios bustos em praças públicas e suas contradições. Então, os tecelões voltam para seus dispositivos de trabalho.

4.9 O desabrigo de crianças

Bordejando, aportemos
nos antigos mostruários de pontos e figuras
– famosas "amostras" – didáticos quadrados de pano
contendo junto ao nome ou iniciais de quem bordou
a data de término do trabalho, e compreendendo
letras, números, desenhos inúmeros, além
de dizeres morais – preceitos virtuosos
contra o mundo pecaminoso
eventualmente vazados em versos,
a exemplo da invocação temerosa
feita em 1882 por Elizabeth Jacobs
aged 13 – e pobre autossuposta
pecadora da Church of England School:

The day is past over.
All thanks, O LORD, to Thee.
I pray Thee now that sinless
The hours of dark may be.
O JESU, keep me in Thy sight.
And guard me trough the
coming night.
Lead us not into temptation.

-x-

A propósito: os meninos também bordavam,
e todas as crianças usufruíam
as várias cores de fios em suas amostras
– exceto as órfãs ou aquelas
nos asilos dos pobres
a quem cabia
tão só
lã negra.

(Menezes, 2022)

O poema "VII– Amostras", de Lu Menezes, traz alguns entrelaces: logo no início, o gerúndio "bordejar". Navegando nos mares indicados pelos paninhos, parece que estamos indo em direção a um passeio agradável e frugal, até que chegamos ao registro

de uma ilha bordada por uma menina de 13 anos, que viveu em 1882. A confissão bordada, fruto do medo que lhe toma a madrugada, fazendo com que registre o pedido de ajuda ao Jesus, porque algo humano escapa.

O silêncio dos meninos, a tristeza das pobres e rejeitadas de orfanatos, pois não bordam cores alegres, nem mesmo em cores pasteis, apenas na lã negra. Em luto e escuridão que borram as vontades, da mesma maneira que a cor da linha, negra, consolida o desamparo dos órfãos e pobres largados em asilos. A armação está entre a lã negra e o lugar que as mantém. O dispositivo é a insegurança. Não há lugar seguro.

4.10 O desabrigo do sonho

Publicada em 1960, por Cecília Meireles, durante uma pesquisa sobre o período colonial, a poeta se depara com um livro escrito pelo padre Antonil, chamado "Cultural e Opulência do Brasil". Na obra, há a descrição de um metal rosicler, termo que tomou a poeta, levando-a elaborar poemas a partir deste título. Como os poemas não são compostos por títulos, mas por disposição numérica, vejamos o de número 16, em que o sonhar tece a forma do céu e a terra:

Sono sobre a chuva
que, entre o céu e a terra,
tece a noite fina.

Tece-a com desenhos
de amigos que falam,
de ruas que voam,
de amor que se inclina,

de livros que se abrem,
de face incompleta
que, inerme, deplora
com palavras mudas
e não raciocina...

Sobre a chuva, o sono:
tão leve, que mira
todas as imagens
e ouve, ao mesmo tempo,
longa, paralela,
a canção divina

dos fios imensos
que, nos teares de água,
entre o céu e a terra,
o tempo separa

e a noite combina.

(Meireles, 2014)

A chuva é o dispositivo do sonho. O chamador do bem-estar. O poema, teia de imagens elaboradas que entretecem o céu com a terra. No sonho, não há distância temporal. As imagens formadas nele são tecidas pelos desenhos de amigos, ruas, rostos, livros, o tecer flamula entre palavras e os gestos forrando o tecido do sonho. Na junção de terra e céu, temos a composição do desabrigo: tudo é sonho. Emulando fundamento mítico e imagens cosmogônicas, Cecília Meireles reinventa a terra, instaurando um dócil querer do bem-estar. A armação aqui se compõe do tecido, que, pela imaterialidade do sonho, projeta a ação de uma vida em pleno bem-estar.

A analogia da tessitura não se restringe a este poema. Ainda em *Metal rosicler*, outros versos mencionam acessórios do tear e costura. O de número 25: "com a tesoura sonora/ termina o bordado aéreo. /Silêncio. /E agora parte para o mistério" [55]; o de número 29: "o giro da sua cintura – rápida e fina como um fuso- era de firmeza profunda/ e fragilidade tão pura/ como as do próprio eixo do mundo"[56]; e o de número 32, que rememora a ação de desfiar o bordado de Penélope, que, "nas suas mãos em movimento/ Agarrava o tempo e o destino/ com um ágil dedo."[57]

4.11 O desabrigo dos objetos

As coisas vão se costurando
e aparentemente
costuram algo
que vai ser bom
tem jeito, tem trama
tem toque de coisa boa

a etiqueta de 600 fios
quase engana
e deve ser por isso
que forramos as camas (também as notícias)
ou dormimos
sobre retalhos que virarão
almofadas
cortinas, capas
para o garrafão de água
e para o fogão

[55] MEIRELES, Cecília. **Metal rosicler**. São Paulo: Global, 2014, p. 29
[56] *Ibid*. 2014, p.75.
[57] *Ibid*. 2014, p.81.

começamos pelo quarto
invadimos a cozinha
e sem que se perceba
vestimos
as crianças
suas mães
as mães dessas mães

é muito rápido é tão rápido
que não sobra espaço para
perceber os sinais
posto que eles não existem

de repente não somos mais humanas
e sim um grande rolo de tecido comum
com a inscrição 100% algodão.

(Valengo, 2024)

Neste poema, intitulado “Aula de Modelagem”, de Marília Valengo (2024), a costura pousa na cena poética como um agente invisível e automático. As coisas “vão se costurando e aparentemente costuram algo”, como se produzissem a própria volição. A etiqueta da peça quase a engana, da mesma forma que as notícias feitas de retalhos de memória servem para estofar utensílios e acessórios domésticos, de maneira que percorrem praticamente todos os cômodos da casa. Sem que ninguém perceba, tudo é tomado pela costura, a ponto de que “não sobra espaço para perceber os sinais porque eles não existem”. O dispositivo da costura se arma e desabriga. Não informa sua chegada no cenário e não esclarece como foi parar ali. “De repente não somos mais humanas e sim um grande rolo de tecido”. Às vezes, os objetos em volta ganham uma dimensão quase existencial, amparados pela ideia de que produzem a missão de melhorar as nossas vidas, anulando o próprio dizer. “Tornar-se” um ser humano melhor pode estar vinculado à ideia de compra e venda de bens que falam muito mais que a linguagem e pensamento produzido por nós.

4.12 O desabrigo do operário

No poema *Estamparia,* de Edimilson de Almeida Pereira (2023), o tecido produz múltiplos sentidos. O poema trata da estação de trabalho de um funcionário da fábrica têxtil. O operário produz a estampa na seda, mas ele não se veste de seda. O operário produz a estampa que irá encantar alguns olhos que buscam a sofisticação da seda, ainda

que assinado com o sangue que o público jamais verá. O autor evoca a vertigem operária em horas incessantes.

No canto escuro
da fábrica
os quadros vão e vêm
sobre a seda.

Luz em excesso
altera os pigmentos.
Entre a paisagem
No pano e a tua

(que nome
terá o filho chegando?
outra
vez é maio,

a tuberculose vencida
tosse)
o verde-musgo
se renova.

Teus pulmões
sopram
um *blackbird* operário.
O monge

que estampaste
saiu a esmo
pela cidade: era noite
quando se
cruzaram – rostos
nus
sob os naipes
de uma orquestra.

Os dois se evolaram
além
da hora extra.
Se os escuto à beira

do abismo
é porque ainda caem.
Caem
de algum cometa.

(Pereira, 2023).

A primeira imagem é o canto da fábrica, onde se estampa a seda, e o escuro, que quase ninguém acessa. Rompida a ausência de luz, bifurcando para dois lugares: o pano e o "tua", lugar da renovação, ou será o espelho de uma denúncia? Uma calada constatação que aguarda o filho chegar e ocupar o mesmo posto de trabalho? Podemos

pensar que é porque a mulher está grávida, ou se há uma visita clandestina do filho já crescido e ambientado ao local? O nome "filho" imputa ao operário uma responsabilidade ainda maior, de estar atento ao manuseio do quadro da seda de forma que execute o trabalho corretamente, sob a pena de perder o emprego e, por conseguinte, sua forma de subsistência. "Outra vez é maio", mês internacional do trabalhador, mais um ano que se passa no mesmo local. "A tuberculose vencida tosse". Uma das formas de contágio da tuberculose é por locais pouco arejados. O operário está doente. Não sabemos se a doença foi transmitida pelas más condições de trabalho ou pelo contato com outros tuberculosos, mas, em ambos os casos, vê-se um cenário que expõe a falta de preocupação com o bem-estar do empregado. "O verde musgo se renova", deixa no ar a cor de um catarro tuberculoso, ou seriam apenas borrões de uma estampa aplicada? O poema retorna aos pulmões com tuberculose, estampa de onde "sopram um *blackbird* operário". O sabiá negro, canção imortalizada pelos Beatles, na qual o pássaro de asa quebrada, no meio da noite escura e solitária, alcança a eterna liberdade. O pulmão do operário em algum momento se libertará. Não agora. Depois que o dispositivo da máquina desabrigar. Mas a máquina não vai desabrigar agora. Depois. Só depois que cair algum cometa.

