

Marlette Aparecida Rezende de Menezes

CARTOGRAFIA DOS SENTIDOS

Modos do fazer, Experiência Estética e Aprendizagem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais – Mestrado em Artes, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes – Ensino de Artes.

Linha de Pesquisa: Artes e Experiência Interartes na Educação

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte
2016

Para minha mãe que imprimiu, em mim, o gosto
de um saber fazer bem feito.

AGRADECIMENTOS

Graças, à seta sensível do meu pai, que apontou a arte como caminho e me fez ver proximidades do fazer artístico como um modo continuado de um fazer afetivo do cotidiano rural. A inteireza de um saber fazer bem feito que ainda ressoa em mim e indica a partida, o fole que entoa as relações de busca e ordenação da experiência entre os diferentes mundos que me habitam.

Nessa busca de sentidos, uma imensa gratidão a minha mãe, sempre presente, atenta aos movimentos, a meus irmãos e toda a minha família, que sustentam essa base afetiva.

Um agradecimento especial a minha orientadora, Dra. Lucia Gouvêa Pimentel pelo modo como acolheu o meu projeto indisciplinado, permitiu desvios, incentivou e confiou, mesmo quando eu não sabia o rumo, ou se daria conta de pôr pé.

Gratidão a Adriana Melo, presença constante na leitura cuidadosa, troca de ideias e contribuições no desenho de cartografias e realização, até o final, de todo o trabalho.

Meus agradecimentos se estendem também a todos os amigos, artistas e artesãos que, de algum modo, se presentificaram na construção dos saberes, na apreensão das experiências e aprendizagem.

Também fica minha gratidão aos que se envolveram no projeto final da dissertação, Abigail, Sr. Matias, Maraísa, Rubinho, Patricia Chavda, Cau e Laís, que trouxeram confiança no curto prazo de execução e fizeram acreditar que tudo daria certo.

Um carinho muito especial ao Sr. Matias, da Tipografia Matias, um amigo que parece escutar o fole, faz o corte, a serrilha, o picote, o vinco, e faz conter os sentidos do movimento na precisão do gesto artesanal.

Se consegui reunir em meu quadro o que é exterior, por exemplo, o mar, e o interior, é porque a atmosfera da paisagem e a de meu quarto são a mesma... Não preciso aproximar interior e exterior, os dois estão reunidos em sensação. Posso associar a poltrona que está perto de mim no ateliê à nuvem do céu, ao tremular da palmeira à beira d'água, sem esforço para diferenciar as localidades, sem dissociar os diferentes de meu motivo que constituem uma unidade em meu espírito.

Matisse

RESUMO

Cartografia dos Sentidos resultou de uma investigação acerca dos *modos do fazer*, da experiência estética e do ensino-aprendizagem no campo da arte; teve-se por objetivo articular teoria e prática a fim de traçar caminhos, mapas dos sentidos do que faz mover a experiência estética e a aprendizagem. O ponto de partida se deu pelos relatos da experiência de oficinas realizadas com sujeitos sociais diversos, em comunidades urbanas e rurais do Brasil. Tais relatos provocaram inquietações e reflexões a respeito das relações e dos *modos do fazer* dos sujeitos da experiência, em situações de ensino-aprendizagem em arte, no campo da produção simbólica do artesanato. Trata-se de uma reflexão que compreende a correlação de substâncias, modo do fazer, matéria e *ambiência*, na conjugação de subjetividades e campos de interesses diversos que convergem na produção cultural do artesanato. Nesses caminhos de reflexão, prática e busca, algumas questões se desenharam: como incitar momentos de experiência estética nos processos de ensino-aprendizagem em arte, no diálogo do legado da tradição com os *modos do fazer* contemporâneo? Como se dá a relação da experiência com a aprendizagem? Qual é, ou quais são, os princípios que impulsionam o *fazer* no modo estético? Produziu-se, então, uma reflexão teórico-prática com a captação e produção de uma *Cartografia dos Sentidos* da experiência do ensino aprendizagem em arte, em processos de construção do conhecimento e produção simbólica nos diversos espaços-tempos.

Palavras-chaves: arte, experiência estética, *modos do fazer*, ensino-aprendizagem, *Cartografia dos Sentidos*.

ABSTRACT

Cartography of the senses is the result of an investigation into the act of doing, the aesthetic experience and the practice of teaching and learning in the field of art; the aim was to articulate theory and practice in order to draw paths, maps of meanings, of what inputs movement to the aesthetic experience and the learning act. The starting point was given by the reports based on experience from workshops held with various social subjects in urban and rural communities in Brazil. Such reports provoked worries and thoughts concerning the relations and ways of doing of the participants within teaching and learning situations in the field of symbolic production of art among handcraft. It is a reflection involving the correlation of substances, ways of doing, matter and ambience in the conjunction of subjectivities and diverse interests which converge in the fields of cultural production of the craft. Along these lines of thought, practising and searching some questions emerged: how to urge moments of aesthetic experience in processes of teaching and learning in arts when the legacy of the tradition dialogues with contemporary ways of doing? How is the connection between experience and learning made? What is, or what are the principles that drive to the act of doing in an aesthetic manner? The result is then a theoretical and practical speculation following the capture and production of a map of the meanings involving learning and teaching experiences in art, in the processes of knowledge construction and symbolic meaning over different space-times.

Keywords: art, aesthetic experience, acts of doing, teaching and learning, cartography of the senses.

LISTA DE IMAGENS

MODOS DO FAZER

- figura 1 — Estrutura das relações
- figura 2 — Relatos: captação dos movimentos
- figura 3 — Plano de relações: objeto fole

GESTOS. movimento.9

- figura 4 — cartografia 1
- figura 5 — cartografia 2
- figura 6 — cartografia 3
- figura 7 — cartografia 4
- figura 8 — cartografia 5
 - figura 8.1. lendo o mundo.
 - figura 8.2. orvalho do cipó
 - figura 8.3. orvalho do cipó
 - figura 8.4. orvalho do cipó
 - figura 8.5. orvalho do cipó
 - figura 8.6. orvalho do cipó
 - figura 8.7. orvalho do cipó
 - figura 8.8. orvalho do cipó
 - figura 8.9. orvalho do cipó
 - figura 8.10. orvalho do cipó
 - figura 8.11. orvalho do cipó
 - figura 8.12. orvalho do cipó
 - figura 8.13. palha
 - figura 8.14. palha
 - figura 8.15. palha
 - figura 8.16. palha
 - figura 8.17. palha
 - figura 8.18. palha
 - figura 8.19. palha
 - figura 8.21. palha
 - figura 8.22. palha
 - figura 8.23. palha
 - figura 8.24. palha
 - figura 8.25. colcha de retalhos
 - figura 8.25. colcha de retalhos
 - figura 8.26. colcha de retalhos
 - figura 8.27. colcha de retalhos
 - figura 8.28. colcha de retalhos
 - figura 8.29. colcha de retalhos
 - figura 8.30. colcha de retalhos
 - figura 8.31. colcha de retalhos

figura 8.32. colcha de retalhos
figura 8.33. colcha de retalhos
figura 8.34. colcha de retalhos
figura 8.35. colcha de retalhos
figura 8.36. processos
figura 8.37. processos
figura 8.38. processos
figura 8.39. processos
figura 8.40. processos
figura 8.41. processos
figura 8.42. processos
figura 8.43. processos
figura 8.44. processos
figura 8.45. processos
figura 8.46. processos
figura 8.47. processos
figura 8.48. processos
figura 8.49. processos
figura 8.50. processos
figura 8.51. processos
figura 8.52. processos
figura 8.53. sentido
figura 8.54. sentido
figura 8.55. sentido
figura 8.56. sentido
figura 8.57. sentido
figura 8.58. descoberta
figura 8.59. descoberta
figura 8.60. descoberta
figura 8.61. descoberta
figura 8.62. descoberta
figura 8.63. descoberta
figura 8.64. descoberta
figura 8.65. descoberta
figura 8.66. descoberta
figura 8.67. descoberta
figura 8.68. descoberta
figura 8.69. descoberta
figura 8.70. descoberta
figura 8.71. descoberta
figura 8.72. descoberta

figura 9.cartografia 6

figura 10.cartografia 7

figura 11.cartografia 8

figura 12.cartografia 9

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
MODOS DO FAZER ESTÉTICO	18
objeto-fole — estrutura tridimensional	
LUGARES DA EXPERIÊNCIA	33
movimento 1. lendo o mundo	38
movimento 2. bordado da vovó	41
movimento 3. orvalho do cipó	46
movimento 4. palha	53
movimento 5. colcha de retalhos	63
movimento 6. processos	70
movimento 7. sentidos	77
movimento 8. encontros	82
1. lendo o mundo	82
2. bordado da vovó	83
3. orvalho do cipó	86
4. palha	87
5. colcha de retalhos	89
6. processos	89
7. sentidos	90
8. descoberta	90
9. Cartografia dos Sentidos	91
GESTOS. movimento 9	93
Cartografia dos Sentidos 1.	94
Cartografia dos Sentidos 2.	95
Cartografia dos Sentidos 3.	96
Cartografia dos Sentidos 4.	97
Cartografia dos Sentidos 5	98
Cartografia dos Sentidos 6	104
Cartografia dos Sentidos 7	105
Cartografia dos Sentidos 8	106
RELAÇÕES SEM FIM	108
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

A palavra *apprendre* reúne, na língua francesa, dois sentidos, o de aprender e o de ensinar, em um ato comum entre os sujeitos envolvidos no processo de aprendizagem: o sujeito que fala e aquele que escuta, recebe. Desta maneira, aprender como um ato que envolve relações, de criação, adaptação, transcrição, tradução em um sistema de agenciamento complexo, compreende as condições da *ambiência*, dos sentidos da cultura e das infinitas possibilidades do pensamento.

Supõe-se que o verdadeiro trabalho do artista seja construir uma experiência, uma situação que seja realista e, ao mesmo tempo, se mova continuamente, transformando-se todo o tempo. Nesse sentido pensar, na perspectiva de Deleuze, não é saber, é experimentar e problematizar. Pensar constitui uma experiência e passa a ser uma exposição às forças, ao acaso, algo que se dá no intervalo, no espaçamento *entre*. *Pensar é ver e é expressar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção*. É fazer brilhar um clarão de luz, é inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha e problematizar a relação.

O pensamento portanto é produtor de diferença enquanto experimentação e faz advir o novo uma vez que cria novas possibilidades para a vida e na vida. Pensar a aprendizagem como um processo de desdobramento da experiência estética é criar um problema que induz à aprendizagem da própria problematização. Com base em Deleuze, entende-se *problema*, não como algo da ordem da racionalidade do sujeito, mas como algo sentido como uma necessidade, tal como o termo é compreendido na arte. O problema não é, portanto, da ordem do entendimento, mas da ordem do sensível, e é essa sensibilidade que mobiliza o pensar, que força pensar, que leva a criar e a buscar modos de relacionar experiências. (DELEUZE; GUATTARI, 2010)

Considera-se, no contexto do artesão, os processos de aprendizagem como um sistema de inter-relação de signos em conexão, que faça sentido para os sujeitos da experiência, que envolve múltiplas relações entre o *modo do fazer*, a *matéria* e a *ambiência*. Aprender implica relacionar signos na multidisciplinaridade, estabelecer conexões com o fora e correr riscos capazes de borrar fronteiras e significar experiências.

Cartografia dos Sentidos, modos do fazer, experiência estética e aprendizagem consistiu-se uma investigação interdisciplinar, construída nos atravessamentos que se dão entre ensino e aprendizagem em arte, no campo da produção do artesanato, e teve como objetivo articular sentidos da experiência, teoria e prática a fim de traçar caminhos, e construir mapas dos sentidos do que faz mover a experiência estética e a aprendizagem.

A busca desses caminhos, construção dessas cartografias, ancorou-se na experiência desta autora, como artista visual, *designer* gráfica, ilustradora de literatura infantil e, ainda, às suas vivências na orientação de sujeitos diversos, em práticas do processo de criação e aprendizagem, na convergência da arte, do *design* e do artesanato. Essas vivências consistiram em

atividades de ensino-aprendizagem, realizadas com grupos de artesãos, em oficinas, por um período de quinze anos, em contextos socioculturais variados, na sua maioria, em comunidades urbanas e rurais do interior do Brasil.

Desse modo, os sentidos deste trabalho dizem respeito às inquietações que se desenharam, a partir das experiências vivenciadas nas relações com artesãos diversos em contextos culturais variados e abarcaram os sentidos e *modos do fazer* nas tecnologias, compreendidas como meios e processos de mediação entre o homem, a matéria e a técnica. Das oficinas com os artesãos, surgiram múltiplas indagações no campo da arte e da aprendizagem, bem como a necessidade de sintonizar práticas artísticas aos saberes da vida no cotidiano, buscando sentidos na mesclagem das experiências de criação nos campos da arte, do *design* e da educação. Tais experiências, vivências, caminhos, práticas compreenderam *modos do fazer*, perceber, apreender e significar, nas relações dos sujeitos com os domínios da tecnologia, com os processos de apropriação das experiências culturais subjetivas e os modos de traduzir e simbolizar os sentidos dessas experiências.

As tecnologias foram compreendidas como processos de mediação entre o homem, a matéria e a técnica, correspondendo a camadas da experiência dos diversos sujeitos e seus *modos do fazer* em, também, diversos espaços-tempos. Nesses caminhos de reflexão, de prática e de busca, algumas questões se desenharam: Como incitar momentos de experiência estética nos processos de ensino-aprendizagem em arte, no diálogo do legado da tradição com os *modos do fazer* contemporâneo? Como se dá a *relação* da experiência, na apropriação de um tempo vivido, com a aprendizagem? Qual é, ou quais são os princípios que impulsionam o interesse de um *fazer* no modo estético? Que signos se inter-relacionam no modo do fazer estético? Como incitar um modo do fazer que faça sentido para o sujeito, no encadeamento da experiência singular?

As experiências e indagações provenientes da observação, das práticas e também dos relatos das oficinas com artesãos resultaram na busca de uma cartografia simbólica, uma *Cartografia dos Sentidos*, um plano de relações, de modos, saberes e fazeres que se construíram interligados nos sentidos da experiência, do fazer e do viver. Nesse caminho, aberto ao infinito para a imaginação e marcado pelo espírito do improvisado e da invenção, como no dizer de Cecília Meireles para quem “a vida só é possível quando inventada”, buscou-se o encadeamento de sentidos da experiência em constante transformação, que se traduziu numa *Cartografia dos Sentidos, dos processos que envolvem as relações entre ensino e aprendizagem em arte*.

Teve-se por objetivo obter uma tessitura prático-teórica que une pontos e opera no movimento entre a atenção e o interesse dos sujeitos em processos de ensino-aprendizagem. Busca-se captar as linhas, sinais de deslocamentos, dobras do que faz mover as relações que envolvem experiência e aprendizagem. Isso porque para pensar o ensino-aprendizagem em arte, primei-

ramente, considerando-se o saber como problema, é preciso friccionar os limites da prática, unir pontos e promover encontros que movem os sentidos da experiência, de tal forma que os dois estejam no limite comum que os relaciona.

Torna-se necessário, portanto, construir um plano para identificar posições, tencionar relações, articular significados, pensamentos e ação, uma proposição para o exercício do criar na inter-relação teórico-prática, um arranjo proveniente da desordem na busca de sentidos para novas ordenações. Um plano de relações, de modos, saberes e fazeres que se constroem interligados nos sentidos da experiência, do fazer e do viver, um *plano de imanência*, nos termos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p.89). Para esses autores, as “[...] possibilidades da vida ou modos de existência não se podem inventar, senão sobre um plano de imanência que desenvolve a potência de personagens conceituais (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.89)”. Ou seja, um plano como *modo de funcionar*, de produzir significados, de produzir intensidades sobre ele mesmo, de se tornar outra coisa, de fazer nascer novos modos de existência em um constante devir.

Para tanto, desencadeou-se, então, um movimento, com o intuito de capturar os sentidos do que habita a experiência estética daquilo que invade e qualifica as relações do modo do fazer ensino-aprendizagem, une pontos de naturezas diversas e abre espaços para o artista se posicionar e, como artista-cartógrafo, observar, revisitar, refletir, captar pistas e setas e traçar caminhos acerca das relações sensíveis que tangem as práticas com artesãos.