Os poemas elencados nesta seção tratam da técnica que envolve tecidos, moldada entre política, corpo e trabalho, utilizando brevemente o conceito de dispositivo de Foucault e do desabrigamento de Heidegger, e como estas manifestações estão entretecidas, oferecendo confrontos com a existência. Denunciando os perigos de as máquinas falarem muito mais pelo homem do que ele por si próprio. Mas, como tratar essas questões numa sala de aula? Continuaremos a pensar o tecer. Desta vez como mediador do ensino de Filosofia.

CAPÍTULO 5 PRODUTO EDUCACIONAL

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

(Andrade, 2016)

Em sala de aula, como falar que a tecelagem auxiliou o homem no pensar? Através do conceito de entrelaçar fios? De acordo com Deleuze e Guattari (2023), conceituar o conceito é um *devir* que afeta a relação com outros conceitos, situando o problema que remaneja ou troca conceitos postos, em uma "encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes" (2023, p.26). Nesses caminhos da trama onde o conceito se compõe, as múltiplas direções também são apontadas, pois, os conceitos rumam ao infinito e uma vez criados, não significam que são criados do nada, como um rumor barato[58]. Embora o conceito não tenha um "corpo", se encarne e se disponha em outros corpos, sendo ao mesmo tempo absoluto e relativo[59]. Se conceituar produz corpo e aroma, nunca uma perfumaria, este último entendido como algo que produz distrações alienantes e fugazes, como falar de conceitos filosóficos para quem a ideia de conceito é alheia? Podemos pensar numa imensa teia, nos moldes cósmicos que projeta, perpassa e retém nossas considerações, percebendo também a condição desta encruzilhada, pois de acordo com Rodrigo (2009) a didática da Filosofia persegue:

> Mediações pedagógicas que facilitem o processo de aprendizagem; a transição para a construção da capacidade de pensar por conta própria, de modo que o estudante consiga gradativamente dispensar mediações heterônimas, construindo, ele próprio, suas mediações com a filosofia. (Rodrigo, 2009, p.26).

[58] Deleuze, G. e Guattari, F. **O que é a filosofia?** – São Paulo: Editora 34, 2023, p. 27.
[59] *Ibid*. 2023, p.29.

A função do professor de Filosofia não é a de transmitir conhecimento, mas de conduzir o outro a descobrir o conhecimento. Esse desejo da descoberta está no interior do aluno[60]. Embora o âmago da Filosofia esteja na problematização, conceituação e argumentação, a atividade filosófica não é um monólogo. Para que se ressalte o pensamento sobre o ser, a vida e o mundo, é preciso interlocução[61]. Rodrigo (2009), então, pergunta: "como passar da ausência à presença da filosofia, de modo que esta adquira uma significação, inclusive pessoal, para o estudante?" (Rodrigo, 2009, p.37).

Podemos pensar no professor como a figura do tecelão diante da construção do tecido do conhecimento. O papel da tecelagem, que, como vimos, foi tão utilizada por Platão e Aristóteles para ilustrar aspectos políticos no papel da cidade, adquirindo noções de coesão. Ao entrecruzar os saberes, o fio se estende ao outro fio, como a trama e o urdume no tear. Na dinâmica da aula, tanto o professor quanto o aluno observam e agem conjuntamente no tecer dos conceitos, regendo a cooperação e coletividade fio por fio gerando o tecido do conhecimento. Deleuze e Guattari (2023) nos ilustram como as características formais da filosofia fundamentam a interlocução dos papeis:

> Se a filosofia tem uma origem grega, como é certo dizê-lo, é porque a cidade, ao contrário dos impérios ou dos Estados, inventa o *agôn* como regra de uma sociedade de "amigos", a comunidade dos homens livres enquanto rivais (cidadãos). É a situação constante que descreve Platão: se cada cidadão aspira a alguma coisa, ele encontra necessariamente rivais, de modo que é necessário poder julgar acerca do bem-fundado das pretensões. O marceneiro aspira à madeira, mas se choca com o guarda-florestal, com o lenhador, com o carpinteiro, que dizem: sou eu, sou eu o amigo da madeira. Se se trata de cuidar dos homens, há muitos pretendentes que se apresentam como o amigo do homem: o camponês que o alimenta, o tecelão que o veste, o médico que dele cuida, o guerreiro que o protege. (Deleuze e Guattari, 2023, p.15-16).

Neste exercício de cooperação, o sujeito de aprendizagem também coloca em evidência seus conhecimentos e valores, não para enfretamento, mas para o exercício do pensar[62].

O ensino de Filosofia é um constante entrelaçamento de pensar os saberes, o que não quer dizer apenas em meio à comunidade acadêmica, mas perante todos. De todas as

[60] PORTO, L. **Filosofia da educação** – São Paulo: Jorge Zahar, 2006, p.11.
[61] SILVA, H. **Ensino de Filosofia: convite à reflexão** – Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2021, p. 89
[62] RODRIGO, L. M. **Filosofia em sala de aula: teoria e prática para o ensino médio** – Campinas, SP: Autores Associados, 2009, p. 38.

escolaridades e vivências. Sabemos que não é tarefa simples. O mundo em disputa de hoje é o da economia da atenção, onde dancinhas e frases pouco elaboradas se afirmam no mundo, tomando dia após dia força política. De maneira geral, o público não discute ideias, mas cores, luzes e *hits* dos videozinhos de poucos segundos. Isso, além de tudo, gera um esgotamento da análise crítica nas redes sociais.

Como vimos, nas complexas relações que atravessam o tempo e a história, o homem aprendeu a refletir e observar a realidade através da Filosofia. Seja na escrita, discurso ou tecelagem, a Filosofia está acontecendo. Diante do bombardeio de informação das redes, com tudo ao mesmo tempo e no mesmo lugar, o desafio da relação ensino e aprendizagem na Filosofia pode estar em ler os tempos de agora. Os enfretamentos são muitos. Chafurdados no mundo dos noticiários e seus produtos que se autorreferenciam como fontes de conhecimento e atualização do olhar, enquanto a ideia de Filosofia encontra resistência ao mundo "de fora". Parece menos interessante, mas quando nos aproximamos das diversas realidades, tudo parece ganhar algum sentido. Para uma estudante de moda ou design, por exemplo, que fica muito tempo em torno da *práxis* de moda e estetização da roupa, (mas não só para esse grupo de estudantes; para qualquer estudante genérico, ou para o público em geral) a Filosofia parece um mundo impenetrável, com suas terminologias "cerebrais" ou "distantes" com pouca "aplicação na vida diária".

Na relação de ensino e aprendizagem, ao contarmos os mitos com a abordagem dos teares (elemento superado ano a ano pela própria máquina) apresentamos também histórias de diversos povos e da maneira como se coadunam para explicar o mundo em que vivemos, justamente pela separação no *logos* e não mais como atos divinatórios. Considera-se primordial na aula de Filosofia "ajudar a desenvolver determinados tipos de ações, sensibilidades, avaliações, quereres" (Langón, 2003, p.92). Embora diferentes, o ensinar filosofia e o filosofar, a inquietude por respostas pode ser um importante elo na relação entre ensino e aprendizagem:

> O filosofar se apoia na inquietude de formular e formular-se perguntas e buscar respostas (o desejo de saber). Isso pode sustentar-se tanto no interrogar-se do professor ou dos alunos e nas tentativas de respostas que ambos se deem, bem como no de um filósofo e suas respostas. Essas respostas que os filósofos se deram são, paradigmaticamente, suas obras filosóficas. Mas é muito diferente "explicar" as respostas que, em um contexto histórico e cultural determinado, um filósofo se deu, do que os estudantes e o professor tentarem se apropriar

> dos questionamentos desse filósofo, para que essas respostas passem a ser, também, respostas a problemas próprios. O perguntar filosófico é, então, o elemento constitutivo fundamental do filosofar e, portanto, do "ensinar filosofia". Consequentemente, um curso filosófico deveria constituir-se em um âmbito em que possam ser criadas as condições para a formulação de perguntas filosóficas, e no qual se possa começar a encontrar algumas respostas. (Cerletti, 2009, p.20-21)

Na sala de aula, é possível valer-se das metáforas empregadas por Platão, ou de qualquer um dos diversos mitos aqui listados, como exemplos; pode-se analisá-los criticamente, observando como o mercado incorpora a figura do filósofo como mais um acessório do capitalismo. Podemos ilustrar, com imagens e dizeres de filósofos como Nietzsche ou Foucault nas estampas das camisetas, ou falar de algumas *influencers* que parecem viver o tempo todo numa imensa performance de qualquer tipo de conhecimento aplicado só para persuadir e *engajar*. Vale ressaltar o quão vazia esta palavra se tornou, graças à internet. Ela foi totalmente esvaziada de seu sentido político, para o espanto (talvez não) de Hannah Arendt[63].

5.1 O produto didático

Após pensarmos entrelaçamentos ao longo da pesquisa, apresentamos a tessitura como o produto didático, mas é preciso de um meio para efetivá-la como tal. Para isso, trazemos um tear. Reforçamos que o tear em si (figura 17) não é o produto didático; o produto didático são as práticas extraídas desse tear. Essas práticas foram elaboradas pela autora com base nos temas expostos nesta dissertação.

[63] "Que, de um lado, as várias formas de engajamento ativo nas coisas deste mundo e, de outro, o pensamento puro, que culmina na contemplação, possa corresponder a duas preocupações humanas centrais inteiramente diferentes tem se evidenciado, de uma forma ou de outra, desde que "os homens de pensamento e os homens de ação começaram a enveredar por caminhos diferentes", isto é, desde a ascendência do pensamento político na escola socrática. Contudo, quando os filósofos descobriram – e é possível que a descoberta tenha sido feita pelo próprio Sócrates, embora isso não se possa provar – que o domínio político não propiciava necessariamente todas as atividades superiores do homem, presumiram imediatamente não que houvessem descoberto algo novo além do que já se sabia, mas que haviam encontrado um princípio superior para substituir o princípio que governava a *pólis*. A maneira mais breve, embora um tanto superficial, de ilustrar esses dois princípios diferentes e até certo ponto conflitantes é lembrar a diferença entre imortalidade e eternidade". ARENDT, H. **A condição humana**. Ed: Forense universitária, 2014, p.22

O tear que apresentamos foi projetado por Nicolas Loiola Camargo, que, através do projeto Tessituras, muito gentilmente nos enviou um protótipo. Tessituras é um projeto patrocinado pela Lei de Incentivo à Cultura: FPC-Fundo de Projetos Culturais de Pouso Alegre/MG.

Incorporar este modelo na pesquisa foi uma escolha pautada na necessidade que tínhamos de um tear para a pesquisa, mas nossa necessidade específica não seria suprida por um tear genérico, comprado em qualquer loja, física ou virtual. Com isso, trouxemos o tear confeccionado pelo Projeto Tessituras, que busca salvaguardar a memória da tecelagem em Pouso Alegre/MG, possibilitando troca de saberes em torno da tecelagem enquanto patrimônio cultural, trazendo a possibilidade de diálogo multidisciplinar entre Filosofia, Design, Engenharia e Patrimônio Histórico.

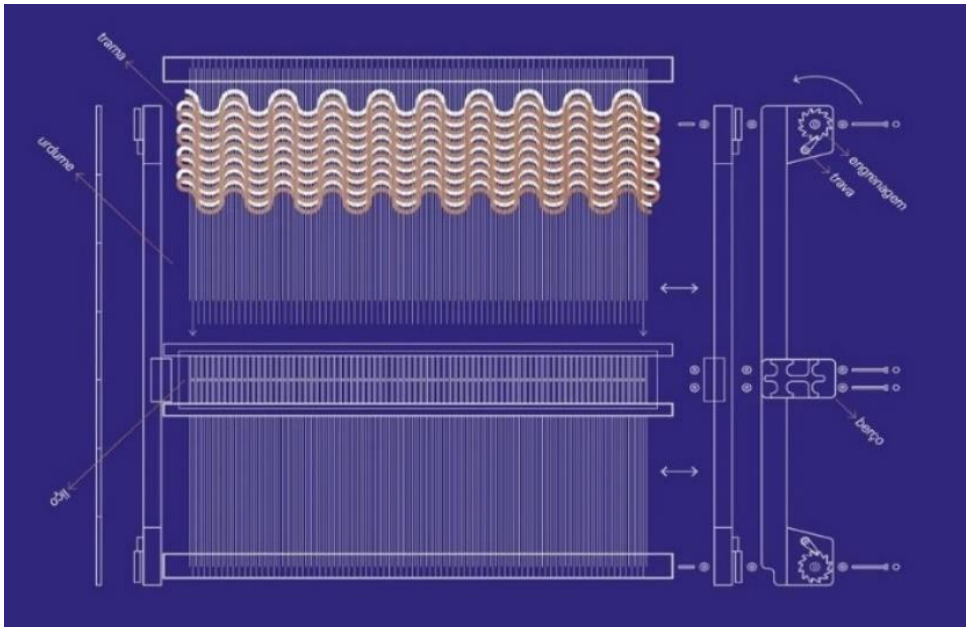


Figura 17: Design do tear de Nicolas Loiola Camargo
Fonte**:** Projeto Tessituras

Com este tear de pente liço, que possui estrutura compacta e permite que qualquer pessoa possa manuseá-la, confeccionamos diversas peças têxteis para serem aplicadas nos exercícios didáticos que visam pensar a integração entre Filosofia e Tecelagem.

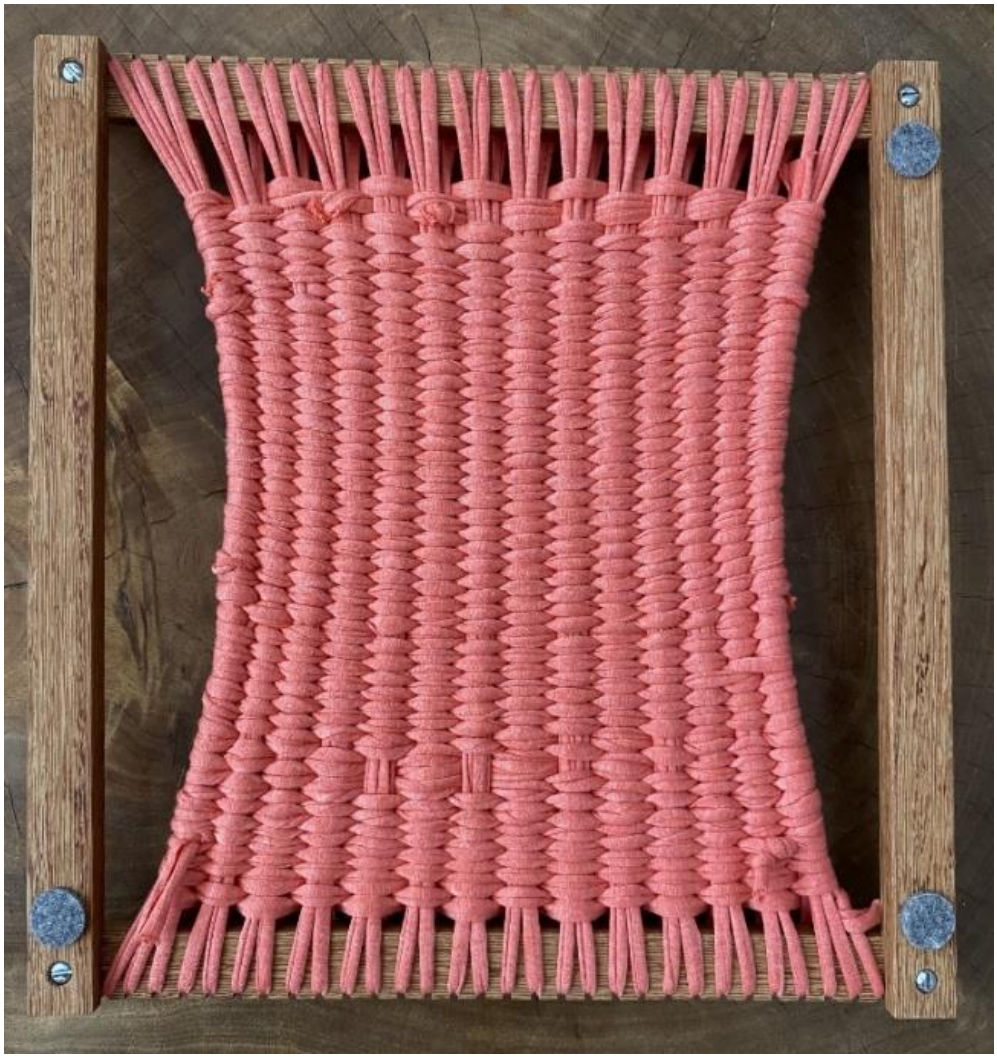


Figura 18: Tapete de macramê confeccionado no tear de Nicolas Loiola Camargo (Projeto Tessituras)
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

5.2 Caderno de exercícios

Como parte do processo de pesquisa, este caderno versa sobre diálogos filosóficos vistos nesta dissertação a partir das formas da tessitura ao longo de nove exercícios, que apresentam a possibilidade de serem utilizados em sala de aula.