A pesquisa desenvolvida contemplou vivências por meio de recortes de relatos das práticas com artesãos em processos de ensino-aprendizagem, que se revelaram nos modos como apreendem os sentidos da experiência e imprimem significados na matéria. Essa proposição de ativar os sentidos da experiência ensino-aprendizagem no contexto do artesão, no lugar da sua experiência singular, configura uma provocação no campo da arte que delinea espaços entre arte e cultura como um contexto propício para criar situações de ensino-aprendizagem em arte: um pensar, fazer e conhecer-se implicados na cultura, nos processos e modos do viver.

As práticas dos grupos de artesãos, que são os sujeitos desses relatos das vivências, além de gerarem necessidade de reflexão, fizeram parte de uma rede complexa de sentidos e relações com *modos do fazer* da arte, da cultura e, também, do mercado, indicadora do potencial da arte para organização da experiência e da singularidade que coexistem nas relações dos *modos do fazer* humano e nos processos de ensino-aprendizagem na atualidade.

O escopo de promover encontros de significação do fazer reencontrou na experiência do fazer da arte, por meio da *Cartografia dos Sentidos*, indícios de um lugar aberto à subjetivação e à liberdade, capaz de criar elos, religar sentidos e suscitar novas abordagens para as relações ensino-aprendizagem.

A *Cartografia dos Sentidos*, fundamentada nos relatos das experiências que envolvem as ações sociais com artesãos, em diálogo com autores de múltiplas áreas do conhecimento, instrumentalizou a investigação e funcionou como um pretexto para o pensamento, implicado no *modo do fazer* da arte, no âmbito da pesquisa no campo da arte. Na compreensão de que *fazer* é pensar o modo do fazer do artesão, análogo ao modo estético da arte, contém em si uma posição sensível de transformação da matéria na inter-relação do sujeito com o mundo.

Isso porque os relatos indicaram abordagens do pensamento artístico do artesão, capazes de ativar modos de apreensão dos sentidos da experiência e atualizar singularidades na articulação modo do fazer, matéria e *ambiência*. Os diversos modos de articular os sentidos da experiência, em variados lugares físico-sociais, constituem modos de perceber e de se relacionar com os domínios do fazer nos processos de interação e transformação da matéria. Como matéria, compreende-se a substância corpórea que sofre a ação e possibilita a materialização das ideias. A *ambiência*, como na arquitetura, é o fenômeno do meio físico, estético que se revela por meio dos valores postos pela cultura; diz respeito às sensações corpóreas que são experimentadas na interação das atividades humanas e nesse sentido acentua a possibilidade do movimento do contexto nos processos de ensino-aprendizagem.

A opção por articular essas substâncias, *modo do fazer*, *matéria* e *ambiência* deve-se a reflexão dos sentidos que envolvem o contexto das práticas e à possibilidade de captar a síntese do que faz mover as experiências em confluência com diálogos e produção — teórica e prática — implicada nos processos de especulação, experimentação e construção de narrativas poéticas. É que, sob base movente, sujeita a desvios, deslocamentos, linhas de fuga e sentidos que não param de se afetar, a prática do fazer potencializa delinear novas abordagens para revisitar as experiências e ao mesmo tempo especular uma maneira orgânica do fazer e aprender a (re) conhecer os caminhos da própria experiência.

Neste ir e vir, no movimento entre as substâncias, na busca e produção de uma cartografia em arte, “[...] elementos constitutivos de um se incorporam à substância do outro, numa espécie de dinâmica osmótica através da qual se engendram devires de cada um”. (ROLNIK, 2005, p.3). Nesse cenário, é o artesão quem dá a direção para onde olhar. A suposição de que a escuta ativa dos sentidos da experiência na mediação em inter-relação com os *modos do fazer* do artesão, pode ser uma situação capaz de proporcionar espaço para captação dos acontecimentos e princípios que constituem o modo estético do fazer e compreendem a experiência contornada de satisfação e viço.

Assim, a situação em si traduziu a necessidade de se articular subjetividades na multiplicidade de um mesmo objeto e fazer vibrar os fluxos da pesquisa teórico-prática, na pluralidade de domínios dos *modos do fazer*, em um *dever* de processos sustentados pela atenção e interesse. Diz respeito a um olhar sensível na fronteira epistemológica da arte-ciência com alvo em um centro que não para de avançar.

Neste sentido, foi proposto caçar na intensidade dos diálogos modos de identificar relações que constituíram experiência estética. A situação compreende, pois, um modo do fazer, conceber e produzir uma pesquisa em Artes e Experiências Interartes na Educação. Desse modo, a *Cartografia dos Sentidos*, estrutura-se na multidisciplinaridade, na desordem e na junção dos fazeres, no modo poético que integra especulação e construção do conhecimento no campo da arte.

Este trabalho se justifica pela necessidade de mesclar relações teórico-práticas, no campo das artes visuais, que possam contribuir para investigações artísticas de diferentes e novas estruturas educacionais e apoiar a elaboração de abordagens mobilizadoras da aprendizagem. Justifica-se, também pela necessidade de reflexão acerca das relações que envolvem o fazer estético em associação com o legado de uma tradição e a função social da arte, nos processos de construção simbólica do fazer humano no cotidiano.

A *Cartografia dos Sentidos* busca estabelecer diálogos com pensamentos e conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, John Dewey, Kaká Werá Jecupé, Marcel Duchamp e Lygia Clark. Os primeiros iluminam o caminho da pesquisa, com seus conceitos, dentre tantos outros os de *perceptos e afectos*, na tentativa de apreender os sentidos da experiência, captar e buscar a compreensão de “estruturas rizomáticas” (DELEUZE, 1992, p.171). *Perceptos* “[...] não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os *afectos* não são sentimentos, são *devires* que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro) [...]”. *Devires* sensíveis a toda forma de expressão e que fluem em direção a possíveis conexões.

Partiu-se da ideia de que a experiência em arte é meio de negociação entre o eu e o mundo, ao dialogar com John Dewey (2010) por meio de estudos da arte como experiência e buscando-se compreender os sentidos da arte na realização da experiência estética. Foi proposta uma leitura sincrônica da experiência estética com a vida, fundamentada nos discursos de John Dewey, que problematiza a aprendizagem na busca de um lugar orgânico para a arte na sociedade, um modo de “[...] reorganizar nossa herança do passado e as descobertas do saber atual em uma união imaginativa que seja coerente e integrada [...]” (DEWEY, 2010. p.568), aos modos do viver.

Com a finalidade de “semear o coração do estrangeiro”, Kaká Werá Jecupé (2001) contribuiu com uma reflexão e ensinamentos do povo Guarani, que funda o caminho na relação dos sentidos da experiência e na interdependência entre o Homem, a Mãe Terra, o Universo e o Grande Mistério Criador. Um modo de ver e de se relacionar com o mundo e a natureza, um caminhar que orienta, move e se assenta, na busca e construção da diversidade na unidade do ser; uma pista que evidencia as singularidades de se ver e de se relacionar com o princípio do legado da tradição. O legado da tradição compreende subjetividades no caminho e modos de

repetição e inter-relação sensível com os saberes ancestrais, legados de geração em geração, que se assentam em camadas diversas nos múltiplos espaços-tempos da experiência humana.

O intuito de se posicionar, no movimento, encontra em Marcel Duchamp a força de um gesto estético, uma posição de testemunha e revelador do seu tempo. Renunciando a toda forma de expressão artística do seu tempo, Duchamp dá a ver o jogo nos processos do fazer no campo da arte, modos estéticos de correlacionar sentidos, articular a própria experiência e atuar dentro de um campo simbólico de ação, um contexto, e diz, segundo Pierre Cabanne (2015, p.25), preferir designar artistas pela palavra artesãos: “A palavra arte me interessa muito. Se ela vem do Sânscrito, como ouvi dizer, ela significa fazer”.

Buscou-se a captura dos sentidos da experiência a partir de proposições relacionais de Lygia Clark. Em sua carta a Mondrian, ela expressa: “se exponho é para transmitir a outra pessoa este momento parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. [...]” (CLARK *apud* FERREIRA; COTRIM, 2009, p.46). Para apreensão das relações da arte com as práticas, estabeleceu-se diálogo com o trabalho de Lygia Clark, por meio das relações, interpretações e considerações de Suely Rolnik (2011).

A investigação foi concebida a partir da estrutura de um pensamento, um plano de relações construído em três dimensões, nos processos de reflexão e apreensão da experiência, o *objeto fole*. Um plano vazio, capaz de mover conter a experiência nos processos de busca do ensino-aprendizagem. A estrutura do fole com os marcos delimitadores do processo, análogos à posição das mãos no instrumento, gera o movimento que faz ressoar o ciclo ensino-aprendizagem.

O texto verbo-visual foi organizado em três capítulos: o primeiro, *modos do fazer estético*, e o segundo, *lugares da experiência*, dizem respeito à revisão bibliográfica que permitiu uma síntese dos elementos conceituais teóricos que referenciam toda a discussão em oito movimentos, que constituem relatos de experiência com artesãos. O terceiro capítulo, Gestos. movimento 9, é uma leitura visual do processo do que foi possível captar da reflexão da experiência de ensino-aprendizagem em 9 cartas, mapas, escrituras dos movimentos. Nas relações sem fim, dá-se a conhecer o processo da artista de reflexão da sua própria experiência, da especulação texto-visual de uma cartografia dos sentidos do ensino-aprendizagem em arte.

Os relatos, contidos nos movimentos referidos, são fragmentos das experiências que dão a conhecer necessidades do campo das práticas, das matérias que envolvem processos na produção do artesanato e no ensino aprendizagem em arte com artesãos. Desse modo, a ordenação da experiência constitui um sistema entre dois polos da prática poética: arte e artesanato, artista e artesão.

O objeto fole como estrutura tridimensional de um pensamento artístico diz respeito às idas e vindas, desenhos e especulações teórico-práticas,. Compreende uma necessidade da artista,

um *modo do fazer* que insere, no processo da pesquisa, um plano de relações do movimento. Um modo estético de articular sentidos que força o pensamento na problematização e correlação das experiências na prática cultural e busca de caminhos do ensino-aprendizagem em arte. Nesse sentido, os relatos constituem potências que fazem mover a experiência nos processos do ensino aprendizagem e busca a captação das experiências, em 9 movimentos, a saber:

O movimento 1, “lendo o mundo”, insere o ponto de vista como questão e necessidade de escuta ativa, de captação da posição, do lugar de onde olha o sujeito da experiência.

O movimento 2, “bordado da vovó”, discute aspectos e saberes da tradição cultural, legados de uma tradição que atravessam o sujeito da experiência e carecem de captação apropriação.

O movimento 3, “orvalho do cipó”, aborda o sensível, um saber do interior da matéria cultural como um modo singular de expressão simbólica que carece de atualização e articulação com sentidos da experiência, com a técnica manual de domínio do artesão e a necessidades do fazer na prática cultural do cotidiano.

O movimento 4, “palha”, remete à compreensão do que dispõe a *ambiência*; o sentido da palha talvez seja a fragilidade do artesão implicado no jogo dos processos e *modos do fazer* o artesanato nos diversos espaço-tempo.

O movimento 5, “colcha de retalhos”, lida com o contexto, a *ambiência* cultural e a necessidade de articulação sensível dos sentidos da experiência estética integrados nas práticas culturais. De incorporar resíduos, articular signos, construir outras conjecturas entre os campos da experiência cultural e encadear processos no contexto, no lugar do do fazer e transformar a matéria.

O movimento 6, “processos”, trata da força do pensamento capaz de articular *modos do fazer*, matéria e *ambiência* em um plano sustentável, modos de relacionar sentidos da experiência e de sobrepor movimentos dos diversos espaços-tempos do fazer na prática cultural.

O movimento 7, “sentidos”, reflete sobre a posição do olhar do sujeito da experiência, a busca no interior da matéria cultural e a necessidade de relacionar sentidos e simbolizar no mundo.

O movimento 8, “encontros”, incorpora os movimentos e consolida a experiência, a busca de encadear processos do ensino-aprendizagem orientados pela visão da arte e da prática poética de um fazer cultural, implicado nas relações do fazer da arte e do artesanato.

“Gestos”. movimento 9. Aponta a cartografia simbólica, como prática artística, uma cartografia dos sentidos como um modo estético do fazer e reconhecer caminhos da própria experiência.

MODOS DO FAZER ESTÉTICO

O *modo do fazer* diz respeito ao modo encarnado do sujeito da experiência, o modo como ele conjuga sentidos internos e externos e estabelece relações no mundo. O modo estético do fazer, implica na qualidade do gesto, nas relações que envolvem habilidade e técnica, nos diversos espaços-tempos, conjuga sentidos e imprime significados na matéria.

Nessa direção, uma reflexão acerca das relações que envolvem os movimentos, *modos do fazer* estético, remete a Marcel Duchamp, ao seu modo de agir e atuar no campo da arte. Considerado o artista “mais inventivo e revelador de seu tempo” (CABANNE, 2015. p.12), depois de 1913, data em que suas obras apareceram, pela primeira vez, no *Armory, Show*, Duchamp se ocupa com a ideia de movimento, encontra como meio de expressão a transparência do vidro e integra no Grande Vidro a representação, “a soma sucessiva de suas experiências, no espaço de oito anos” (CABANNE, 2015. p.110). Um trabalho preciso, minucioso, da ordem técnica e rigor artesanal que compreende muitos níveis, contradições e a complexidade do seu pensamento.

Numa reflexão Cabanne (2015) considera Duchamp, ter uma memória prodigiosa. Um sujeito que fala de um modo calmo, pausado, sem sobressaltos ao empregar palavras, frutos de uma escolha, de uma forma precisa e não automatizada. Duchamp não considerava o artista na sua função social criativa, mas como um homem qualquer que faz coisas como outro qualquer. Se interessava pela palavra “arte”, pela potência da palavra, que indica vir do sânscrito e “significa fazer” (CABANNE, 2015, p.11). O artista parece buscar na precisão do gesto estético a beleza do movimento, do que é transitório quando diz: “As coisas belas desaparecem, o público não quis guardá-las. Mas isto é filosofia...” (CABANNE, 2015, p.117).

Para Cabanne (2015), Duchamp tem um comportamento que compreende muitos níveis. Ele o compara a um “terreno que possui várias camadas geológicas justapostas ou misturadas” (CABANNE, 2015. p.11), que utiliza ambiguidades, vieses conciliadores ou provocantes da arte e da linguagem, que não se furtam ao movimento constante da posição assumida pelo artista de ser o “engenheiro do tempo perdido” (CABANNE, 2015, p.21).

No trabalho do Grande Vidro, o artista renuncia a toda forma de expressão definida como artística, na sua época, e se posiciona na condição de jogador do acaso, incorporando as marcas, deslizando, fundindo-se com a vida. No jogo poético da arte reúne um modo crítico e rigoroso nos processos e correlações de sentidos. Essa compreensão faz mover pensamentos nas relações que envolvem *modos do fazer* estético e ilumina caminhos provenientes dos diversos acontecimentos e mudanças que atravessam os tempos, finais do século XIX e século XX, e se confirma nos movimentos da arte, nos conceitos de obra de arte aberta, que ecoa entre vários teóricos, onde a noção de obra deixa de existir fisicamente, libertando-se dos suportes, como anuncia Frederico de Moraes:

“[...] arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência” (MORAIS, 2013).

Nesse sentido, determinada por uma ação social de reciprocidade em que artista e artesãos funcionam juntos, compatibilizam necessidades e interesses, cultivam um movimento sensível, o agir nos processos do ensino-aprendizagem se inscreve na necessidade de criar situações. No processo de captura da experiência vivenciada com artesãos, busca-se capturar posições, fazer um desenho capaz de estruturar e dar conta do movimento da correlação entre as práticas: as experiências que constituem os relatos da ação social com artesãos e a busca, a especulação artística de uma *cartografia dos sentidos do ensino-aprendizagem em arte*.

Essa direção, na captação dos processos do ensino-aprendizagem em arte e na necessidade de visualização do movimento, faz surgir na prática, no modo de especular a matéria, linhas, signos, cores, formas, substâncias, fluxos de pensamentos que impulsionam as relações, conforme pode ser visualizado na Fig.1::

Partindo do pressuposto, arte como visão que orienta o modo do fazer na possibilidade de penetrar no interior da matéria, suscita o sentido que escreve Octavio Paz (2002) “a visão não é só o que vemos: é uma posição, uma ideia, uma geometria — um ponto de vista, no duplo sentido da expressão” (PAZ, 2002. p.13). No contexto deste trabalho, o artesão é compreendido como o sujeito que detém a habilidade técnica manual na prática de um fazer cultural. Assim o artista busca captar uma qualidade ativa do gesto, no modo de perceber, de agir e traçar caminhos nos processos do ensino-aprendizagem em arte.

A matéria de especulação, que está na base dessa reflexão, constituiu-se das relações que envolvem *modos do fazer* estético do artista e do artesão, também os processos do ensino-aprendizagem em arte. O ponto de partida e o movimento de busca, na captação de uma escrita simbólica, uma *cartografia dos sentidos*, constituíram-se dos relatos das experiências, das vivências nas práticas em ações sociais com grupos de artesãos. Isso inscreve o modo do fazer estético na possibilidade, direção e sentido, de correlação e ordenação da própria experiência no mundo.

A busca, reflexão, análise e crítica, na necessidade de encontrar caminhos sensíveis para ordenação da experiência, muitos caminhos se desenham. Entre eles a tentativa de captar o verbo que indica a ação e orienta os movimentos. Na Fig. 2 tem-se a indicação de uma primeira proposição, de ordenação da escrita:

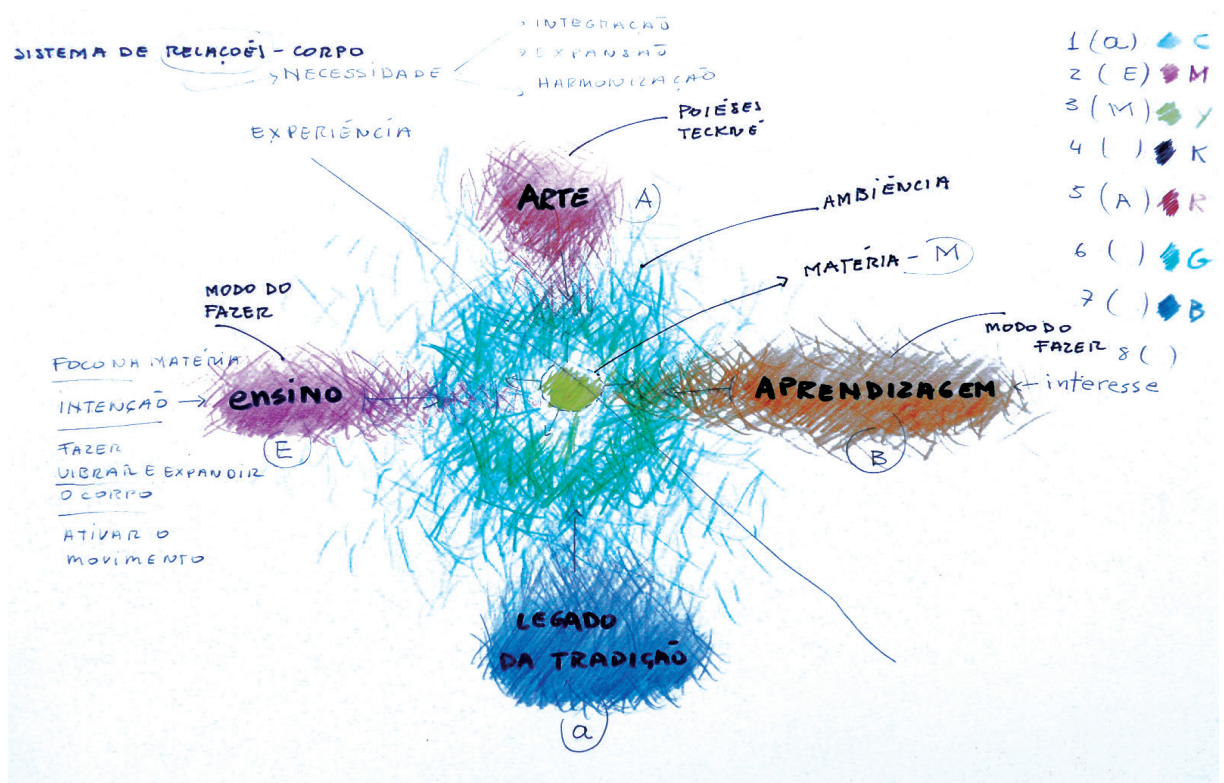


Fig. 1: Processos de busca e estruturação das relações
 Fonte: Elaboração própria

SUMÁRIO / FOLE

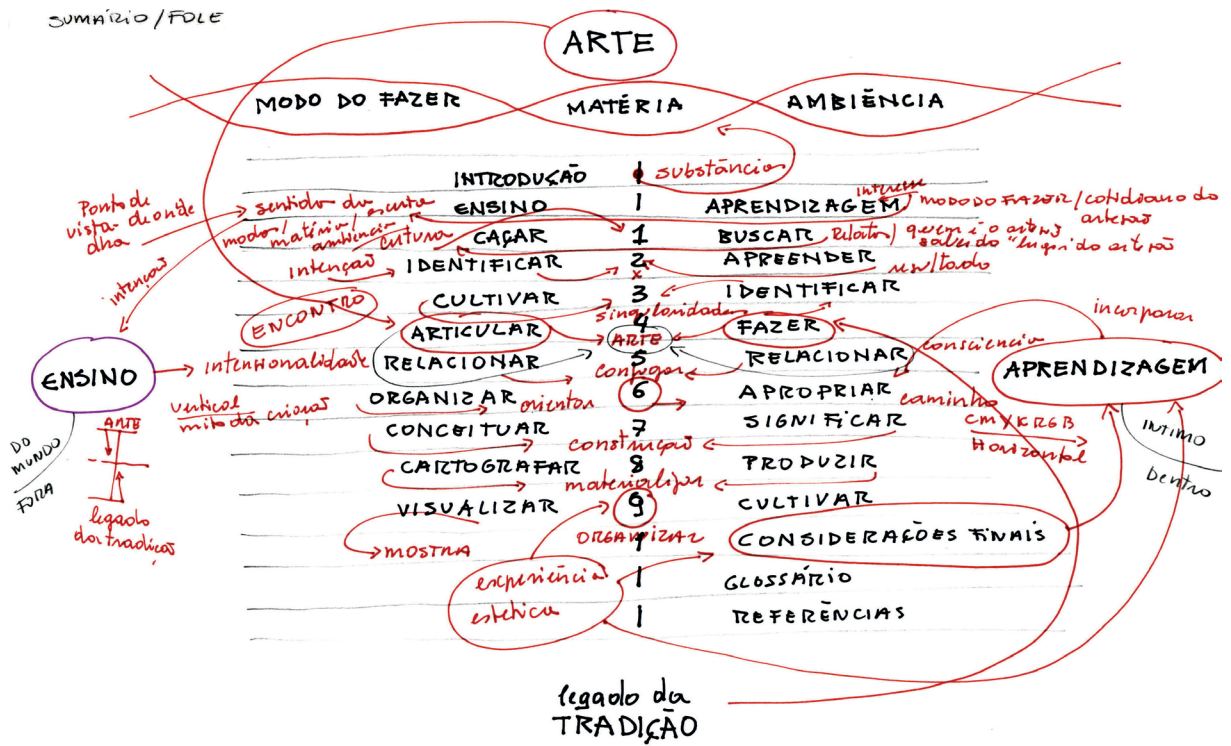


Fig. 2: Processos de captação dos movimentos e ordenação dos relatos.
 Fonte: Elaboração própria

Os relatos da experiência constituíram um processo de tradução das vivências pela pesquisadora, relativa às experiências realizadas na prática cultural na função do ensino-aprendizagem em arte e à relação de sujeitos sociais diversos em processos de aprendizagem. Na produção dos textos, na captura dos sentidos, os relatos recorreram a arquivos da memória, referências de notas de caderneta, imagens, relatórios técnicos, gravações e trocas espontâneas com os artesãos. Envolveu reflexão, análise, articulação e produção artística, contendo em si, singularidades da experiência na correlação das substâncias, *modos do fazer*, matéria e *ambiência*.

A *Cartografia dos Sentidos*, como meio poético e modo do fazer insere, no campo da arte, uma possibilidade de captura, direção e sentido do que envolve as relações do ensino-aprendizagem em arte, e escrita simbólica nos processos de ordenação da própria experiência no mundo. Para Flusser, o homem, desde sempre, manipula o seu ambiente e a maneira como a mão imprime sentidos na matéria denota habilidades do fazer. e diz “Fazer é engendrar ideias na matéria” (FLUSSER, 2007. p. 60).

Na busca de sentidos do que constituiu *modos do fazer* na prática cultural dos sujeitos sociais pesquisados, o depoimento da artesã Rozana Alves (2015/depoimento informal) indicou haver uma articulação de ideias, sensações, *perceptos* e *afectos* de um sentido do fazer “bem feito”¹ na continuidade de uma tradição afetiva:

Eu buscava obsessivamente esta qualidade técnica. Desejava trazer a técnica para esta eficiência, buscava com rigor a qualidade no limite, porque a técnica do fuxico que aprendi com a minha mãe é muito precária (Rozana Alves, 2015).

Nesse depoimento, o rigor, o modo como a artesã empreendeu o aprimoramento de um “processo miúdo”² de modelagem do fuxico, indicou ser uma necessidade interna, um modo estético de ordenar sentidos, articular experiências e prosseguir no “fazer bem feito” que envolveu as sensações advindas da tradição afetiva. O fazer artesanal de Rozana Alves indicou compreender um modo estético de provocar *perceptos*, devires de possibilidades desdobradas da técnica do fuxico, da marca apreendida na tradição cultural.

Nota-se que, no modo do fazer artesanal, as pessoas se ligam aos signos da realidade tangível, na relação estreita, matéria e natureza, imbricada nos sentidos que envolvem as experiências do lugar, da vida cotidiana. Nessa direção os aspectos que contornam a experiência de um corpo e um lugar, constituintes dos *modos do fazer*, contêm em si os sentidos apreendidos, acumulados da cultura, do contexto, onde vivem os sujeitos da experiência e dos espaços dados ao acesso, o que constitui as mídias, relações sociais imbricadas no lugar da experiência cultural.

¹ “fazer bem feito” constitui uma referência, um dito popular, que significa uma qualidade do que acede a arte.

² “processo miúdo” diz à respeito da maneira concisa, íntima e afetiva, como o sujeito da experiência se relaciona com a matéria no modo do fazer estético.

O artesanato, como efeito do ofício do modo do fazer do artesão – caracteriza-se fundamentalmente pelo modo singular do gesto, de um saber da cultura e domínio de uma habilidade técnica manual. A fonte das suas características diferenciais compreende o conhecimento tácito, apreendido na prática de um saber fazer da tradição. O apuro técnico advém da habilidade, do exercício do artesão na articulação dos sentidos da experiência, como também da conjugação, interesse, persistência e rigor na captura das marcas e correlação das substâncias que envolvem os processos de transformação da matéria .

Com a ideia de encadear pensamentos nos processos do ensino-aprendizagem, o fazer, na possibilidade infinita de intuir uma necessidade, constitui-se de intensidades do movimento no tempo. Nessa direção, o ensino-aprendizagem em arte compreende a articulação sensível da habilidade técnica manual do artesão com as substâncias que envolvem a experiência na possibilidade de produzir variações dos fazeres na prática cultural.

Assim, o modo do fazer estético constitui-se de intensidades e possibilidades de variação do movimento que envolve a qualidade das relações, nos processos de transformação da *matéria*, e a posição dos corpos, lugar onde, e de onde, acontece a ação, e estabelece um campo de acontecimentos na articulação das substâncias.

Os relatos, compreendem processos de um fazer estético, do ensino-aprendizagem na prática cultural, cuja estrutura, de centro movente, indica a necessidade de operar na articulação e correlação das substâncias, *modos do fazer, matéria e ambiência*. Esse sentido força o pensamento e liga, a experiência vivenciada nas práticas sócias aos processos de busca e especulação de uma *Cartografia dos Sentidos*.

A matéria, das relações que envolve os processos do ensino-aprendizagem, constitui-se das substâncias, físicas e sociais, e compreende o enigma, tal como Octavio Paz diz quando se refere ao vidro de Duchamp, o enigma é “a verdadeira cascata em que se manifesta o escondido, o que está dentro das dobras do mundo” (PAZ, 2002. p.103). Esse sentido, abrange os lugares, os pontos de vistas de onde miram os sujeitos da experiência, pontos de passagens e os interesses diversos no campo do artesanato. A *matéria* estende a sua atenção ao jogo cultural que envolve: saberes e necessidades subjetivas dos artesãos na prática local da cultura; interesses dos campos políticos, sociais, econômicos e culturais que convergem na produção do artesanato; possibilidades de movimento entre campos, como também conhecimentos diversos da cultura e dos mercados que constituem necessidades de sustentabilidade dos processos do fazer artesanal e dos artesãos na atualidade.

O contexto, constituinte dos sentidos que faz mover as situações e é movido por elas, compreende uma conjunção de forças da cultura, da posição dos sujeitos da experiência e as coisas, lugares, movimentos na conjugação das ideias, dos sujeitos com o mundo, dos processos miúdos de transformação da matéria com as possibilidades infinitas de amplificação dos espaços.

O ensino-aprendizagem em arte insere um modo poético do fazer na possibilidade de encaixar aprendizagem, desdobrada dos processos do viver, da experiência estética na prática cultural do artesão. Esse sentido parece reunir marcas capazes de reter devires, vislumbres de futuros porvir, signos de uma experiência vivida de um passado ausente num instante presente, que denota o paralelismo, a coexistência dos diversos *modos do fazer* estético no espaço-tempo e carece de apreensão.

Duchamp (CABANNE, 2015) indica a necessidade da arte se reconciliar com o espírito da sua época e dá a ver gestos de conciliação do artista com o cinema e com os processos de serialização, o que pode ser constatado no diálogo sobre a ideia do “Nu Descendo uma Escada” (1912) quando Cabanne (2015) interroga: “No Nu Descendo uma Escada, a utilização da cronofotografia não introduziu em você a ideia, talvez inconsciente a princípio, da mecanização do homem em oposição à beleza sensível? [...] — Sim, evidentemente, tem a ver com isso” (CABANNE, 2015. p.57). Essa direção invoca a necessidade da arte operar na atualização dos modos do fazer estético na possibilidade de articular sentidos de camadas da experiência cultural.

Determinado pelo pensamento da arte como produtora de um saber estético, o ensino-aprendizagem em arte busca produzir situações e colocar em relação distâncias, potências com possibilidades de tensionar e fazer vibrar sensações, que pulsam no contemporâneo. Como escreve Giorgio Agamben (2009, p.65), ser contemporâneo é “ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.” (AGAMBEN, 2009. p.65).

Desse modo, na condição fragmentada do tempo, o fazer da arte, orientado pela necessidade das comunidades, superpõe experiências contextualizadas na prática da cultura local que cerca os encontros do ensino-aprendizagem com artesãos. A arte, na função social do ensino-aprendizagem implicado nos arranjos do desenvolvimento local, articula experiências sensíveis e insere na *ambiência* do artesão possibilidades de variação, no domínio da matéria, dos *modos do fazer*.

Anne Cauquelin (2005) afirma que “[...] a obra de arte encontra seu verdadeiro sentido quando tem acesso a uma experiência que transforma aquele que a faz” (CAUQUELIN, 2005, p.98), entendendo-se o sentido como “[...] a apreensão de uma unidade entre intenção e resultado” (CAUQUELIN, 2005, p.98); não o resultado considerado em si como mera eficiência, mas resultado como a consumação de um movimento, como escreve Dewey (2010), “o resultado como desfecho de um processo” (DEWEY, 2010. p.115).

A arte compreende a organização de um campo de forças e energias, internas e externas, no sentido mais amplo, compreende a significação de *tékne*, como meio de fazer ou produzir alguma coisa e *póiesis*, como criação, fabricação ou produção de algo.

Wassily Kandinsky (1996, p.12) escreve, arte é “[...] uma prática que pertence ao universo humano e deve corresponder a uma necessidade interior, buscando por certo, suas fontes em sua época, mas, sobretudo, gerando o futuro”. Essas percepções, da arte como meio de aprofundar as relações, produzir acontecimentos e gerar processos de pensamento, inscrevem a arte, no movimento entre campos, na função do ensino-aprendizagem, no contexto das práticas com grupos de artesãos como modo poético do fazer e capturar sentidos da própria experiência.