EXERCÍCIO 1– O fio do sagrado. O principal produto extraído do tear manual são os tapetes. Eles também possuem significados religiosos. Vollmer (2024, p. 423) apresenta como possuidores de funções rituais para práticas religiosas, deixando de ser meramente decorativos. Na religião islâmica, são chamados de tapete de oração; na chinesa e tibetana, envolvem pilares dos templos; na cristã é mobília de altar; na iorubá, a esteira de sisal é elemento sagrado e faz parte de muitos rituais. Aqui, o fio se conecta com o revestimento de piso. Ao construir tapetes, pode-se pensar neste objeto como demarcador de acesso ao sagrado?



Figura 19: Tapete de sisal
Fonte**:** Elaborada pela autora (2024)

EXERCÍCIO 2 – O fio descontínuo. O fio tem o simbolismo do agente que liga os estados da existência ao seu princípio[64]. Vimos no mito de Teseu e Ariadne que o casal foi conectado através de um novelo. Na figura 20, vemos o novelo do fornecedor sul-rio-grandense Paramount Têxteis, feito com jeans reciclados. Esses fios eram adorados por artesãs que buscavam matérias primas sustentáveis, mas, em virtude das enchentes ocorridas no Sul brasileiro no primeiro semestre de 2024, diversas máquinas da empresa foram destruídas. Isso inclui a que produzia estes fios, obrigando a empresa a descontinuar a fabricação, causando uma verdadeira corrida entre as artesãs, que compraram todo o estoque destes novelos. Na figura 20, podemos pensar no descontínuo do fio pela *physis*?



Figura 20: Fios descontinuados
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

[64] CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 493.

EXERCÍCIO 3 – Fiação. Para obter-se os fios, é preciso fiá-los, gerando novelos que são emaranhados têxteis em fios, concretizando a transformação radical da matéria. O novelo dá vida às ideias. Na figura 21, vemos o processo inicial de uma blusa de lã. Diversos fios são justapostos no tear, de modo que o resultado efetiva a roupa desejada. Ao relembrarmos o mito das três Moiras que, através dos fios, geram força e vida, vemos CLOTO, a fiandeira que segura e puxa o fio da vida, LÁQUESIS, a sorteadeira que enrola o fio da vida, e ÁTROPOS, a que corta o fio da vida[65]. Podemos pensar na fiação e no fio como meios de concepção, vida e morte de uma ideia?



Figura 21: Início de uma blusa de lã
Fonte**:** Elaborada pela autora (2024)

[65] BRANDÃO, J., **Mitologia Grega Vol 1**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, p.243

EXERCÍCIO 4 – Fio como forma. Os fios, ainda em estado inicial de entrelace, podem ser tecidos de maneiras diferentes para adquirirem diferentes formas: podem ser tornados tapetes, capas de almofadas e cadeiras e até mesmo, redes de dormir. A partir da teoria das Formas de Platão, de que maneira podemos gerar novos objetos?



Figura 22: Macramê no tear
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

EXERCÍCIO 5 – A reificação. Na figura 23 vemos um entrelaçamento composto por tecido de malha reaproveitada, ou seja, têxtil que teve usos prévios, como calça de agasalho ou moletom. Aqui, ao entrelaçar fios de roupas usadas, forma-se um novo tecido, podendo ser utilizado em uma nova peça, por exemplo. O reaproveitamento têxtil tem ganhado contornos éticos diante do superconsumo. O tecido tem valor comercial. A roupa também. Mas, neste caso, a roupa reaproveitada tem outro valor de mercado, vistos os preços encontrados em brechós *versus* em lojas de roupas novas. Comprar um item de segunda mão é sinônimo de economia e reaproveitamento. Diante do hiperconsumo e da facilidade do acesso (em excesso) à roupa, ao lembrarmos da reificação produzida pelo *Homo faber*, analisado por Arendt, a reificação do objeto ganhou contornos acelerados? (Não mais a transformação do inanimado pelo homem, mas duas vezes a transformação sobre o inanimado?)



Figura 23: Fios de moletom
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

EXERCÍCIO 6 – Rede. Como vimos no início desta pesquisa, o cosmo é composto essencialmente por tecidos, assim como o corpo humano. No inglês, utiliza-se, inclusive, a expressão "fabric of the universe/of existence" (tecido do universo/da existência, em tradução literal)[66]. Para se constituir um tecido é necessário o entrelaçamento, que é o movimento que constitui união. Até mesmo na neurociência o entrelaçamento acontece: simbolizando o conjunto de conexões químicas e elétricas, entre milhares de neurônios e sinapses cerebrais[67]. Neste exercício, propomos uma análise em torno da *diaíresis* platônica. Na figura 24, temos uma amostra da rede têxtil no tear, entre as articulações do real e o tecido da linguagem enredando-se numa produção entre as coisas existentes.

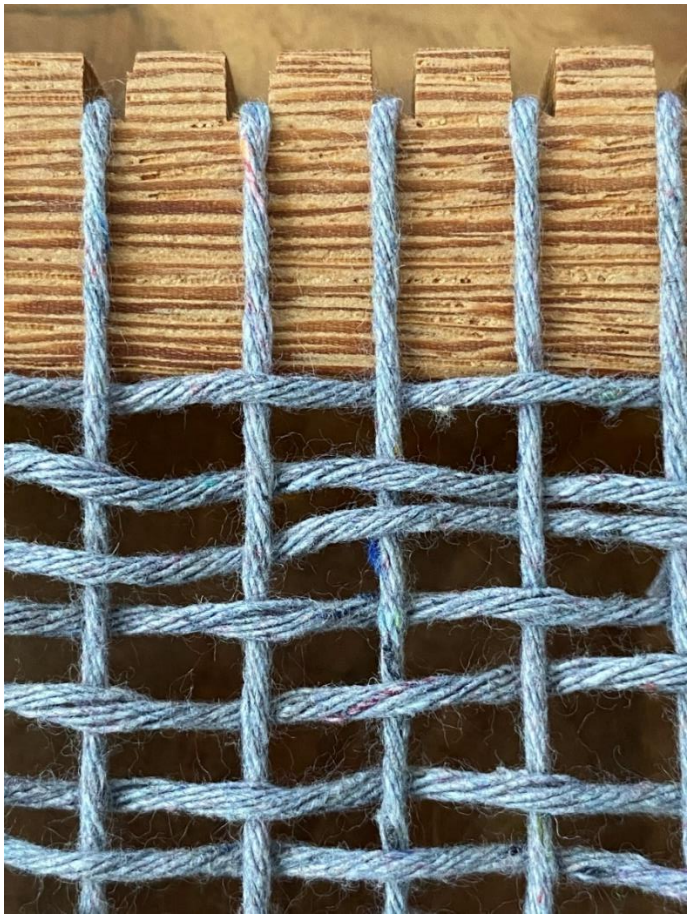


Figura 24: Rede têxtil
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

[66] Informação transmitida pelo tradutor e revisor Dr. Ricardo Maciel dos Anjos.
[67] CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 432

EXERCÍCIO 7 – Fios de urdume. Neste exercício, propomos o paradigma da tecelagem apresentado por Aristóteles. Na figura 25, vemos o tear com os fios dispostos somente na vertical, ou seja, no sentido do urdume. O fio horizontal dá sentido à trama. Para tecer, é necessário separar e entrelaçar a trama da urdidura. De maneira semelhante, Aristóteles separa o tecido do tecelão. O tecelão não produz o fio, mas se utiliza dele. E, do mesmo modo que o tecelão precisa de material de trabalho para exercer sua função, o homem de Estado precisa de materiais distintos para realizar os respectivos trabalhos.