No vagar dos encontros, artista e artesãos, incorporados das necessidades de construir realidades, “coisificar” ideias, intensificam os movimentos e fazem mover substâncias na correlação dos *modos do fazer*.

A superposição do fazer nos processos de investigação de uma cartografia dos sentidos compreende o movimento como possibilidade de articulação e atualização da experiência, dos *modos do fazer* estético. Para Rolnik (2011, p.23), é “tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem”, nesse sentido, a concepção artística de uma cartografia simbólica, além de fazer oscilar fronteiras que constituem campos do conhecimento, dos saberes da arte nos diversos espaço-tempo, inspira a captação da experiência, de *sentidos* que envolvem a aprendizagem, na continuidade da cultura, como anuncia Dewey (2010).

Para Dewey (2010. p.77), o artista pensa enquanto trabalha e desenvolve o seu pensamento na articulação dos meios qualitativos, cultiva relações de tensão nas fronteiras da resistência e cria possibilidades de encontro por suas potencialidades. No encadeamento do pensamento incorpora, aos processos, um modo do fazer que se funde com o objeto. A experiência ocorre naturalmente quando integra as condições diversas da *ambiência*, que lhes afiam ou lhes moldam, aos processos do viver.

Como conhecimento obtido por meio dos sentidos, a qualidade estética de uma experiência pode ser tudo aquilo que vincula e transforma em uma unidade de sentidos as substâncias que se conjugam na *ambiência*. Desse modo, a experiência torna-se o ponto de atenção onde acontece o encontro das substâncias que fazem mover a situação inteira, e a arte provoca e acentua essa característica. Dewey (2010, p.121) indica, a força que estrutura a obra de arte interage com as energias provenientes da experiência, quando suas afinidades e oscilações trabalham juntas na intensidade e “avançam para sua consumação por uma série interligada de incidentes e variáveis”(DEWEY. 2010. p.121).

A arte, diz Dewey (2010), atua no aprofundamento das relações e “elevando a uma clareza maior a sensação de um todo indefinido e abrangente, que é o universo em que vivemos e esse todo é então sentido como uma expansão de nós mesmos” (DEWEY, 2010. p.351). Como observa Rolnik, saber do mundo “é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar mundo e a si mesmo, tornar-se outro” (ROLNIK, 2005. p.3).

Dewey (2010) encarna para a educação uma proposta engendrada na cultura e nos processos do viver, considera que o pensamento não existe isolado da ação e a educação serve para situações da vida como um modo de aperfeiçoamento das relações sociais. Esse pensamento remete às experiências que constituem os relatos das práticas culturais, dos processos do ensino aprendizagem em arte com artesãos, em que o saber fazer implica no desdobramento de necessidades práticas e afetivas das relações miúdas da vida cotidiana.

Desse modo, a arte, como potência capaz de abraçar a multiplicidade de signos que habitam a experiência, parece encontrar na prática social, modos poéticos de conjugar sentidos e inserir derivações na realidade, como supõe Duchamp, “minha arte seria a de viver” (CABANNE, 2015. p.125). Assim a arte inspirada no sentido estético do movimento, inscrita em nenhum lugar, nem físico e nem cerebral, instala na função social, nos processos operacionais do ensino-aprendizagem, modos estéticos de articular sentidos e ordenar experiências da prática de um fazer cultural implicado nas necessidades da vida cotidiana.

Essa direção mescla modos poéticos do fazer com processos do viver e indica o modo especulativo da arte como possibilidade de encadear pensamentos capazes de adentrar mundos que convergem na prática com artesãos, e carecem de apreensão e entendimento.

A ideia de que a dinâmica da arte supõe certo encadeamento encontra em Greemberg (2013) uma posição que assenta a arte no solo de uma tradição e de uma cultura comuns, na continuidade de uma prática cultural quando o autor diz: “nada poderia estar mais longe da autêntica arte de nosso tempo que a ideia de ruptura da continuidade. Arte é — entre outras coisas — continuidade, e é impensável sem ela” (GREEMBERG. 2013. p.14).

A especulação na busca do entendimento e posição da partida, que envolve a articulação dos sentidos de uma tradição na prática cultural, o contato com o *mito da criação* narrado por Jecupé (2015 — narrativa oral) aponta um primeiro sinal, um princípio com qualidades capazes de marcar o início do caminho na lonjura onde tudo parece tornar-se convergência:

O mito da criação

O método do Tupã é cantar a criação.

No início da criação da terra, o criador colocou o primeiro ancestral, eterno, luminoso, alado e diz: vá e volte. Procure os mestres da terra. Procure nas quatro direções.

Yanderiqué, iniciou pelo norte. Ele encontrou a pedra e perguntou à pedra: — é possível você me ensinar como viver na terra? A pedra lhe respondeu: — entre em mim que você saberá. E assim ele se tornou pedra, viu o entorno e se sentiu ancorado no chão. Até o dia em que a pedra disse: — saia de mim.

Ele seguiu na direção sul, onde avistou a palmeira azul. E perguntou à palmeira: — é possível você me ensinar algo sobre a terra além do que já aprendi com a pedra? A palmeira respondeu: — entre em mim que você saberá. E assim ele fez. Entrou na palmeira, se enraizou. Até o dia em que a palmeira disse: — saia de mim.

Ele entendeu e foi para oeste, onde encontrou o primeiro animal, a onça, e perguntou se ela podia lhe ensinar como viver na terra e ouviu: — entre aí. Foi assim que ele sentiu a energia das quatro patas, tão boa quanto a pedra e a árvore, só que é mais, pode caminhar. Ali ele encontrou força e energia até que a onça lhe disse: — agora saia.

Ele foi para leste e viveu a encruzilhada. Foi até a montanha, viu um brilho, viu a gruta, entrou na gruta e encontrou o brilho. Era a serpente prateada, que era o espírito da mãe terra. Ele perguntou: — você pode me ensinar como viver na terra? — Claro!

A mãe terra se alongou e modelou no barro; tirou dois cristais das paredes da gruta e colocou no olho, e disse: — entra aí. Ele entrou, saiu e viu o horizonte. Nossa!

— Agora vá, caminhe. Com este templo que eu lhe dei tudo pode se manifestar, mais o poder do sentimento, mais o poder que o céu lhe deu, que vem quando você inspira e vai quando você fala. Teste aí.

E assim ele fez. Testou e falou: “arara” e nasceu a primeira arara. “Peixe” e nasceu o primeiro peixe, e seguiu povoando a terra.

Percebeu que quando ele inspirava e desejava, as coisas aconteciam.

Das primeiras coisas que foram criadas, metade foi criada deste ancestral, a outra metade da companheira que surgiu quando ele viu seu próprio rosto no espelho d’água e disse: “mavuts-nim”. E assim nasceu a primeira mulher.

Ele contou-lhe a maravilha que era viver na terra e explicou como acontecia. Ela quis saber: — mostre-me. E caminharam, trocaram experiências sobre a história da mãe terra e modos do fazer na terra. Ela questionou sobre os pássaros, — falta cor... e fez nascer pássaros coloridos, variados peixes e foram seguindo e ampliando a criação.

Após criar várias coisas, o espírito retornou para a mãe terra e disse: — Eu vim devolver esta roupa que você me emprestou. — Não precisa, eu lhe dei, é sua.

Ele insiste, não precisa mais dela e devolve.

No caminho encontra o Tupã que lhe pergunta: — o que você fez? Ah! Você caminhou, deixou marcas na terra, então você cumpriu.

Se abraçaram e ele virou o sol.

O mito da criação, na tradição dos povos Guarani, mostra “[...] a casa ser o corpo, e precisa caminhar, e o espírito precisa de direção. Todos são filhos da terra e do céu, e a filiação é a herança, é a estrutura herdada do pai e da mãe que dá pistas”:

Os pais nos deixaram marcas e todos estão interligados pela natureza, a grande mãe e cada uma dessas marcas impulsiona para uma direção: terra, água, vento e fogo. Todas são imprescindíveis para estruturar o ser, sem predileção. A tradição dos Guaranis valoriza, primeiro a apropriação de certos valores que pertencem ao legado da tradição, depois a escolha de algo que tenha a ver com si próprio. E como fundamento da qualidade do ser, consideram a importância da consciência atenta à direção a qual a alma se afeiçoa. Não existe guarani sem caminhada, o povo Guarani caminha e assenta de acordo com a sua necessidade. (JECUPÉ, 2015)

Ao compreender a tradição como legado de uma herança cultural, como conjunto de valores transmitidos de geração em geração, na pesquisa desenvolvida, interessou capturar o acúmulo, fluxos do pensamento que permanecem na experiência em processos da cultura. Essa direção inscreve o marco inicial, no signo da tradição, no nascedouro da prática cultural e orienta a visão no rumo que indica os saberes da tradição da arte.

Considera-se que essa posição envolve relações de adaptação e criação em processos sujeitos ao espaço e à temporalidade dos diversos contextos culturais. *O modo do fazer*, no germe da cultura, contém oscilações advindas de vetores, interesses sociais diversos que tencionam os processos da produção, induzem à adequação dos modos de transformação da matéria e produzem distâncias dos sentidos das práticas culturais, que envolvem os sujeitos da experiência.

O contexto, que constitui os relatos das vivências com artesãos, dá a ver que os meios de produzir o artesanato acedem à necessidades da arte. Citando Deleuze e Guattari (2010, p.197), “o objeto de arte, como os meios do material, é arrancar o *percepto* das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o *afecto* das afecções, como passagem de um estado a outro.”

Viveiros de Castro (2002) considera que o ato de conhecer é constitutivo do “objeto” de conhecer. Conhecer é a “capacidade de atribuir intencionalidade ao que se está conhecendo, é ser capaz de interpretar os eventos do mundo como se fossem ações, resultados de intencionalidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002. p.489). Em diálogo com a ideia do autor, a problematização do ensino-aprendizagem, em arte, busca conhecer na junção de um pensamento, experiências capazes de encadear processos simultâneos de reflexão, diálogo e análise, das experiências vivenciadas com artesãos e reunir na *Cartografia dos Sentidos* pela luz que se inscreve nelas, ou entre elas.

Nesse sentido, torna-se preciso (re)constituir o percurso e simultaneamente (re)construir a narrativa. Os processos, de captação e articulação dos relatos e seus fragmentos, se edificam com a narrativa poética no espaço, e se faz em uma progressão espacial e construção contínua com os fluxos, pontos, conexões, linhas, que se desenham e estruturam a narrativa.

Essa maneira reúne modos e matérias de naturezas diversas, invoca meios da prática artística para a captação dos sentidos da experiência e faz mover a especulação artística contígua à

reflexão, diálogo e produção teórica das experiências com artesãos. No caminhar evidencia-se o desejo de que as situações trazidas pelos relatos se acoplem ao sistema pensado da cartografia, que aspira resgatar a unidade do tecido esburacado, atravessado pela experiência.

A busca sucessiva, do princípio que constitui o encontro ensino-aprendizagem em arte e *modos do fazer* e produzir matéria poética, acentua o rigor, a necessidade da precisão e intensidade na articulação dos signos dos diversos espaços-tempos. A noção de rigor e do sentido de precisão na captação poética, invoca Calvino que imprime um elogio a vaga ideia de qualidade. Calvino sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros, no modo como ilumina a busca, onde “a procura do indeterminado se transforma em observação da multiplicidade, do fervilhar, da pulverulência” (CALVINO, 1990. p.75).

Ancorada na prática artística e na articulação da experiência, do *design* e da educação, a reflexão, análise e diálogos, com múltiplas áreas do conhecimento, se faz, e se desenha continuamente, implicada na tessitura das relações ensino-aprendizagem em arte.

O caminhar pressupõe uma estratégia, um modo de apreensão e agenciamento dos movimentos, um plano de ações como indicam Deleuze e Guattari (2010) “que se deixam dobrar juntos, um plano de consistência, plano de imanência, capaz de tomar do caos determinações e seguir em movimentos que podem ser levados ao infinito” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.62).

A situação em si traduz a necessidade de articular subjetividades e fazer vibrar relações dentro de um campo simbólico de ação, um contexto, que implica a multiplicidade dos *modos do fazer*, em devires de processos sustentados pela criação do pensamento. Como indica Lygia Clark: “a criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Incorporando-se ao corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as exteriorize” (CLARK *apud* ROLNIK, 2005. p.5)

No contexto das práticas, movida pela necessidade de articular signos e impulsionar modos do fazer, em diálogo com a experiência de sujeitos sociais diversos, a arte improvisa, cria situações e abordagens que instrumentalizam os processos do ensino-aprendizagem com artesãos.

Na circunstância, os interesses oscilam entre mercados diversos e a necessidade de produzir singularidades simbólicas no modo do fazer artesanal. Nessa direção, no intuito de levar à compreensão dos interesses que embrulham o segmento do artesanato e possibilitar eger caminhos, que façam sentido para o artesão, improvisa-se um esquema visual, uma estrutura do pensamento que implica a busca de posição e ordenação da experiência entre campos. No contexto a proposição indica facilitar a apreensão dos sentidos que envolve a transação entre mundos da produção do artesanato, da indústria e da arte.

indústria <----- (a) -----> artesanato <----- (A) -----> arte

A estrutura, capaz de suportar o movimento do jogo do campo do artesanato, no modo de articular sentidos e construção participativa do conhecimento, compreende uma estratégia capaz de abarcar necessidades dos sujeitos sociais diversos com diferentes camadas da experiência na especulação e ordenação dos *modos do fazer* o artesanato. A busca implica a captura das substâncias que envolvem o fazer do artesão como: matéria prima, técnica de domínio, aspectos singulares da cultura, recursos que envolvem as relações e apreensão da experiência que funda uma posição do olhar, o ponto de vista individual e coletivo.

A articulação diz respeito à captação das marcas, signos, sentidos do fazer que se relacionam com a experiência singular, onde o artesão se reconhece no coletivo da prática cultural, se localiza no contexto de uma tradição, do campo da produção do artesanato, e escolhe onde mirar, como possibilidade concreta do movimento.

Esse modo do fazer abarca personalidades que operam na construção coletiva e constitui um modo de detonar processos da aprendizagem que fazem sentido para os sujeitos da experiência. O processo força o pensamento, na captura de aspectos e valores singulares da matéria do domínio do artesão e possibilita reconhecer caminhos, modos de articular sentidos da própria experiência em continuidade de uma prática cultural. As posições de referência, os campos, indústria, artesanato, arte, instala, no contexto, posições capazes de alternar fronteiras dos modos o fazer o artesanato e compreendem possibilidades concretas de variação, inclusão, expansão, qualificação, amplificação dos sentidos e autonomia.

Nessa compreensão, torna-se preciso captar mundos, *modos do fazer* do artista-artesão na prática do fazer cultural, no ponto de convergência dos fluxos, que constituem marcas, lugares da experiência nos processos do fazer estético, início e finalização, e vislumbrar conexões na possibilidade encontros, de transpor mundos.

O desafio aponta necessidades de captar pistas, setas, rastros, especular sentidos da própria experiência nos *modos do fazer* ensino-aprendizagem em arte, implicados na prática artística e cultural, em processos contínuos de dispersão, deslocamento e construção de outras realidades.

O sentido poético, na busca de reunir experiências e apreender o que faz mover o ensino-aprendizagem, faz nascer o *objeto-fole*:(FIG. 3), um plano vazio capaz de deixar-se impregnar pelo movimento, na possibilidade de variação e captura de uma *cartografia dos sentidos*. Como força do pensamento faz vibrar sensações, distender e reunir sentidos pela luz que se inscreve entre eles ou neles. Implicado na busca dos sentidos do fazer, na relação dos processos miúdos, o *objeto fole* instaura, no campo da arte, assim como no “mito da criação”, uma estrutura com possibilidades de fazer mover processos do ensino-aprendizagem em arte no encadeamento da experiência, do fazer poético na prática cultural.