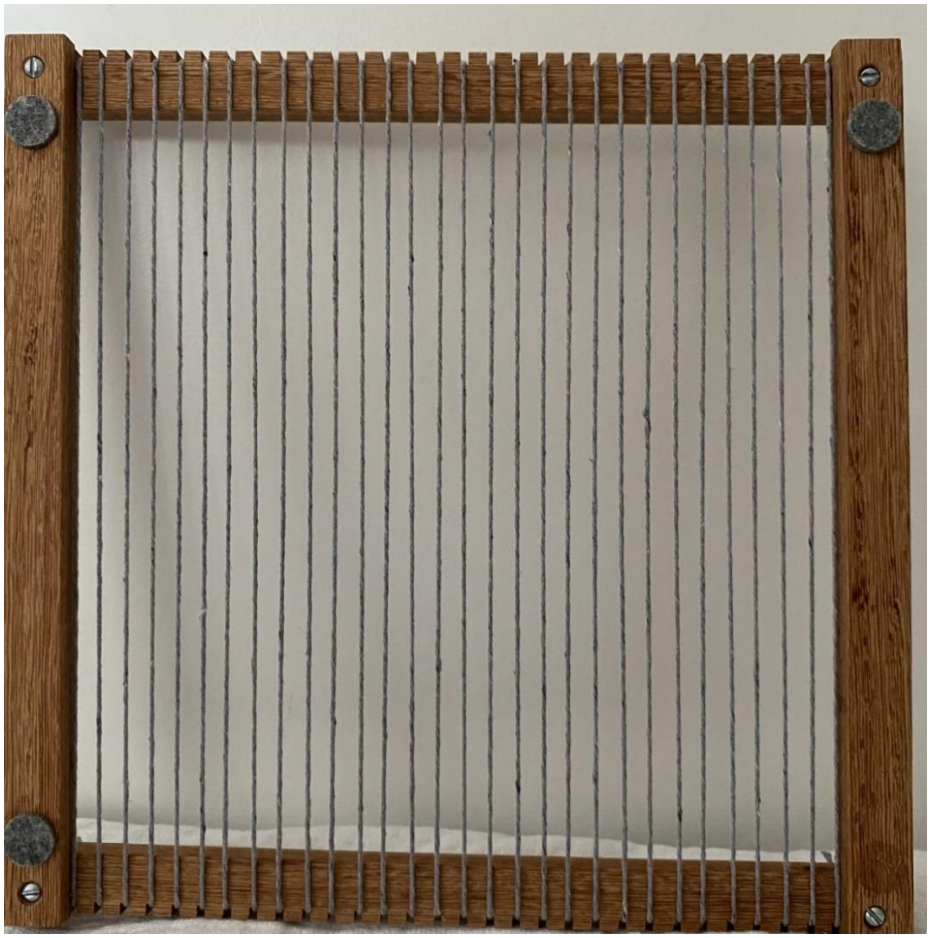


Figura 25: Fios na direção do urdume
Fonte**:** Elaborada pela autora (2024)

EXERCÍCIO 8 – O uso e consumo dos fios. É possível tecer manual ou mecanicamente. Arendt explica que uso e consumo não querem dizer a mesma coisa. Consumo é uso. E uso é desgaste. Na tecelagem, o uso dos fios parece um paradoxo: no processo de confecção, a torção dos fios uns nos outros parece gerar algum tipo de desgaste, mas, no momento do entrelace, há a proporção do tensionamento dos fios, utilizados enquanto matéria prima para a formação do produto. Na figura 26, podemos pensar no uso e consumo dos fios. Temos um tapete de macramê com fios de malha distendidos, que será efetivado para consumo, após a finalização do trabalho de tecer.

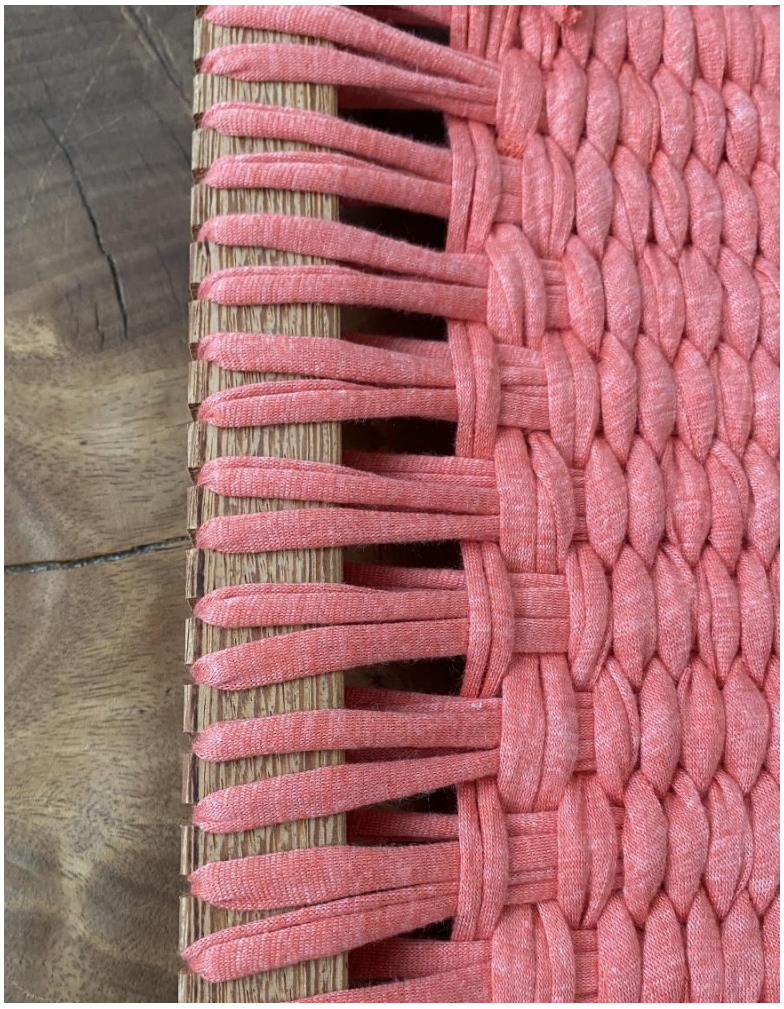


Figura 26: Fios esticados no tear
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

EXERCÍCIO 9 – Os fios como tela. Na poética, um dos significados pode ser o de investigação do fazer artístico. Na figura 27, apresentamos a possibilidade do tear como uma moldura para a criação de outras manifestações artísticas.

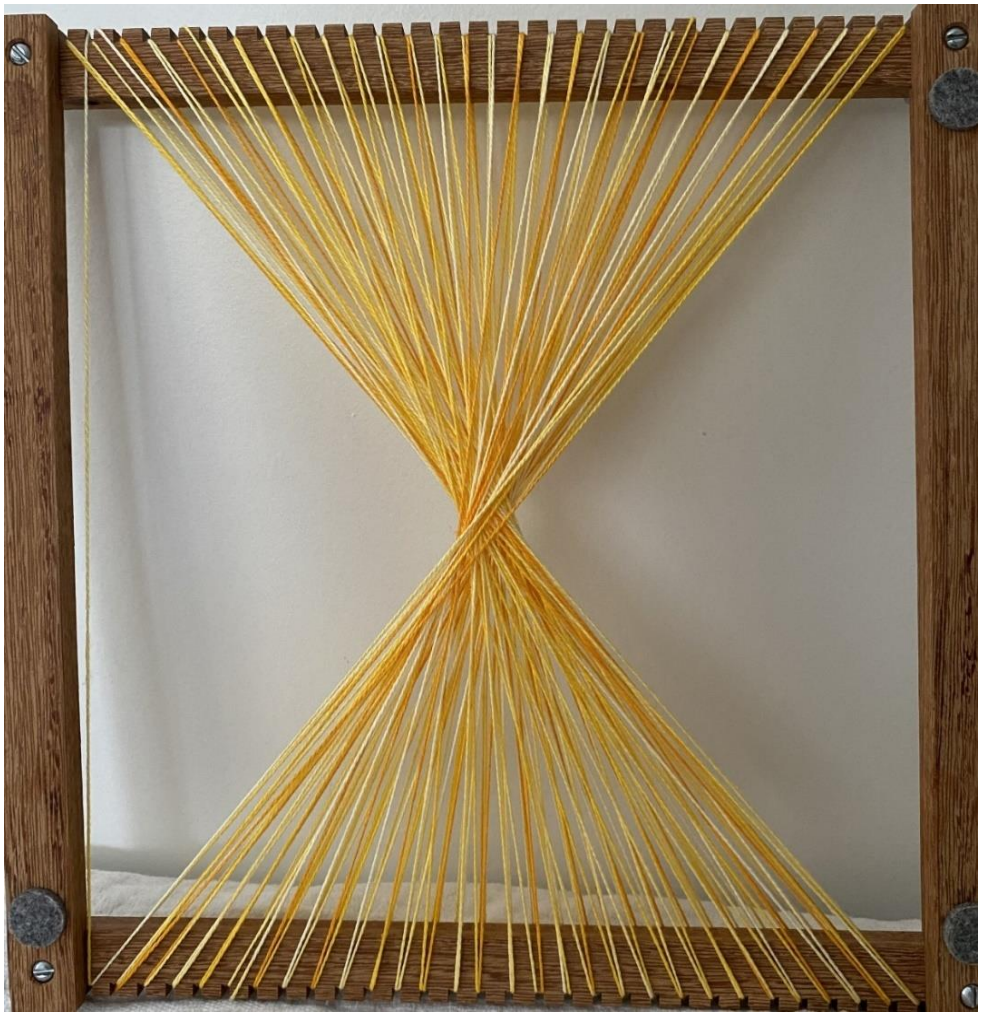


Figura 27: Fios como suporte artístico
Fonte: Elaborada pela autora (2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tecido é pouco vinculado à ideia de decodificação teórica. Por estarmos habituados com o vestir diário implicado pela roupa, o tecido se desloca para uma zona subjetiva onde não é preciso pensar diretamente em sua função. Está manifesta: cobrir e descobrir o corpo inscrito na roupa.

Tátil e silencioso, o tecido produz formas, curvas, intensificando relações com o imaginário e com noções de aparência que perfuram a realidade e constroem pensamentos, ações e dizeres. O mistério do tecido habita no ser da história e nesse trabalho de arqueologia da configuração entre tessitura e tecelão, encontramos o entrelaçamento entre o têxtil e a Filosofia, como chave de sua incógnita.

A relação do têxtil com o pensamento filosófico é muito mais profunda do que parece. Nos cânones encontramos as artes adjuvantes na trama do *Político*; Na *República*; Em *Crátilo*, a importância dos utensílios de tecelagem na palavra; em *Fédon*, o tecelão e a alma; Em *Sofista* o enredamento da linguagem entre o material e imaterial; Na *Teogonia*; entre pré-socrático Ferécides de Siro e o bordado do Demiurgo; No papiro de Deverni; Na Odisseia; nos mitos gregos, egípcios, iorubás, ameríndios, nórdicos, brasileiros, médio-orientais e asiáticos; nas teias que enredam e entrelaçam a figura feminina como artesã e cuidadora do lar; nas peças de teatro de Aristófanes; entre as observações de Nietzsche e Wittgenstein; Em *O capital* de Marx; Na potência e no ato aristotélicos que se configuram através da tecelagem. Ainda em Aristóteles, encontramos na roupa a configuração entre sujeito e espécie; ao pensar no ponto e linha euclidianos que fundamentam a costura, vemos que o ato de costurar é autorreferente e se baseia em si mesmo para se afirmar. Em níveis tão profundos que costurar e tecer, como agentes próximos, ultrapassam o sentido manual e tornam-se metáfora para outros assuntos. Não sendo um saber absoluto, mas uma potência.

Esta potência movimenta máquinas e imaginários do mesmo modo em que delimita seu entendimento. Tecelagem não quer dizer apenas tecido, mas a compreensão de bifurcações e entrelaçamentos pré-existentes.

O entrelaçamento está por todo o lugar. Nenhum filósofo faz filosofia sem a composição de fios gerados por outros. Seja um paradoxo, uma metáfora ou refutação, o

fio une e gera todas as coisas. O fio têxtil também pode ser textual, produzindo interlocução com outras direções: ontologia, mitologia, poesia e até mesmo com a fundação da Filosofia. Na rede de produção de esquecimentos, a arte fornece algumas pistas e nos lembra do que foi feito do passado. O entrelaçamento ordena e determina formas para a realidade.

A consciência de entrelaçamento sustentou diversos mitos e metáforas no passado. Podemos indicar que essas metáforas se mantiveram pela popularidade do tear com técnicas que foram transmitidas de geração a geração; pela proximidade entre as relações do texto e tecido; por estratégia retórica, para ser entendido pelo maior número de pessoas; ou através da materialidade da roupa, que é usada e percebida por todos. Não é exagero pensar que a conceituação platônica nunca se afastou da tecelagem como metáfora, por esta ser uma atividade manual de reprodução e aplicação de ideias, estabelecida anterior à definição do homem como homem. Então, há um entrelace no vestir que sustenta a história. Não só em Platão, mas até mesmo Heidegger, que, no livro sobre Parmênides define o pensamento do ser sem a veste de uma erudição pretensiosa e sim no simples despertar na proximidade de ver o que o ente é[68]. Impossível não lembrar da fábula contida no canto XV da *Ilíada* e que é contada em *Górgias* onde a roupa veste o julgamento da alma.

O ato do vestir acontece concretamente através do tecido como suporte. Pensamos a tecelagem enquanto processos que configuram o saber, incluindo a herança do *Homo faber* que impõe o fazer, testemunhando o recrudescimento do pensamento no homem, que deve produzir sem necessariamente manifestar o pensar. Tecer fios para transformar em tecidos ou entrelaçar pesquisas e transformá-las em palavras, todas compõem o mesmo espaço produtivo, mas com distintos valores imediatos.

O têxtil, enquanto um mundo, manifesta cosmo próprio. O que ascende do tear vira tecido; o tecido como espaço-tempo, espaço-espiritual, espaço-mito, espaço-poema nos dá uma dimensão de caráter ontológico. Não apenas vestimos um tecido através das roupas, mas a sentimos e constituímos uma série de relações, não só porque o homem é dotado de criação, originalidade ou fantasia, mas porque o tecido é um poderoso instrumento de comunicar e filosofar entremeando o fio do ser com o fio do sentido. O

[68] HEIDEGGER, M. **Parmênides** – Petrópolis: Vozes, 2008, p.214.

pensamento produz fios que perpassam e arrematam memórias, instantes, imaginários, mas sobretudo, a busca pelo *logos*, como princípio ordenador da realidade.

Pensar a tecelagem é também mobilizar a artesania, não para se contrapor a qualquer coisa, mas para articularr filosoficamente nas relações entre produção e pensamento diante da tessitura, que é inevitável e que está acontecendo a todo momento. A artesania reduz um possível ruído no ensino filosófico, trazendo métodos concretos e visíveis para a aplicabilidade de diversos conceitos; pensar a tecelagem como possibilidade filosófica, aproxima matrizes teóricas que enredam a técnica, a arte e nos mostra o quão amalgamadas estão a Filosofia e a tecelagem.

Há os que fazem muito dinheiro com armas de guerras, mas o tecido – entre todos os armamentos – é o mais silencioso. Imune a tudo. Todos precisam de tecidos e, quando ele não quer provar sua importância, veste o próprio manto da invisibilidade e ninguém comenta nada.

Estão nos tecidos, os deslocamentos do homem pelos silêncios que ecoam todas as diferenças.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução: Alfredo Bosi – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]; Tradução: Selvino J. Assmann. 1ªed: – São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. O que é um dispositivo? Tradução: Nilcéa Valdati; Revista Outra Travessia n. 5, Ilha de Santa Catarina – 2° semestre de 2005.

ALVARES, Jonatas Rafael. O Papiro de Deverni e seus reflexos na Mitologia Antiga. Dissertação; (Mestrado em Filosofia). 2014, 121 p. Universidade de Brasília, 2014.

ALVES, João Paulo Matedi. Elegias de Tibulo. Tradução e comentário; Tese; (Doutorado em Letras). 2014, 294 p. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

ANDRADE, Oswald de. Poesias Reunidas. – São Paulo: Cia das Letras, 2016.

ARENDT, Hanna. A condição humana. 13ª edição. Tradução: Roberto Raposo – Rio de Janeiro- RJ: Forense universitária,2016.

_____. Homens em tempos sombrios. Tradução: Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer – São Paulo: Cia. de bolso, 2008.

ARISTÓFANES. A greve do sexo – *Lisístrata*. Tradução: Mário da Gama Kury – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. A revolução das mulheres. Tradução: Mário da Gama Kury – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARISTÓTELES. A Política. Tradução: Nestor Silveira Chaves – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. A História dos animais. – Rio de Janeiro: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. Ética a Eudemo. Tradução: Edson Bini – São Paulo: Edipro, 2015.