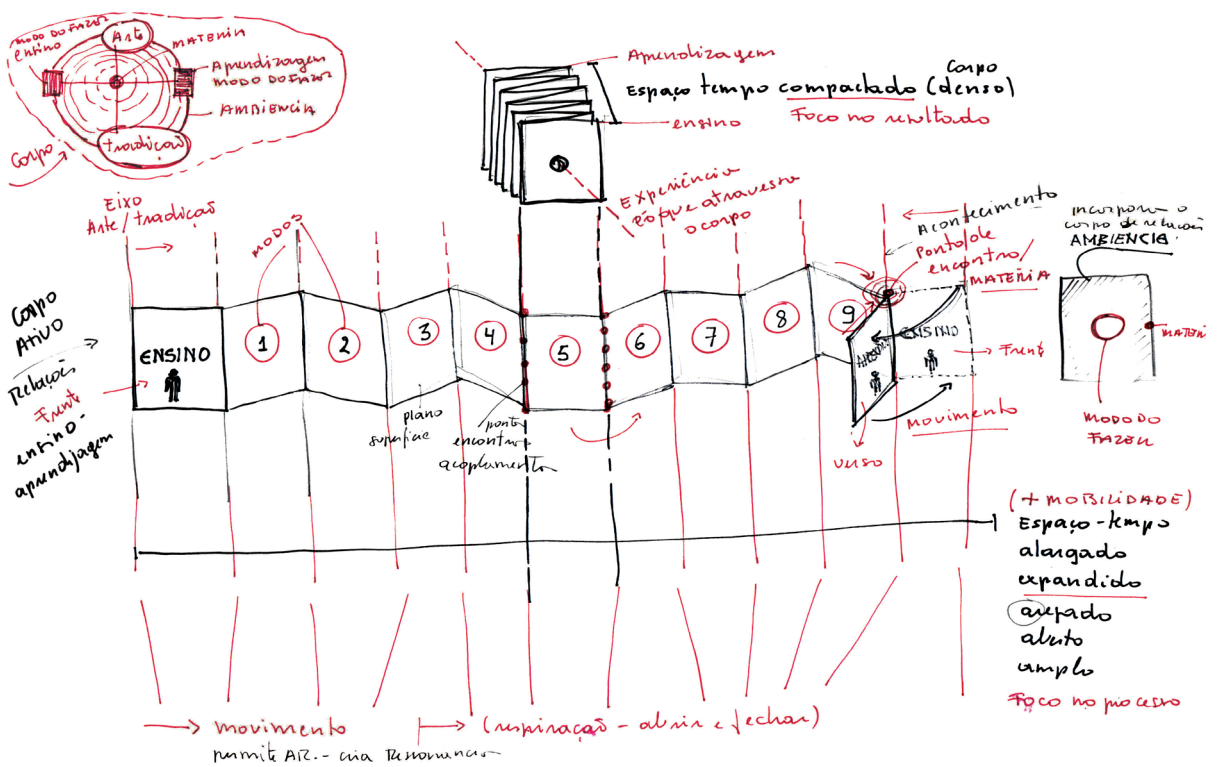


Fig. 3: Processos de estruturação de um pensamento - Objeto fole.

Fonte: Elaboração própria

LUGARES DA EXPERIÊNCIA

Os lugares constituem contextos, posições, físicas e sociais, que fazem sentido para os sujeitos da experiência e compreendem as posições que estruturam a *Cartografia dos Sentidos*. Pontos de vista, estado das coisas, lugares geográficos onde e de onde são gerados os acontecimentos que fundam a experiência e atualizam sentidos na matéria, nos processos do ensino-aprendizagem em arte. O “acontecimento é a parte do que escapa à sua própria atualização em tudo o que acontece” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.185) e implica na relação das substâncias, *modos do fazer, matéria e ambiência*.

A *matéria* com possibilidades de impregnação de sentidos e concretização de ideias, compreende aqui o conjunto das substâncias de naturezas diversas, disponíveis para articulação nos lugares da experiência na prática cultural. Para o artesão, a matéria consiste no recurso material, isto é, meio físico disponível na *ambiência* cultural local com possibilidade de manuseio e impregnação de sentidos.

Nos relatos das vivências em oficinas com grupos de artesãos, a matéria compreende os conteúdos das práticas sociais diversas, realizadas no período de 1998 a 2013, no campo do artesanato, por meio de ações sociais, programas de fomento, públicos e privados, em comunidades, urbanas e rurais, do Brasil. Tais relatos constituem lugares da experiência, acontecimentos diversos do ensino-aprendizagem em arte no campo do artesanato, com possibilidades de superposição, articulação e variação do movimento.

A experiência, como noção de um conhecimento obtido por meio dos sentidos, reporta-se aos lugares do fazer estético e denotam conter em si traços dos campos, da arte e do social, como determinações com possibilidades de movimento. Os lugares, físicos e sociais, são espaços heterogêneos, muitas vezes antagônicos que constituem temporalidades dos campos na prática compartilhada da cultura. Eles consistem em posições, pontos focais, onde ocorrem encontros e acontecimentos do ensino-aprendizagem em arte. Os campos constituem espaços do conhecimento e saberes da cultura, do mercado, da arte e do artesanato, em que se correlacionam sujeitos sociais diversos como também interesses que compreendem o jogo das relações e atravessam as experiências com artesãos.

Os artesãos, que integram as experiências, em sua maioria, são pessoas alienadas³ dos processos de transformação social, ajustados às condições locais do meio social em que vivem. Com isso se quer dizer que, na medida em que não controlam a sua produção, tornam-se estranhos a si mesmos, sujeitos atravessados por demandas sociais, mercados com interesses diversos que envolvem o campo do artesanato e criam distâncias das necessidades de um fazer singular, estético e afetivo.

No contexto, supõe-se que o artesão de uma tradição, o que contém o domínio de um saber fazer genuíno, não integra os grupos contemplados nas ações sociais. As práticas contornam necessi-

³ “alienado”, entendido como sujeito que não controla a sua produção e torna-se estranho a si mesmo.

dades de sujeitos sociais diversos na conjugação da produção artesanal e da renda, pessoas que buscam no artesanato uma forma de inclusão socio-cultural. Nesse sentido, nos processos que envolvem o ensino-aprendizagem, articular habilidades manuais com a experiência cultural local torna-se uma maneira concreta de apropriação de uma trajetória singular.

Assim, cada singularidade representa a ligação em uma rede de lugares dotados de saberes da cultura, técnicas, habilidades manuais, forças capazes de impulsionar movimentos, modos poéticos de tradução e produção simbólica, na continuidade de um saber da prática cultural. Nessa direção, os processos do ensino-aprendizagem em arte fundam-se nos lugares da experiência, no contexto dos saberes da prática cultural.

Por isso, o artesanato, como o rastro de uma intensidade da relação, dos modos como os sujeitos exprimem sentidos na matéria, compreende sentidos da cultura ao qual a singularidade se refere. Como efeito do ofício do artesão, caracteriza-se pela expressão sensível do gesto no domínio do fazer, uma habilidade técnica genuína do sujeito da experiência. A fonte das suas características diferenciais compreendem conhecimentos, saberes provenientes da experiência na prática cultural, das relações afetivas de um saber “fazer bem feito”.

O gesto que gera emoção compreende a *matéria* social da arte onde assentam os saberes da experiência. No dizer de Dewey (2010) “na arte, o espontâneo é a completa absorção de um tema que é novo, e cujo frescor sustenta e preserva a emoção” (DEWEY, 2010. p.161). A arte consiste da busca, de modos de intensificar sensações, ordenar e encadear pensamentos capazes de produzir acontecimentos. Para Anne Cauquelin (2005), a arte é, “uma disposição de produzir (*poiésis*) acompanhada de regras”, uma possibilidade de atualizar sensações no mundo.

Entender o artesão como o sujeito da ação na correlação dos signos, força um pensamento e faz ver *modos do fazer* estético da produção do artesanato constituir temporalidades do conhecimento prático do campo da arte. Essa percepção indica a possibilidade de contato com a fonte, com aspectos dos sentidos interiores da matéria cultural, que norteiam *modos do fazer*, arte e artesanato. Octavio Paz (2006) concebe o artesanato na possibilidade infinita do movimento no tempo ao dizer: “O artesanato não quer durar milênios nem está possuído da pressa de morrer prontamente”. Transcorre com os dias, flui conosco, se pouco a pouco, não busca a morte ou tampouco a nega:

[...] apenas aceita este destino. Entre o tempo sem tempo de um museu e o tempo acelerado da tecnologia, o artesanato tem o ritmo do tempo humano. É um objeto útil que também é belo; um objeto que dura, mas que um dia porém se acaba e resigna-se a isto; um objeto que não é único como uma obra de arte e que pode ser substituído por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, fazendo isto, nos ensina a viver (PAZ, 2006).

Essa percepção acentua espaços de convergência, arte-artesanato, fluxos do fazer sintonizados no tempo e indica a prática do ensino-aprendizagem em arte, com artesãos, no lugar da experiência dos sujeitos sociais diversos, compreender possibilidades de contato e junção, modos orgânicos de articular sentidos e criar pontes em um constante devir do tempo. Para Dewey, a “luta constante da arte, é converter materiais que gaguejem ou emudeçam na experiência comum em veículos eloquentes” (DEWEY, 2010. p. 403). Nesse sentido, a prática artística, a partir do interior da cultura, cria situações, impulsiona frequências de vibrações capazes de gerar movimentos dentro de um campo social relacional na continuidade da experiência cultural.

A cultura, como definida por Castro (2002. p.298) diz respeito aos “[...] conteúdos afetivos e cognitivos da vida do grupo: do conjunto de disposições e capacidades inculcadas em seus membros através de meios simbólicos variados, bem como os conceitos de práticas que conferem ordem, significação e valor à totalidade do existente”. Percebida como teias de sentidos na qual o homem está imerso, construindo-se na sua base social, a cultura assenta na tradição, num passado presente de um saber, que vincula uma matriz à experiência orgânica e vivencial de uma prática e une pontos nos processos do viver.

No contexto das práticas, observa-se que o modo do fazer do artesão, carece de deslocamentos, atualizações, invoca novas ordenações para o campo do artesanato e imprime a necessidade de movimento na apreensão de sentidos da própria experiência.

Os programas de fomento do setor, norteados pelo conceito do artesanato como “toda atividade produtiva que resulta em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade” (SEBRAE, 2004. p.21) classificam o produto artesanal a partir do valor cultural, origem, uso, destino, capacidade de produção; além disso, definem as categorias em arte popular, artesanato (indígena, tradicional, conceitual, referência cultural e produtos típicos), trabalhos manuais e industriano, sendo este considerado os produtos que circulam no campo do artesanato mas resultam de processos mecânicos de produção.

Nota-se que com a proposição de uma construção lógica de atender demandas contemporâneas dos mercados, potencializados como rede de significações políticas, culturais, econômicas e sociais, os programas articulam ações do *design*, acentuam aspectos da identidade cultural, integrados à perspectivas de inclusão social, geração de renda e buscam, a qualificação e produção de objetos representativos da cultura.

Os mercados, em seu conjunto e contexto, legitimados das produções artísticas, compreendem os signos, um corpo de convenções, crenças que sustentam os mecanismos de dominação que fundam o mundo social e, dentro deste, o campo artístico. Compreendido como sistemas das

relações e funções que estruturam os campos político, social e econômico, o mercado determina lugares que compreendem, o espaço do jogo, o conjunto das condições socioculturais que cercam as práticas artísticas no campo da cultura e inclui o artesanato.

Com essa compreensão, dos lugares da experiência no contexto das práticas culturais, a questão das identidades, um tema amplamente discutido que não cabe aqui ampliar, gera incômodos, indagações, produz bifurcações e força um pensamento na subversão da ordem inicial, na junção dos sentidos que impulsionam modos do fazer dos campos da arte e do design e dá atenção ao sujeito da experiência nos processos do ensino-aprendizagem.

O artesanato como produto, efeito da intercessão através de ações do *design*, constitui o jogo de interesses dos diversos campos que embrulham as relações do fazer e orientam a produção, na articulação da forma, função e adequação do produto artesanal às tendências do mercado.

Nessa direção, o lugar da experiência como possibilidade da prática poética e interação entre o sujeito e o mundo, invoca o ensino-aprendizagem em arte como meio de atualizar o pensamento dos *modos do fazer* estético implicados nas necessidades que constituem a correlação da experiência cultural, nos diversos espaço-tempo, com os processos do fazer artesanal no contemporâneo e faz mover experiências nas práticas culturais com artesãos.

movimento 1. lendo o mundo

No contexto das práticas sociais, a leitura da ambiência cultural, tomada como ponto de partida para os encontros com artesãos, consiste em um modo de apreensão de aspectos locais da cultura que habitam a experiência dos sujeitos sociais diversos. O repertório compreende indicadores dos sentidos que envolvem as relações do fazer na prática cultural, bem como modos, circunstâncias e possibilidades que o contexto social dispõe para a produção do artesanato e os processos do ensino-aprendizagem em arte.

O ponto da partida compreende a apreensão dos diversos mundos que cinge a rede de interesses e relações no campo do artesanato. Busca-se captar os saberes, modos estéticos do fazer no horizonte das práticas sociais que se constituem como possibilidades concretas no campo das experiências artísticas, implicados na vida cotidiana e nos espaços-tempos de um determinado contexto cultural.

O intuito é identificar necessidades dos modos do fazer local, singularidades representativas da experiência cultural, individual e coletiva, e capturar signos, pistas, rastros do que do que impulsiona a construção de objetos simbólicos, capazes de sustentar abordagens nos processos do ensino-aprendizagem em arte contextualizadas nas práticas culturais dos artesãos.

Na captação de aspectos significativos da ambiência, habilidades, técnicas de domínio dos artesãos, saberes e modos do fazer presentes em um determinado contexto cultural uma situação emerge do encontro e diálogo espontâneo com uma professora de artes e artesanato da escola de ensino médio, da cidade de Brumadinho-MG, 2009, denota possibilidades do olhar, dá a ver distâncias entre diferentes posições e acentua a importância do ponto de vista na continuidade do movimento como indicação de onde vem o olhar.

O acontecimento em si, o encontro com a professora na ambiência da escola, levou a artista ao espanto diante do incômodo da professora que, apresentou e descreveu o objeto, o trabalho de um aluno, como destruído.

A situação, o desencanto da professora e o espanto da artista, abarca o modo como é apresentado o objeto e o modo como a artista o apreende e configura um acontecimento que denuncia distância entre posições de onde vem o olhar e indica lonjuras de diferentes pontos de vista. Nessa circunstância a professora mostra o objeto resultado da prática de um aluno, destruído pelos vazamentos ocasionados pelas chuvas do verão — um quadro com moldura e vidro— elaborado em colagens de papel *crepon*, nele escrito “lendo o mundo” em grãos de milho natural.

O objeto desperta interesse pelo modo como a professora, consternada com a situação, o apresenta e diz:

Este trabalho é uma pena! Foi destruído pelas águas infiltradas dos vazamentos das chuvas de verão.

A observação da superfície permite ver a água infiltrada na ambiência umedecida do objeto que, inclinado à potência latente da natureza da matéria, faz brotar os grãos de milho. O acontecimento dá a conhecer duas versões: de um lado, a atenção circundante da professora, fixa na intenção primeira e devasta o objeto ao campo residual da memória; de outro lado, o espanto inicial da artista, dispõe de um olhar estético e se deixa surpreender com a transformação natural e espontânea da matéria e projeta o objeto no campo da experiência poética.

Desse modo a experiência da artista, estrangeira, testemunha da segunda versão, tomada pela revelação poética, o espontâneo transbordar da matéria, projeta a sensação no campo da arte e faz vibrar os sentidos na lonjura da intenção original. A percepção da água infiltrada na ambiência do objeto e o brotar natural dos grãos de milho, remete a proposições artísticas contemporâneas na relação matéria e ambiência. Como exemplo, a obra “Posta”, da artista Nydia Negromonte, uma construção em que alimentos encapados por uma argila crua sobre uma mesa, que funciona como uma plataforma, ficam algum tempo com o plástico, vão mantendo alguma umidificação, alguns brotam na interação matéria e ambiência, geram afecções e suscitam outras relações.

Na observação do objeto, as sensações apreendidas revelam distancias das posições, dos diferentes pontos de vista, que fazem alternar camadas da percepção dos diversos espaços-tempos, como anuncia Deleuze e Guattari (2010. p.194) “as sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido”. A *matéria* preenchida com a condição da arte, integra de forma indiscernível os meios interiores, o bloco de sensações que nos conduzem à percepção.