_____. Ética a Nicômaco. Tradução: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2005.

_____. Metafísica: Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Volume III. Sumários e comentários; Tradução: Marcelo Perine – São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. Metafísica I. Revisão: Marcelo Perine – São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. Órganon. Tradução, prefácio e notas: Pinharanda Gomes. – Lisboa: Guimarães editores, 1985.

_____. Poética. Tradução: Edson Bini – São Paulo: EDIPRO, 2011.

BALANSARD, Anne. Os sofistas e as técnicas. *In*: Platão Leituras. (Orgs: Francesco FRONTEROTTA, Luc BRISSON). Revisão: Sandra Garcia Custódio. – Ipiranga: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

BARCELLOS, João. Estamparia: a humanidade contada entre tecidos e tintas da têxtil-serigrafia à estampa digital. – São Paulo: EDICON, 2010.

BARTHES, Roland. Mitologias; Tradução: Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer – Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

_____. O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita. – Tradução: Maria Margarida Barahona – Lisboa, Portugal – Edições 70, 2009.

BIAZOTTO, Thiago do Amaral. Aristóteles e a História dos animais: a questão do antropocentrismo entre zoologia e ética, Revista Hist. Historiogr., Ouro Preto, v. 15, n. 40, p. 116-143, set.-dez. 2022.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**:** promulgada em 5 de outubro de 1988. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRECHT. Bertold. Poemas 1913-1956. Seleção e tradução: Paulo César de Souza – São Paulo: Editora 34, 2012.

BRIGGS-GOODE, Amanda. Design de estamparia têxtil. Tradução: Claudia Buchweitz; – Porto Alegre: Bookman, 2014.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: Rua de mão única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres e José Carlos Martins Barbosa – São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERLINSKI, David. Os elementos de Euclides: uma história da geometria e do poder das ideias. Tradução: Claudio Carina. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

BOFF, Leonardo. O casamento entre o céu e a terra. Contos dos povos indígenas do Brasil. Ilustrações: Adriana Miranda. – Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2014.

BOUCHER, François. História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias – Tradução: André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. VOL I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BRISSON, Luc. Introdução à Filosofia do mito. Tradução: José Carlos Baracat Junior, São Paulo: Paulus, 2014.

BRISSON, Luc e Arnaud MACÉ. O mundo e os corpos. *In:* Platão Leituras. (Orgs: Francesco FRONTEROTTA, Luc BRISSON). Revisão: Sandra Garcia Custódio. – Ipiranga: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

BUARQUE, Luísa. "É possível falar de uma estética platônica?". In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v.I, n. 1, Rio de Janeiro, p. 15-33, Jan-Jun/2007.

BULFINCH, Thomas. O livro da mitologia: a idade da fábula. Tradução: Luciano Alves Meira – São Paulo: Martin Claret, 2015.

_____. O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim – Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMARGO, Nicolas Loiola e FERREIRA, Sabrina Morais. Projeto Tessituras. – São Paulo: Edição Independente, 2024.

CAMPOS, Inês. Roca. Belo Horizonte: Cas'a edições, 2019.

CAMPBELL, Joseph. Deusas: os mistérios do Divino Feminino. Tradução: Tônia Van Acker- São Paulo: Palas Athena, 2015.

CARVALHO, Júlio. O tecelão e o tecido. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2000

CASTRO, Eugenio de. Poesias Escolhidas (1889-1900). Edição: Livraria Aillaud e Cia, Paris-Lisboa, 1902.

CELAN, Paul. Os poemas. Tradução e posfácio: Maria Teresa Dias Furtado – Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2022.

CERLETTI, Alejandro. O ensino de filosofia como problema filosófico. Tradução: Ingrid Muller Xavier, Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Introdução à história da Filosofia 1: Dos pré-socráticos a Aristóteles – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números – Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CICERO, Antonio. Poesia e filosofia. Org: Evando Nascimento. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COLASANTI. Marina. A moça tecelã *In*: Contos brasileiros contemporâneos. São Paulo: Moderna,1991.

COUTO, Mia. O fio e as missangas *In*: O fio das missangas. São Paulo: Companhia das letras, 2004

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz – São Paulo: Editora 34, 2023.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Tradução: Rogério Costa. – São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. Margens da Filosofia. – Campinas: Editora Papirus, 1991.

DETIENNE, Marcel. Os mestres da verdade na Grécia Arcaica. Tradução: Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DE CRESCENZO, Luciano. História da filosofia grega [recurso eletrônico]: os pré-socráticos – Tradução de Mario Fondelli – Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

DOMENECK, Ricardo. Roupagem I. *In*: Fanzine REIF, 2023.

DOMINGUES, Ivan. O trabalho e a técnica – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

DUARTE, André. Heidegger e Foucault, críticos da modernidade: humanismo, técnica e biopolítica. In: Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): p. 95-114, 2006.

DUTRA, Luiz Henrique de Araújo Dutra. Introdução à Epistemologia. São Paulo: UNESP, 2010.

EATON, Marcia Muelder. Arte e o estético *In* Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte (Peter Kivy Org.). Tradução Euclides Luiz Calloni. – São Paulo: Paulus, 2008.

EUCLIDES, Os elementos. Tradução: Irineu Bicudo. – São Paulo: UNESP, 2009.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Tradução: Pola Civelli – São Paulo: Perspectiva, 2019.

ESOPO, Fábulas. Tradução: Adriane da Silva Duarte – São Paulo: Editora 34.

FARIVAR, C. Suas compras na Shein estão superlotando o setor de carga aérea. E agora? Forbes Brasil, 2024. Disponível em: https://forbes.com.br/forbes-money/2024/05/suas-compras-na-shein-estao-superlotando-o-setor-de-carga-aerea-e-agora/. Acesso em: 25/05/2024.

FERRY, Luc. Mitologia e Filosofia. Tradução: Idalina Lopes. Petrópolis -RJ: Vozes, 2023.

FISCHER, Anette. Fundamentos do design de moda: Construção de vestuário. Tradução: Camila Bisol Brum Scherer – Porto Alegre: Bookman, 2010.

FLUSSER, Vilém. A escrita. Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FRONTEROTTA, Francesco e BRISSON, Luc. Platão Leituras. Revisão: Sandra Garcia Custódio. – Ipiranga: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

FOUCAULT, Michel. A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France. Tradução: Eduardo Brandão. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. – Lisboa: Edições 70, 2019.

_____. Microfísica do poder. Organização e tradução: Roberto Machado. – Rio de Janeiro: edições Graal, 1998.

_____. Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978); Tradução Eduardo Brandão – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA. ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006,

FRYDMAN, Joshua. Os mitos japoneses: um guia para deuses, heróis e espíritos. Tradução: Caesar Souza. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

GALEANO, Eduardo. O filho dos dias. Tradução: Eric Nepomuceno. – Porto Alegre, RS: LP&M Editores.

GRAVATÁ. André. O aniversário da terra. 7 letras. Rio de Janeiro, 2022.

GREENE. Brian. O tecido do cosmo: o espaço, o tempo e a textura da realidade. Tradução: José Viegas Filho. Revisão técnica: Marco Moriconi. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução: Maria Conceição Costa. – Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. A questão da técnica. Prefácio e organização: Massimo Di Felice; tradução de Marco Aurélio Werle. – São Paulo: Paulus, 2020.

_____. Parmênides. Tradução, Sérgio Mário Wrublevski. Revisão da tradução: Renato Kirchner. – Petrópolis: Vozes, 2008.

HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMERO. Ilíada. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Odisseia. Tradução: Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Edições, 2018.

HORÁCIO. Arte poética. Tradução: Jaime Bruna – São Paulo: Cultrix, 2014.

HOUAISS, Pequeno dicionário da língua portuguesa. Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia – São Paulo: Moderna, 2015.

HURTAK, J.J, e HURTAK, Desiree. Os Setenta e Dois Nomes Sagrados das Incontáveis Expressões da Mãe Divina. Tradução: ACF. – São Paulo: ACF, 2015.

JUNIOR, N. A crítica de Nietzsche à dualidade kantiana entre fenômeno e coisa em si na obra Humano, demasiado humano. Revista Ítaca (28), Rio de Janeiro, p.144-163, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. Tradução: Clarisse Lyra. Revista Capivara, 2000. Disponível em: https://www.revistacapivara.com/bordado-e-costura-do-texto acesso em: 1/09/2023.

KIVY, Peter. Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte. Tradução: Euclides Luiz Calloni. – São Paulo: Paulus, 2008

KLÜCK, Helen Harlizius. Tecer, fiar. *In*: KONERSMANN, Ralf. Dicionário das metáforas filosóficas. Tradução: Vilmar Schneider, Nélio Schneider – São Paulo: Edições Loyola, 2012.