Nesse sentido as sensações, o pasmo da artista e o desencanto da professora, constituem interioridades, posições, potências poéticas que compreendem forças, tensões, encadeamentos de energias das experiências anteriores, possibilidades de passagens que denotam vibrações, modos singulares de ocupação do espaço. Ao invés de um encadeamento de proposições, conforme Deleuze e Guattari (2010, p.166), “valeria mais a pena revelar o fluxo do monólogo interior, ou as estranhas bifurcações da conversação mais ordinária, desligando-as [...] de suas aderências psicológicas e sociológicas” e fazer ver como o pensamento é capaz de produzir algo de interessante, novos arranjos “quando acede ao movimento infinito que o liberta do verdadeiro como paradigma suposto e reconquista um poder imanente de criação”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010. p.166)

No opaco do acontecimento, na relação espontânea entre a matéria e a ambiência, a situação da água infiltrada no quadro vela o princípio da ordem inicial, delinea um sentimento que

acentua a posição dos diferentes pontos de vista e aciona uma reflexão que sinaliza a necessidade do movimento. A necessidade de, lembrando Edgar Morin (2003. p.92), em sua crítica à fragmentação de saberes operacionalizada pela ciência moderna, “gerar um pensamento que liga e enfrenta as incertezas” em processos contínuos de transformação. Para o autor, aprender significa construir modos de saber decifrar signos, articular e trocar posições, diálogos entre os mais diversos campos de saberes, práticas, experiências.

Os diferentes pontos de vista dão a ver camadas da experiência no tempo, como aponta Dewey (2010) ao afirmar que “todo interesse é a identificação de um eu com algum aspecto material do mundo objetivo, da natureza que inclui o ser humano” (DEWEY, 2010, p.477) e operam com possibilidades que se alternam conforme o interesse, visão de mundo, capacidade de transação das relações e incorporação dos sentidos.

O indício acentua a necessidade de escuta dos mundos, de saber captar o movimento, identificar signos, fluxos e um conjunto de valores e referências de natureza simbólica, no vislumbre de apreender potencialidades, qualidades capazes de tensionar as relações, dar vigor a ação e fazer vibrar sentidos futuros nos modos do fazer. Deleuze e Guattari (2010, p.207) observam que “o artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo”,

[...] o artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.207)

A busca funda na experiência, na prática do fazer artístico, possibilidades de captura de signos, articulação e desenho de caminhos como ilumina Deleuze e Guattari (2010, p.207), modos “de encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.207).

Uma abordagem do ensino-aprendizagem em arte, no campo do artesanato, indica necessidades de escuta do corpo da experiência cultural e apreensão dos signos capazes de promover uma “amplificação simbólica, expandindo o presente e contraindo o futuro”, como pensa Boaventura de Sousa Santos (2010, p.120):

A amplificação simbólica operada pela sociologia das emergências visa analisar numa dada prática, experiência, ou forma de saber o que nela existe apenas como tendência ou possibilidade futura. Ela age tanto sobre as possibilidades como sobre as capacidades. Identifica sinais, pistas ou traços de possibilidades futuros em tudo o que existe. Também aqui se trata de investigar uma ausência, mas enquanto na sociologia das ausências o que é activamente produzido como não existente está disponível aqui e agora, ainda que silenciado, marginalizado ou desqualificado, na sociologia das emergências, a ausência é uma possibilidade futura ainda por identificar e de uma capacidade ainda não plenamente formada para levar a cabo.

Ler o mundo, no campo do artesanato, faz nascerem signos, setas que dão a ver potências do movimento, modos do fazer, dos sujeitos sociais diversos na prática espacial e possibilidades de articulação da matéria; como enuncia Hissa, (2011, p.79), “trata-se de colocar em um eixo pensamento, movimento e ação numa tessitura de compreensão fiada na relação ciência/vida e, por isso, envolvida em arte, afeto e resistência”.

Dessa forma, interessa capturar posições, pontos de vista dos sujeitos da experiência, modos de ocupação e representação do espaço, como delineador da percepção e uso que cada época e cultura possui do espaço tempo.

Sob a ideação artística de uma *cartografia dos sentidos* busca-se conceber aproximações, arte-artesanato, ensino-aprendizagem, como modos de produzir linhas, fluxos, passagens e articular sentidos do fazer, matéria-ambiência, na correlação dos sujeitos com os mundos. Cada sujeito, como defende Deleuze (2010, p.40) “exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta” que manifesta, distingue e singulariza a matéria.

movimento 2. bordado da vovó

Nas práticas que constituem os relatos da experiência ensino-aprendizagem com sujeitos sociais diversos, o primeiro encontro segue um modo acostumado na conjugação dos sentidos— artista-artesão— de fazer fluir um relato íntimo, partilha de percursos e apreensão de maneiras singulares de ver e fazer o artesanato, para criar espaços de escuta, reflexão e significação das práticas.

Por meio das narrativas e da troca de experiências individuais e coletivas, os artesãos apreendem sentidos, escolhas socioculturais e relações afetivas que se manifestam em diversos modos do fazer e se desdobram, muitas vezes, na continuidade da tradição de uma experiência cultural coletiva.

A tradição como um legado, na lonjura de um fazer cotidiano, é matéria-prima nos processos sensíveis de um fazer artesanal e compreende uma rede de relações, camadas da experiência humana, nos diversos espaços-tempos. Essa concepção faz lembrar o relato da tradição Guarani, contado por Jecupé (1998):

[...] a maior contribuição que os povos da floresta podem deixar ao homem branco é a prática de ser uno com a natureza interna de si. A Tradição do Sol, da Lua e da Grande Mãe ensinam que tudo se desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta com tudo (JECUPÉ, 1998. p.61).

As narrativas das artesãs na proximidade da cultura — lugar onde ocorre a experiência sensível— envolve também abertura e possibilidade de ligação com a tradição de si, de um saber fazer e modos de apreender interioridades do caminho na continuidade de um saber cultural.

Na busca da tradição de um saber fazer artesanal, o movimento — interno e externo, avesso e direito— da técnica do bordado compreende uma qualidade distintiva, uma prosa infinita de um modo do saber fazer e relacionar sentidos, imbricado na prática da vida cotidiana dos diversos espaços-tempos. *Frivolité*, crivo, nhanduti, ponto marca, *richelieu*, matiz, trançado de grade, bainha, vagonite, ponto paris, ponto cheio, marafunda, renda turca, rococó, ponto atrás, cadeia, entre tantos outros, habitam interiores, enfeitam caminhos e espaços abertos em diálogo com a vida no cotidiano das Gerais.

No caminhar, o relato — o bordado da vovó — um encontro com artesãs na cidade de Brazópolis MG, em 2003, é testemunha de um bordado que identifica e impõe qualidade no modo do fazer artesanal da região. No primeiro encontro com as artesãs, no modo habitual de partilha, Georgina narra sua história mostrando, em detalhe, o esmero do seu legado ao ornamentar lençóis, roupas de bebê, panos de mesa, toalhas e articula:

— *Todo mundo já sabe que eu sou a Georgina. Faço tanto o bordadinho de hoje, quanto o bordado da vovó. Tem gente que diz que arte é serviço de velho. Dizem:*

—*Nossa Senhora! A senhora está ficando louca de fazer isto? Mas não sei se é considerado artesanato as roupinhas de neném que eu faço. Quase ninguém mais faz isto. [...]*

— *Bordado da vovó! Sabe o que é? Na minha época não tinha revista, não tinha fita de vídeo, não tinha nada disso. Eu ficava rodeando a minha avó. Uma vez ela me deu um safanão e disse: tome um carretel de linha, menina, e vá fazer croché. Foi assim que eu aprendi a fazer o bordado da vovó e não o bordado de hoje. A minha avó tirava ideia da natureza. Certa vez, eu vi. Ela cortou uma abóbora, pegou o formato de onde fica a semente, tirou o risco, copiou e bordou. Você já viu? é igual a um coração. Ela olhava um ramo de flores, copiava a ideia e bordava. Ela fazia o risco da cabeça dela, copiava da natureza.*

Georgina é viúva, bordadeira “de mão cheia” e surpreende pela qualidade e diferencial dos bordados que faz. Ela tem uma oficina de reforma de roupas, é presidente da Agência do Desenvolvimento Local e voluntária..., ensinando o ponto cruz. Faz serviços de bordado, por gosto e para a complementação da renda familiar.

Pode-se observar, pelo relato, que a maneira de fazer da avó, em associação estreita com a natureza, revela um modo orgânico do fazer na ambiência natural do cotidiano, que produz qualidade na ação, integrando ver, sentir e fazer, na continuidade da experiência cultural.

O modo de Georgina parece incorporar os sentidos dessa experiência, apreender o gesto na observação afetiva do movimento, no encadeamento de camadas espaços-tempos, quando acentua:

—*Faço tanto o bordadinho de hoje, quanto o bordado da vovó.*

Nessa mesma direção, Borges (2015, p.10) artista do cordel, reconhecido como patrimônio imaterial da humanidade, diz: “o que me inspira é a vida, é a continuação, é o movimento”. Na produção dos cordéis sua fonte de inspiração “vem daquilo que vê no povo, relaciona às vezes a religião com a sociedade, coloca a boniteza e a feiúra” (BORGES, 2015. p.10) e dá a ver um modo sensível como mescla o fazer, viver e aprender.

Essa revelação compreende modos de uma tradição cultural, faz ver o interesse de Georgina pelo modo da vovó e indagar, o que leva Georgina a prosseguir ao modo da vovó. Observa-se que Georgina incorpora o modo do *bordado da vovó* na relação íntima e sensível da sua experiência cultural subjetiva, que desperta a curiosidade e insere uma marca na experiência.

Do mesmo modo, Borges (2015, p.1) aponta o início do seu interesse pelos cordéis na infância, quando adquire o gosto por meio da leitura diária do cordel pelo seu pai: *Meu pai lia os cordéis todas as bocas de noite e nos fins de semana. Foi assim que me apaixonei pelo cordel, ao ouvir aquelas histórias. Como criança, ficava impressionado. Com o passar do tempo, com a idade, com a necessidade de ganhar o seu sustento e marca afetiva da experiência, Borges inicia a venda de cordéis em praças públicas e feiras, onde, aprofunda o gosto, o interesse pelo conteúdo e se torna autor, ilustrador e artista, tornando-se referência nordestina na tradição da produção de cordéis.*

Georgina, na mesma direção, parece fundir o modo do *bordado da vovó* aos processos da vida cotidiana. Observa-se que ambos, Georgina e Borges, assumem uma posição, um conjunto de sensações que cria elos afetivos com uma tradição, imprime qualidade na ação e desdobra em modos singulares de ver e fazer. Uma reflexão, a exemplo do modo de bordar da vovó, faz pensar a qualidade da ação criar marcas, experiências estéticas, que propiciam uma certa noção de sentido, possibilidade de elos e encadeamento nos processos do viver e aprender. Esse modo remete ao *modo do fazer* prático da arte.

A natureza da experiência indica ser determinada pelas condições da vida, da realidade de um contexto cultural, e como define Dewey (2010) “a experiência, consiste na acentuação da vitalidade e significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (DEWEY, 2010. p.83). O autor considera que “a arte sempre teve continuidade com a vida” (DEWEY, 2010. p.70), ela emerge do conhecimento tácito, da experiência física e subjetiva de uma relação entre organismo e meio. É produto da interação contínua e acumula-

tiva de um eu orgânico com o mundo e nesse sentido o autor propõe recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver.

Na prática do fazer cotidiano, a maneira orgânica e estética que constitui os elos no bordado da vovó e no cordel, apresentam indícios de um modo do fazer em um tempo circular, que ordena os sentidos e orienta a ação num tempo não linear, na continuidade da tradição de um saber fazer da prática cultural. A arte busca conservar o composto, expandir a experiência e fazer durar sensações. Essa direção indica a precisão do fazer com como potência poética e substância ativa capaz de conter as relações, tornar-se coisa, fazer vibrar a matéria e mover processos de aprendizagem em conformidade com a proposição de Dewey.

No contexto dos encontros com artesãos, o relato de Georgina configura um acontecimento que insere a tradição do bordado da vovó nas reflexões e eixo de interesse das artesãs nos processos de aprendizagem. A situação em si traduz uma experiência atravessada por fluxos, lembranças, guardados da memória, que apontam aproximações, modos do ver e fazer arte e artesanato, e edifica um elo afetivo das artesãs com o repertório singular da tradição local, o bordado da vovó.

Na prática do pensar e especular modos de reconhecer sentidos da experiência e significar o artesanato, na continuidade da tradição, as artesãs reúnem, num desdobrar sem fim, histórias, subjetividades diversas, modos do fazer e mover sensações nas relações com o bordado da vovó.

Uma escuta ativa busca captar intensidades imbricadas nos diálogos e acentuar signos, marcas da experiência, histórias impregnadas de afetos e significados que cercam as relações da tradição do bordado e dão a ver modos de fazer e usar na cultura.

O movimento, na articulação dos sentidos da memória das artesãs entrelaça a inventividade de Dona Marlene no modo como exprime a experiência rural, sentimentos de satisfação de Elizete ao dar-se conta do feito, bordar o quarto do bebê, e faz notar os *panôs*, porta talheres de parede decorados com cenas da semana e mensagens de bom dia.

Como possibilidade para ressignificar o bordado, os *panôs* iluminam caminhos e indicam modos de reunir sentidos da cultura, criar elos e projetar experiências partilhadas na prática do fazer o artesanato.

No repertório, saudades, receitas, sons, sabores, formas, cores, odores e imagens da cidade presépio tornam-se substâncias do acervo cultural, histórias que traçam percursos nos motivos, narrativas poéticas contadas na habilidade e modos do fazer o bordado. Dona Marlene, com o pé na terra e o espírito solto na criação, mantém o viço do fazer espontâneo e torna-se referência do grupo de artesãs.

Nesse caminhar fios diversos, linhas, texturas, preenchimentos, vazados, percorrem montanhas, noites estreladas, via cruzeiros, janelas e histórias de Maria dos Gatos, Maria Viúva, Maria Zelha, dos Noronha, da Georgina, da Dona Marlene, do Barão da Cidade-Présépio em *panôs* encantados que revelam sonhos caseados na construção coletiva da Oficina Maria-Guia.

O bordado da vovó, memória viva no modo do fazer de Dona Marlene e Elizete, acumula sentidos, camadas da experiência cultural dos diversos espaços-tempos e constitui uma técnica, um domínio do fazer, modos contínuos de atravessar e reconhecer caminhos da própria experiência.

O legado da tradição, constituinte dos corpos da experiência, compreende a natureza do caminho, o princípio onde assenta os saberes práticos dos sujeitos sociais diversos. Na realidade constitui modos de captar signos, ligar sentidos e faz pensar, a continuidade da prática sensível de um fazer cultural significar a técnica da tradição, como um modo orgânico de sobrepor sentidos, fazer nascerem singularidades e avançar na continuidade de uma prática cultural.

As notas de caderneta, quando da experiência em Brazópolis, contêm narrativas que dão a conhecer como o legado da tradição é engendrado no espaço das trocas e da convivência:

— *Vendo o trabalho do outro as ideias da gente vão clareando.*

— *Fiquei impressionada como a turma mais velha sabe. Eu não conhecia os trabalhos dos outros. Assim vemos as raízes, os antepassados.*

— *Cada um de nós saiu mais enriquecido. Cada um com o seu encantamento*

— *Estava em casa ontem me veio a ideia de fazer o bolo com todos colaborando, fazendo um présépio. Um présépio com todas as ideias do artesanato.*

— *Fui acostumada em ficar lá na casa da minha tia. Aquela coisa chique veio na memória, o trabalho da minha tia. Aquela gente era quase analfabeta. Nós temos tudo, temos luxo. Elas criavam. Os trabalhos da minha tia, coisa de valor, coisa que não fazem mais. Achei muito importante. Brazópolis tem gente que faz.*

A construção coletiva da Oficina Maria Guia é relatada pela artesã Elizete Carvalho Esteves Vizotto, no site da oficina (Disponível em: <http://artesanatomariaguia.blogspot.com.br>. Acesso em: 8/03/2015):

A Oficina Maria Guia foi criada no ano de 2003, no PSA (Programa SEBRAE de Artesanato), com a ajuda de diversos profissionais. Todos de suma importância neste processo de descobertas e criação. Em especial, depois da consultoria com a psicóloga Maria Luiza Guimarães Spolaor tive-

mos o contato longo e prazeroso com a *Designer* Marlette Menezes, que nos levou às pesquisas externas e internas de nossa história com o artesanato. Tradições, personagens, habilidades, nos fez chegar aos panôs, união de nossas habilidades e memória afetiva. Maria, por conta das diversas Marias, personagens impares de nossa cidade, Brazópolis, terra de janelas e poetas. Eu, em especial, apaixonada por Maria dos Gatos, uma fofa que vinha de um bairro rural distante e levava em sua sacola, todos os gatos que encontrava abandonados pela rua. Minha história com Maria é antiga, na adolescência ficava esperando-a passar por minha rua, calça comprida, saia, casaquinho, touca e sombrinha. Minha vizinha dizia que eu tinha uma ligação espiritual com ela. E dentre tantas coincidências, uma amiga de São Paulo, veio me visitar e saiu para fotografar a cidade. Quando revelou as fotos, quem estava entre elas? Maria dos Gatos (foto que está em um porta-retratos, em nosso ateliê). Em 2005, ganhei de uma aluna, que foi vizinha de Maria, um papelzinho com os nomes de seus gatos e uma panela de ferro que lhe pertencia. Ela deve estar muito feliz, como na foto, de ver seus gatinhos nas linhas de nosso trabalho. Lançamos nossos produtos, panôs decorativos e utilitários na Feira Nacional de Artesanato (BH/2003) e depois deste momento não paramos mais. Auxiliadas pelas já bordadeiras Marlene Dias e Georgina, mergulhamos no mundo mágico do bordado e da emoção. Conquistei autoestima, renda e muita alegria. Cada florzinha bordada leva um dedal de sentimento, uma poesia. Bordar agora é como respirar, vital. Os panôs mudaram minha vida, consigo amanhecer bordando, mas não consigo passar um dia sem a agulha e a linha. É um sentimento complexo como o ponto rococó, me apaixono por cada trabalho, mas largo a cria para o mundo, para que um pedacinho destas histórias percorra a imaginação e o coração de outras pessoas. Ganhei uma sócia e uma grande amiga, Ivani Romana, filha de D^ª Marlene. Acho, não, sei que estava escrito naquelas linhas que você traça antes de nascer, bordadamente escrito. Defino assim este delicioso exercício, que é bordar:

*Nossa colcha de cama,
nossa toalha de mesa
Reproduzidos no bordado
A casa, a estrada, a correnteza
O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza.*

(A Linha e o Linho - Gilberto Gil)

movimento 3. orvalho do cipó

Os aspectos, aprendizagem em arte, qualidades capturadas na leitura de mundos de um determinado contexto cultural, compreendem orientações para as práticas, um corpo de substâncias, signos, linhas de uma cartografia simbólica, do que dispõe uma ambiência às relações de ensino-aprendizagem com artesãos. Um acervo singular do patrimônio cultural edificado

— arte, estruturas arquitetônicas, hábitos, afetos, ritos, sabores, estórias orais, mitos, lendas, brincadeiras, tradições, habilidades manuais, técnicas, como também cores, formas, linhas, texturas, espessuras, saberes e fazeres de uma experiência sociocultural compartilhada.

As técnicas de domínio dos artesãos constituem habilidades manuais, domínios nos processos de transformação da matéria, um conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência que compreende um “método de investigação interior” como anuncia Paz (2002) quando remete à pintura (PAZ, 2002. p.15). Essas técnicas, na relação do fazer artesanal, contém a maneira como os artesãos movimentam o corpo das substâncias, articulam interesses, relacionam sentidos, subjetividades e produzem significados na construção de objetos simbólicos. A técnica, de acordo com Guattari, é “da ordem do *saber* e não do *fazer*, ela interpõe, entre a natureza e a humanidade, uma espécie de mediação criativa cujo estatuto de *interseção* é fonte de perpétua ambiguidade.” (GUATTARI, 2012. p.44).

No encontro com artesãos, no município de Dom Joaquim-MG, 2007, a técnica do arraiolo é considerada um aspecto da qualidade na produção do artesanato, que está na base da experiência cultural de sujeitos sociais diversos e impulsiona os movimentos e interesses na atividade artesanal. Denominada de bordado do arraiolo indica ser um modo genuíno do fazer artesanal local e compreende a habilidade técnica manual de domínio de grande parte dos artesãos contemplados nos processos do ensino-aprendizagem.

O bordado do arraiolo é uma técnica, uma atividade artesanal típica da Vila de Alentejana de Arraiolos refere-se a um tipo de bordado feito em lã, com pontos cruzados, compostos por duas meias cruces, produzidos sobre uma tela, normalmente de juta, podendo também ser de linho ou algodão. Na referência, o tapete é fabricado em três etapas: bordar a armação; fazer a matização; preencher fundos.

A origem da expressão da produção do tapete na região de Dom Joaquim-MG, segundo relato dos artesãos, constitui de desdobramentos provenientes das atividades do núcleo do arraiolo em Diamantina-MG, que se expandiu por toda a região, chegando aos municípios de Conceição do Mato Dentro-MG e Dom Joaquim-MG.

O fato histórico cita Dom Geraldo de Proença Sigaud, Arcebispo Metropolitano da Arquidiocese de Diamantina, 1961-1980, que, por questões sociais e formento implanta, em Diamantina, em 1975, a atividade artesanal do arraiolo e envolve um grande número de artesãos da região em diferentes etapas do processo da produção de tapetes arraiolos.

Nesse formato, o artesão, distanciado dos sentidos que definem os procedimentos da produção, torna-se alienado aos fatores sociais, políticos, culturais e econômicos que condicionam a atividade local do arraiolo. Ele desenvolve habilidade na técnica do fazer o bordado, o ponto

cruz típico do arraiolo, ou dar o acabamento que constituem etapas da produção mas não participa das conjecturas que envolvem o processo e não aprende a pensar as relações que articulam os modos do fazer na ambiência sociocultural.

Observa-se que a situação em si diz respeito à maneira fragmentada, o modo distanciado como o artesão relaciona com o processo da produção. O fato do artesão se envolver na atividade artesanal no formato de tarefas, etapas da feitura do tapete, gera fendas no processo, cultiva uma espécie de apatia, dependência, perda de sentidos das relações que encadeiam modos do fazer e caracterizam avanços na atividade artesanal do arraiolo.

Nesse cenário, a transferência de Dom Geraldo para Belo Horizonte e a queda das vendas provoca o fim da atividade artesanal do arraiolo e deixa um vazio na continuidade da experiência do artesão. (CONCEIÇÃO, 2015). Na prática artesanal no município de Dom Joaquim, a técnica do arraiolo, princípio que faz mover as relações da atividade de domínio dos artesãos, assenta no vago na falta de sentidos e rumos para a produção.

No contexto dos encontros do ensino-aprendizagem a posição do artesão indica para onde olhar e aponta a precisão de apreensão de todo o processo do saber fazer o tapete arraiolo. A necessidade circunda o modo genuíno da técnica de produzir o tapete: criar, desenhar, fazer o padrão, escolher os matizes e fios, fazer o bordado, tecer o ponto cruz típico do arraiolo, finalizar, dar o acabamento e combinar a habilidade técnica do artesão com aspectos da cultura local.

Nessa circunstância ancorada na experiência artística, na habilidade técnica de conhecimento do artesão e entendimento do que consiste a tradição do arraiolo, - origem, história, valores genuínos da técnica, referências culturais dos padrões, matizes de cores, etapas do processo de produção, modos de acabamento busca-se apreensão de uma trajetória singular do contexto local para captação de sentidos capazes de envolver o interesse.

Observa-se a dificuldade das artesãs na escolha e articulação de padrões e cores para bordar e produzir o tapete. Assim, algumas indagações se manifestam: como conjugar a técnica de domínio, bordado do arraiolo, com a experiência cultural do artesão? Qual estratégia usar para ativar novas associações e criar desenhos, padrões para tecer o arraiolo, que façam sentido para o artesão?

Na observação, conjugação dos sentidos, improvisação e troca contínua na ambiência, a direção da partida indica consolidar o saber prático do sujeito da experiência — a habilidade técnica de domínio do artesão. Esse modo indica possibilidades de aprofundar o conhecimento na especulação da técnica e reconhecer valores, atributos, critérios da qualidade que legitimam o bordado na tradição do arraiolo.

Na prática, a proposição de fazer um protótipo do tapete se desenha na busca da exatidão técnica, atenção e cuidado, na apreensão dos procedimentos, passo a passo, do modo do fazer o bordado do arraiolo. O intuito indica compartilhar o conhecimento disponível, fundamentar avaliações de qualidade, estabelecer um ambiente de troca e envolver os artesãos em uma experiência coletiva dotada de possibilidades de expansão.

No movimento de construção de um modelo de referência, as artesãs buscam reconhecer as etapas de feitura do tapete nos territórios de domínio, na continuidade da experiência cultural de um saber assimilado na prática do fazer. O desafio, portanto, parece exigir profundezas, fricção das substâncias plásticas, abordagens de um pensamento artístico capazes de provocar deslocamentos e tensionar as relações que envolvem percepções dos sujeitos sociais diversos.

O arraiolo como atividade artesanal, contém a potência de uma cartografia da memória, o jogo possível das relações, o movimento dos sujeitos da experiência. Como artesanato sustenta o rastro de uma intensidade, a grafia do caminho miúdo e indica constituir modos de captar sentidos do que faz mover os sujeitos da experiência.

A habilidade técnica de domínio do artesão, o saber fazer o bordado do arraiolo, configura a existência de um mundo possível, mas de um mundo que tem também uma realidade própria, uma experiência anterior, uma tradição, um modo do fazer, onde, e de onde, é possível inserir movimentos, provocar deslocamentos e pôr em vigor potencialidades. A ideia pressupõe condições internas do pensamento para sua própria organização, um conceito na junção das possibilidades existentes no campo da experiência cultural, como escreve Deleuze e Guattari (2010. p.23) “questão de articulação, corte e superposição” na criação de novos sentidos.

Nessa compreensão, a especulação, no intuito de aguçar o olhar e reunir sentidos da experiência, no lugar do interesse do artesão, aponta a possibilidade de um passeio exploratório do contexto cultural, uma prática poética como caminho e indica: um parque ecológico próximo à cidade, - Serra do Cipó, localizado a 60 km de distância de Dom Joaquim-MG.

A articulação demanda uma logística para a realização no contexto dos encontros, uma lista de condições, providências, indicações e levantamento de informações, saberes sobre a serra — clima, vegetação, fauna, flora, raridades, curiosidades, interesses culturais, histórias; no local — olhar com atenção, identificar semelhanças, observar diferenças, texturas, formas, cores, cheiros, belezas, estranhezas, sentimentos, sensações, contexto cultural, principalmente fazer contato e sentir o lugar.

Na data prevista o encontro se dá na Serra do Cipó, por volta das oito horas da manhã, sob um branco úmido, uma atmosfera de névoa que recobre toda a paisagem. Em uma primeira instância, exigência da natureza para o olhar ver e perceber, só é possível captar o que está

bem próximo ao corpo. É na precisão do tempo que a neblina abre espaço, dá lugar ao orvalho e deixa revelar e captar os sentidos da paisagem.

Durante a espera, envoltos a uma variação de sensações presentes na atmosfera, os artesãos partilham de uma busca relaxada, coletam resíduos de flores e folhagens da serra, trocam percepções e mostram entusiasmo no modo como relacionam e estabelecem encontros.

No retorno, desdobram a experiência em uma conversa fiada, indício de que a exploração cumpriu sua função. A atenção na busca de um signo capaz de impulsionar os sentidos nas relações da produção, liga ao relato de uma artesã, que tomada por um sentimento ao perceber o orvalho, condensações do vapor de água no formato de gotículas depositadas nas plantinhas, narra em detalhe a sensação da experiência, o sentimento e suas impressões ao ver e sentir o orvalho.

Observa-se que a singularidade do relato da experiência na relação com o orvalho, encontra ressonância no grupo e dá a ver uma revelação, um ponto sensível na percepção do artesão que indica ser o princípio do elo com a cultura. Um ponto de passagem, uma fulguração, que se traduz em possibilidades de mutação viva do interesse.

A noção do orvalho compreende um interesse, uma sensação, um vislumbre de possibilidade de alargamento da percepção que liga o sensível à experiência singular. O fato imprime força na palavra orvalho, potência que tomada no ensino-aprendizagem, une pontos e opera na conexão sensível da experiência aos processos na articulação do fazer e materializar ideias.

Na prática compreende uma estratégia, abordagem educacional, um modo de agenciar e impulsionar sentidos. Ao dizer —*quando eu voltar quero ver o orvalho no trabalho*— disparado no final de cada encontro com os artesãos, imprimiu-se maneira singular de ativar sentidos, associar, manter viva a experiência sensível do orvalho e intensificar as relações na busca de possíveis acontecimentos.

A palavra orvalho, com base em Deleuze e Guattari (201) funciona como uma “cunha”, definida “ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base” e parece ser capaz de fazer “vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação” (DELEUZE. GUATTARI, 2010. p.199). Nesse sentido a vibração se inscreve na distensão e movimento, mas, para serem reunidas no objeto sensível, fruto da construção do artesão.

No processo, o cuidado no contato com as folhagens que se encontram espalhadas sobre a mesa e a atenção em aprofundar na busca poética para uma construção contextualizada do tapete arraiolo, aponta o detalhe, a possibilidade de manusear a matéria coletada na serra,

identificar diferenças, interesses, particularidades, cores, formas, linhas, texturas e edificar algumas ideias como decalcar, copiar e desenhar as folhagens.

No desdobrar o artesão demonstra dificuldade na exploração das folhagens, no modo de apreensão da forma e linhas da matéria. No modo prático da arte, um fazer a espreita de um desvio na busca de encontros no próprio caminho, o desafio invoca outras proposições e a experiência chama para um fazer junto artista-artesão, até que surge o inesperado: no manusear as folhinhas e observar o movimento das artesãs uma luz tênue, um vislumbre, articula a possibilidade de colagens de folhagens, um corte conduz o interesse a superposição, montagem de tapetes de folhagens.

As artesãs coletam a ideia de fazer tapetes de folhagens e seguem a feitura na ordem do saber prático que constitui o modo do saber fazer o bordado do arraiolo, barrado e centro espelhado. Implicados na busca partilhada de um desenho para bordar o tapete e necessidade do devir da matéria, os artesãos, imersos na quietude do fazer, movem no encadeamento rítmico de sentidos que denota renovar a sensação do orvalho.

Sem se dar conta, no desdobrar das relações modo do fazer e matéria, as artesãs criam variadas opções de tapetes de folhagens e parecem compreender um modo de organizar, de ordenar a experiência.

O modo como as artesãs superpõem e articulam os sentidos no espaço, um ritmo continuado na ação, faz circular a energia e insere qualidade no movimento. Cria passagens na variação dos tapetes de folhagens, na apreensão das etapas que constitui procedimentos da feitura dos tapetes arraiolo, une pontos, e liga a busca dos tapetes de folhagens à necessidade iminente de captar os matizes. No contexto, o lápis de cor e o fio de lã entram no jogo. As artesãs cuidam do detalhe, fazem escolhas, investigam aproximações cromáticas e buscam nos matizes dos fios de lã nuances de cores das folhagens. O sentido é a captura da cor, a incorporação de um modo de escolher matizes.

Observa-se que, nesse movimento, as artesãs fazem escolhas, associam, simbolizam a experiência e conjugam sentidos no modo orgânico de desdobrar e conter todo o processo da produção do tapete.

O interesse em apreender a técnica do do arraiolo direciona o olhar e cria uma atmosfera que sustenta a experiência. Dominado pela vontade e necessidade de expandir, o artesão arrisca, aprofunda na singularidade da matéria, mantém a intensidade do acontecimento e prossegue a busca, no encadeamento dos movimentos que assenta a vibração no processo, no passo a passo da feitura do tapete, bordado do arraiolo. O enlace, modo do fazer e matéria, ou o corpo a corpo, parafraseando Deleuze e Guattari (2010. p.199), puramente energético se entrelaçam num arranjo onde não mais se sabe se o sujeito da experiência borda ou se é bordado.

Depois de fazer os tapetes de folhagens, capturar as cores, falta o esquema funcional do movimento, o esboço no padrão quadriculado que constitui o desenho usado como referência para fazer o bordado. O artesão demonstra conhecer o processo, a técnica da tradução dos tapetes de folhagens para o padrão quadriculado, que parece advir da experiência prática no manuseio da matéria.

Na necessidade de captar o orvalho, a vibração do tapete de folhagens, a atenção volta para a precisão e consistência do processo. Insere o rigor técnico como possibilidade de captura da experiência, modo de se manter fiel ao princípio, portanto, atenção e cuidado no copiar o que está posto na referência original, o tapete de folhagem, e indica:

— Cuidar do detalhe, observar os sentidos, os vazios e preenchimentos, as variações do ritmo. O que parece erro faz parte. O que é torto fica torto. É preciso ver as nuances, transpor as sensações para o padrão quadriculado, sustentar o orvalho.