KONERSMANN, Ralf. Dicionário das metáforas filosóficas. Tradução: Vilmar Schneider, Nélio Schneider – São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LALANDE, André. Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia. Tradução: Fátima Sá Correia. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LANGÓN, Mauricio. Filosofia do Ensino de Filosofia *in* Filosofia do Ensino de Filosofia. GALLO, Silvio e CORNELLI, Gabriele e DANELON, Márcio (Orgs.) Petrópolis – RJ: Ed. Vozes, 2003.

LARRINGTON, Caroline. Os mitos nórdicos: um guia para deuses e heróis. Tradução: Caesar Souza. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a palavra II – Memória e ritmos. – Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 2002.

LIU, Tao Tao. Os mitos chineses: um guia para os deuses e lendas. Tradução de Caesar Souza – Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

LOBO, R. N. e LIMEIRA, E. T. N. P. e MARQUES, R. N. Planejamento de risco e corte: identificação de materiais, métodos e processos para construção de vestuário. São Paulo: Érica, 2014.

LOPES, Goya. Tecelagem: uma história ilustrada. – Lauro de Freitas, BA: Solisluna Ed., 2020.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. Prefácio. *In:* Microfísica do poder. Foucault, 1998.

MANNARINO FILHO, Remo. O método das divisões: a última proposta dialética de Platão. Dissertação (Mestrado em Filosofia): Pontifícia Universidade Católica. – Rio de Janeiro: 2008.

MARX, Karl. O capital: o processo global da produção capitalista. Livro III. Edição: Engels. Trad: Rubens Enderle. – São Paulo: Boitempo, 2017.

MATYSZAK, Philip. Os mitos gregos e romanos: um guia das narrativas clássicas Tradução de Camila Aline Zanon. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2020

MENEZES, Lu. Labor de Sondar poesia reunida [1977-2022] – São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

MEIRELES, Cecília. Metal rosicler. São Paulo: Global, 2014.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. A criação literária: poesia e prosa, São Paulo: Cultrix, 2015.

MOLINA, Jorge Alberto. A doutrina dos tópicos na Lógica antiga e medieval. Coluna Especial. Anpof, 05/09/ 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. Introdução ao estudo dos diálogos de Platão. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes; São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

OLIVEIRA, A. e NÓBREGA L. C. O. Costura industrial: métodos e processos de modelagem para produção de vestuário. São Paulo: Érica, 2015.

_____. Máquinas de costura: tipos, preparo e manuseio. São Paulo: Érica, 2015.

OVÍDIO, Públio. Metamorfoses. Tradução: Bocage. – Porto Alegre, RS: Concreta, 1983.

PEREIRA, Benjamin. Técnicas de fiação primitiva – as rocas portuguesas. Cadernos de Etnografia. 2.ª série, n.1. Barcelos: Museu Regional de Cerâmica, Câmara Municipal de Barcelos, 1967.

PEREIRA, Edimilson de Almeida Pereira. A morte também aprecia o jazz. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

PERÉT, Benjamin. Antologia de mitos, lendas e contos populares da América. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo - Ed: 100 cabeças, 2023.

PESSOA, Fernando. Mensagem. São Paulo: Hedra, 2007.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PLATÃO, A República. Tradução: Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Editora Kiron, 2012.

_____. Crátilo. Tradução: José Trindade dos Santos. Porto Alegre: Instituto Piaget, 2001.

_____. Eutidemo. Texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução, apresentação e notas de Maura Iglésias. Rio de Janeiro; Ed. PUC-Rio; Loyola, 2011.

_____. Fédon (ou da Alma). Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2015.

_____. Górgias. – São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

_____. Ion (ou da Ilíada); Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2016.

_____. O Banquete; Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2010.

_____. Político (ou da realeza); Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2022.

_____. Sofista (ou do Ser); Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2015.

_____. Timeu. Tradução e notas: Edson Bini. – São Paulo: Edipro, 2010.

PORTO, Leonardo Sartori. Filosofia da educação – São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

PRADEAU, Jean-François, O bom uso do discurso falso: os mitos *In*: Platão Leituras. (Orgs: Francesco FRONTEROTTA, Luc BRISSON). Revisão: Sandra Garcia Custódio. – Ipiranga: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REALE, Giovanni. Metafísica de Aristóteles, vol III. Sumário e comentário; São Paulo: Edições Loyola, 2002.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. História da Filosofia. Antiguidade e Idade Média. Vol I. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus. 2003.

RODRIGO, Lídia Maria. Filosofia em sala de aula: teoria e prática para o ensino médio – Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

ROGUE, Christophe. Compreender Platão. Tradução: Jaime A. Clasen. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

RÜDIGER, Francisco. Martin Heidegger e a questão da técnica: Prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2ª edição, 2014.

SALERNO, Silvana. Viagem pelo Brasil em 52 histórias. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006.

SCHEID, John e SVENBRO, Jesper. The craft of Zeus: myths of weaving and fabric. Translated by: Carol Volk. – Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SCHIBLI, Hermann S. Pherekydes of Syros. New York: Oxford University Press, 1990.

SCHWIDERSKI, António Carlos e HEIMBECHER Cátia Terezinha e CORRÊA, Rubens Gomes. Anatomia geral: órgãos e sistemas – Curitiba, PR: Ed. Dos Autores, 2021.

SEBRAE. Agência Sebrae, 2022. Disponível em: https://agenciasebrae.com.br/ cultura empreendedora/artesanato-vive-movimento-de-crescimento-de-demanda-e-do-numero-de-profissionais-cadastrados/ acesso em 01/02/2024

SENAI. Fiação. São Paulo: SENAI– SP Editora, 2015.

_____. Modelista de roupas. São Paulo: SENAI – SP, 2014.

SENNETT, Richard. O artífice. Tradução de Clóvis Marques. – Rio de Janeiro: Record, 2024.

SERVIER, Jean. *L'Homme et L'invisible*. Paris: Robert Laffont, 1945.

SHAW. J. Gary. Os mitos egípcios: um guia aos antigos deuses e lendas. Tradução de Thais Rocha da Silva. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

SILVA, Humberto Pereira (org). Ensino de Filosofia: convite à reflexão. – Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2021.

SILVA, Pedro Ivo Ferraz. Heidegger, técnica e imagem de mundo. Revista Primeiros Escritos, São Paulo, *7*(1), p. 225-235, 2009.

SINCLAIR, Mark. Heidegger, Aristotle and the Work of Art: *poiesis in being* – New York: Palgrave Mcmillian, 2006.

SINGER, Paul. A formação da classe operária – São Paulo: Atual, 2009.

SMITH, Alisson. Costura passo a passo. Tradução de Alessandra Barros e Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Publifolha, 2013.

STRAUSS, Claude-Lévi. A oleira ciumenta. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Brasília: Ed. Brasiliense, 1985.

SULMAN, Natália. A poética de Platão: conteúdo e forma nos Diálogos; apresentação Rafael Nogueira – Campinas, SP: Vide Editorial, 2023.

TAVARES, Luís Henrique Dias. Guerras e revoluções brasileiras: Bahia, 1798 – São Paulo: Editora Ática, 1995.

THOMAS, Apel. Minerva. Mythopedia,2022. Disponível em: https://mythopedia.comt/opics/minerva acesso em: 01/02/2024

UDALE, Jenny. Tecidos e moda: explorando a integração entre o design têxtil e o design de moda. Tradução: Laura Martins. Porto Alegre: Bookman, 2015.

VÁLERY, Paul. Lições de poética. Tradução: Pedro Sette-Câmara – Belo Horizonte, MG: Âyiné, 2018.

VALENGO, Marília. Toda família tem uma. Rio de Janeiro: 7 letras, 2024.

VOLLMER, John. Tecidos. *In:* Dicionário dos símbolos. Mircea Eliade, Ioan Petru Couliano (orgs.). Tradução: Silvana Cobucci, Leonardo A.R.T. dos Santos – Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

WEBER, Max. A ética protestante e o "espírito" do capitalismo. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo: Antônio Flavio Pierucci. – São Paulo: Companhia das letras, 2004.

WEST, Martin Litchfield. Poesia e mito indo-europeus; Tradução: Alex Mazzanti Jr. Caio Borges Aguida Geraldes, Felipe Campos, Pedro Barbieri e Thiago Venturott – Araçoiaba da Serra, SP: Mnema, 2022.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. Tradução: Marcos G. Montagnoli; revisão da tradução e apresentação por Emmanuel Carneiro Leão. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZAMBRANO, Maria. Filosofia e Poesia. Tradução: Fernando Miranda. – Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2021.