A confiança emerge da experiência e incorporação dos valores no processo. Do reconhecimento dos sentidos e apropriação dos meios, modos de fazer encadeamentos e constitui o salto, como aborda Viveiros de Castro (informação verbal), “a transposição da natureza para a cultura” um modo estético de perceber, captar e relacionar sentidos que faz transpor barreiras, surgir outras criações e denota uma qualidade da experiência que impulsiona processos de aprendizagem.

No contexto social, a técnica, como um meio de investigação interior, adquire força e configura um modo singular de expressão contextualizado na experiência cultural. A prática coletiva dá indícios da aprendizagem quando as artesãs são convidadas a relatar o processo, o modo de conceber e produzir o tapete, bordado do arraiolo, – denominado de Orvalho do Cipó, narram o passo a passo, na forma da receita:

Para produzir o tapete arraiolo é preciso:

1. *voltar à Serra do Cipó*
2. *fazer o tapete de folhagens*
3. *selecionar as cores*
4. *providenciar o material*
5. *desenhar o tapete (fazer o padrão)*
6. *iniciar o bordado, pelo barrado, depois contornos, preenchimentos e fundo fazer a barra*
7. *espichar o tapete e gomar*
8. *tirar o risco – fazer o padrão*
9. *codificar e dar nome ao tapete*
10. *não esquecer do orvalho.*

A receita *Orvalho do Cipó*, relato do passo a passo da produção do tapete arraiolo pelas artesãs, dá a conhecer um modo sensível de apreensão dos signos, técnica e matéria, nos processos do fazer e produzir e indica o modo do fazer e incorporar a técnica, compreender a realização de uma experiência estética, na continuidade da prática cultural. Um modo do fazer, durar a sensação e expandir o tempo rumo a encontros imprevisíveis e aprendizagem.

movimento 4. palha

A matéria dispõe de energia, movimentos, capacidade de aglomerações temporárias capaz de reunir sentidos, incorporar aspectos sensíveis das relações humanas e possibilidades infinitas de conexão dos diversos modos do fazer no mundo. A matéria em si constitui-se da condição, do fato de ser invadida, preenchida das sensações que faz durar, no sentido estético do fazer da arte. Rolnik (2005) cita Lygia Clark quando a artista descreve o seu próprio trabalho como um campo experimental “eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece” (ROLNIK, 2005. p.5).

A sensação remete ao seu material, “ela é o *percepto* ou o *afecto* do material mesmo” (DELEUZE. GUATTARI, 2010. p.196), do que constitui o composto que faz durar as sensações no objeto. Para Deleuze e Guattari (2010, p.194) “os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”.

O município de Brás Pires MG conta com sujeitos sociais diversos no domínio e habilidade técnica do tecer na palha do milho. Os artesãos absorvem a técnica, modos do fazer da cultura, e produzem o artesanato, por interesse ou necessidade na circunstância de uma realidade sociocultural incerta.

Uma leitura da ambiência, da região rural, na prática poética da observação especulativa, cria oportunidade para uma escuta ativa e percepção das temporalidades que cercam os interesses sociais diversos e modos do fazer o artesanato no lugar da experiência cultural do artesão. O cenário indica uma condição que não cumpre as exigências mínimas necessárias a produção do artesanato nos modos do fazer o trançado na palha do milho. Implicados nas funções da vida cotidiana, aponta uma baixa resistência das relações do artesanato com os processos do viver. Na circunstância o artesão deixa escapar: — *Trabalhar na roça dá mais dinheiro, vale mais a pena.*

A problematização do uso da palha do milho, na captação dos sentidos e modos como a atividade artesanal resiste à privação do movimento, indica Cipotânea, um município fronteira de Brás Pires, ser referência local do artesanato na palha; a maioria da população sabe tecer na palha do milho.

O artesão produz o tecido contido na urdidura e encadeia movimentos do fornecedor da palha, do produtor de estruturas e moldes e dos atravessadores —compradores internos, externos— e distribuidores do artesanato. O trançado é feito sobre formas, moldes, em grande, parte fornecidos pelos atravessadores que dominam a produção do artesanato na região. Os atravessadores, considerados intermediários da produção, se colocam entre o produtor e o comerciante varejista, buscam os produtos, principalmente sacolas e cestas de café da manhã no local da produção em grande quantidade e comercializam em terras distantes onde o olhar pouco exigente acentua o interesse, pela matéria e pelo baixo custo da unidade.

Os artesãos alheios aos processos, fatores sociais, políticos e econômicos que condicionam as relações da produção e da comercialização dos produtos, se posicionam na superfície do movimento, no modo miúdo de manipular a matéria e fazer a trama na urdidura. Nota-se a necessidade de inversão, de criar modos de valorizar o movimento prático que constitui a experiência do artesão, apropriar da potência interior da matéria e ampliar possibilidades de percorrer mundos.

Nos encontros, a partir dos quais tem-se os relatos da experiência em Brás Pires, os artesãos demonstram o interesse pela palha do milho e expressam o domínio do lugar, o saber dinâmico da matéria, provida de singularidades-forças e energias. Um saber constitutivo da natureza da palha, do modo de extrair sentidos e fazer o trançado, o tecido na palha do milho, na prática do saber de uma tradição cultural frágil.

O fato anuncia uma ligação interior da matéria com a técnica, experiência advinda do legado da tradição cultural. Um vínculo afetivo do modo do fazer o artesanato com o princípio da experiência, lugar onde o artesão se reconhece.

Nesse sentido, o entendimento da palha como matriz legítima da experiência cultural e a captação do jogo de interesses, social, político e econômico que atravessa os processos da produção artesanal local alimentam a necessidade da artista em dar continuidade a experiências e reflexões que contornam modos do pensar e do fazer poético implicados na prática cultural, nas temporalidades diversas do fazer estético.

O desafio, no campo da arte e espaços da aprendizagem, traduz a busca de modos de relacionar sentidos e fazer atravessar camadas duras do sistema. Com atividades orientadas ao *design*, arranjos produtivos locais para o desenvolvimento econômico e social e sustentado por expectativas do desenho, qualificação e atualização do artesanato na palha do milho, a experiência integra interesses diversos, projetos de fomento no setor do artesanato e atividades práticas realizadas, por meio de parceria entre instituições do setor público e privado.

O projeto geral com a orientação e estratégia inicial de se definir fronteiras de identidade cultural e desenvolver produtos artesanais na palha do milho, na expectativa de se alcançar mer-

cados de brindes, eventos e presentes corporativos, propõe a mediação do *design* na produção do artesanato junto a um grupo de (20) vinte artesãos do município de Brás Pires, em MG.

Na prática, a situação, no que diz respeito à relação miúda dos encontros com artesãos, indica a necessidade de aprofundar o conhecimento dos saberes do sujeito da experiência e friccionar a matéria, sentidos da tradição cultural. O intuito, conjugar experiências e compartilhar procedimentos, modos diversos do tecer na palha do milho, indica que um fazer junto —artista-artesãos— possibilita a captura do processo e faz mover modos autônomos e sustentáveis na prática artesanal.

No contexto, o artesão, reduzido a um modo sublinhado de funcionar, não sabe articular as relações que envolve o fazer o artesanato e se mostra impossibilitado do movimento. Um jogo interno que constitui um conjunto de forças e tensões de dimensão ambígua que carece mover estruturas rígidas, criar rachaduras e possibilitar novas ordenações.

Com o olhar no processo do artesão, no intuito de suscitar signos, pontos de passagens, variações capazes de iluminar caminhos, os encontros fundam uma vivência na prática compartilhada do conhecimento implícito nos diversos modos do fazer, como possibilidade de reunir sentidos diversos, transpor superfícies da realidade sociocultural e fazer mover singularidades nos processos da palha.

O caminhar na captura da técnica, do modo local de variar e produzir o tecido na palha do milho, se dá pelos seguintes passos: selecionar a palha, preparar a matéria, conceber o produto, construir o molde, escolher o tecido - variar o padrão, tecer, desformar e dar o acabamento. A apreensão do tecido implica em modos específicos de produzir o fio, fazer o trançado e modelar, isto é, contornar a superfície do molde, a estrutura que determina a forma da peça.

O tecido indica possibilidade de transcrição da experiência, subjetividades e padrões de uma variedade de sentidos do conhecimento disponível no local dos encontros com artesãos e instala no fluxo da busca, modos do fazer e apreender detalhes, valores, aspectos constitutivos do processo, na prática do fazer o artesanato.

Uma inquietação, na assimilação dos sentidos da experiência, aponta o tecido da palha, que singulariza o movimento do artesão, suportar fluxos entre os fazeres do tecido e do molde. Oriundo da sua história essa noção revela a cestaria, diferente da tecelagem, compreender o molde, potência que sustenta a urdidura e possibilidade do movimento da trama. O molde na cestaria corresponde ao espaço vazio do interior da modelagem, o que estrutura e possibilita exprimir o movimento.

Constata-se que o movimento do tecer na palha diz respeito a um saber prático, legado de uma tradição do ofício do artesão. Um saber constitutivo da cultura, do interior do conhecimento, dos modos de variar e transformar a matéria. Nesse sentido o vazio interior do tecido compreende o conteúdo, a sustentação dos sentidos, possibilidades de acoplamentos e existência da forma na superfície. Assim se lê no décimo primeiro aforismo de Lao-Tse (*apud* Ruder 1983):

— Trinta raios convergem no eixo,
mas, é o vazio entre eles que faz a natureza da roda.
Do barro saem os potes,
mas é o vazio de dentro que faz a natureza dos potes.
Os muros, as janelas e as portas formam a casa,
mas é no vazio, entre eles, que está a essência da casa.
Eis o princípio:
O material é a forma útil,
no imaterial está a essência.

O tecido da palha constitui um espaço estriado, na concepção de Deleuze e Guattari (2012, p.192-193), um modelo constituído por dois tipos de elementos paralelos —verticais e horizontais— em que ambos se entrecruzam perpendicularmente e compreendem as funções: fio fixo da urdidura e o fio móvel da trama, o que movimentam no trançado da palha.

O tecido, espaço estriado da cestaria, é necessariamente delimitado pelo molde interno que define a estrutura da peça, aberto no mínimo por um dos lados onde se desmolda, isto é, retira-se o molde do interior da peça. O molde, na função de estrutura, é posicionado no seu interior, sustenta o movimento do trançado na urdidura e serve para a produção de infinitas peças.

O espaço estriado “é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.197). O espaço liso, o que se opõe à forma simples descrita por Deleuze e Guattari (2012, p.197) “é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro trançado de uma diagonal através da vertical horizontal”.

Pensar o tecido, na captura de todo o processo do tecer na palha do milho, põe em evidência a transação de subjetividades diversas no modo de manusear a matéria— escolher a palha, rasgar, umedecer, acoplar, selecionar o padrão e modelar, o que implica em produzir o fio e a modelagem no mesmo movimento que faz nascer o trançado na superfície do molde.

O movimento carece de apreensão de interioridades que constitui o sistema e indica friccionar a matéria, especular a técnica, modos do fazer do artesão, saberes do conhecimento prático da tradição, no intuito de distender sentidos nos diversos espaços-tempos que compreendem a experiência cultural dos sujeitos sociais diversos.

Na condição da produção artesanal de Brás Pires o fazer o tecido e o produzir o molde não pertencem a uma mesma divisão do processo e constituem brechas, modos de atravessamentos diversos de subjugar a produção. O molde, forma usada como estrutura para fazer o tecido na palha, reúne o desígnio da modelagem, a possibilidade do movimento de subjetividades sociais diversas no jogo que envolve a produção.

Na prática do saber fazer o artesão domina a técnica da palha do milho. No manusear escolhe a matéria, abre espaço na palha úmida, acopla uma a outra, enrola, torce, extrai o fio e cria linhas contínuas. Na modelagem, o modo do fazer e a matéria consistem em um movimento que avança com a trama na urdidura, cria variações, contorna superfícies, bordas, sobe e desce, estende e afrouxa, une pontos, tenciona e manifesta o enlace.

No movimento instaura-se, entre os corpos, um jogo miúdo das substâncias que envolvem os sentidos na construção de algo que faz vibrar as sensações. Um jogo de intensidades, como descreve Deleuze e Guattari (2010, p.199) “quando duas sensações ressoam, uma na outra, esposando-se, tão estreitamente, num corpo a corpo, que é puramente energético”.

Na relação curta e sensível com a matéria orgânica, desdobrada da natureza e da cultura, o artesão prosea e sustenta a vibração na medida da necessidade, até trazer de si algo que surpreende. No dizer de Guattari (2012, p.32), “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.”

A modelagem manifesta o movimento na materiabilidade do objeto simbólico. O objeto reduzido à condição de relato conciso compreende os signos mais simples da matéria e dá a conhecer o movimento, a cartografia simbólica que traduz as intensidades da relação que se estabelece entre o sujeito, a matéria e o mundo.

Compreendido desse modo, o artesanato como uma necessidade dos sujeitos sociais diversos, traduz a ordenação dos sentidos, trama e urdidura e compreende a sucessão dos movimentos, a transação da troca de energias e o enfrentamento dos corpos na construção do tecido, como ensina Deleuze (2010, p.12) “o sentido material não é nada sem uma essência que ele encarna.” Os sentidos resguardam as relações na ambiência e impulsionam acoplamentos que parecem constituir modos de aprendizagem na continuidade da experiência cultural.

O caminhar nas práticas, nos encontros com artesãos, buscou conciliar molde e tecido, unir pontos, ligar procedimentos nas diversas direções e fazer nascer novas ordenações, possibilidades de relacionar singularidades em que o artesão foi capaz de se localizar e se posicionar diante da multiplicidade dos movimentos.

Esse modo de fazer traduz a precisão de quando se integra fazeres, tecido e molde, posicionam-se e combinam-se procedimentos na junção do movimento, no vislumbre de um fazer e

pensar conjugado capaz de gerar aprendizagem, acoplamentos, possibilidades de variação e modelagem nas quais os artesãos se reconhecem.

O modo do trançar na palha constitui uma variedade dos tecidos, padrões de domínio da cultura que remetem a experiências e conhecimentos dos artesãos. A especulação possibilita ativar lembranças, captar exterioridades, linhas do aprendido e modos de estender os sentidos, gerar interesses e reunir pontos dispersos da cultura. Nesse processo os artesãos identificam signos, relacionam subjetividades, ampliam repertórios, encontram posições e nominam experiências: ponto x, ponto dado, ponto dobrado, ponto trançado, ponto chato, ponto chato com gradeado, ponto escama, ponto duas tranças e ponto pipoca.

Ao prosseguir no levantamento e avaliação dos moldes existentes, o artesão relaciona molde, tecido e movimento. A sobreposição do pensamento na adaptação dos fazeres, do tecido e do molde cria brechas na ordem estabelecida, uma espécie de rasgo na organização, deslocamentos de rotinas e possibilidade da desordem para novas ordenações.

A transação, molde e tecido, intensifica o movimento e reúne experiências — modos do fazer e usar na mesma intenção. No contexto das experiências de Brás Pires, uma ação conjunta envolvia domínios do artesão e do atravessador local na articulação de sentidos do fazer o tecido e apurar o molde. O caminho seria precisar os moldes e significar os desenhos, fazer ajustes, adequar usos e hábitos de consumo, como, por exemplo, no caso dos protótipos definidos para caixas: box de chás, DVDs, pães, controle remoto, garrafas etc, que apresentavam deslocamentos na junção do molde e do tecido.

O cuidado na realização dos protótipos, nas práticas constitutivas dos encontros com artesãos, buscou atender necessidades da produção estender o tempo da transação no sentido de fazer durar a sensação, incorporando camadas de experiência de diversos espaços-tempos e ampliando, assim, a concepção do tempo presente, tal como escreve Boaventura de Sousa Santos (2010, p.120-121), desenvolvendo os seus conceitos “sociologia das ausências” e “sociologia das emergências”:

Enquanto a sociologia das ausências expande o domínio das experiências sociais já disponíveis, a sociologia das emergências expande o domínio das experiências sociais possíveis. As duas sociologias estão estreitamente associadas, visto que, quanto mais experiências estiverem hoje disponíveis no mundo, mais experiências são possíveis no futuro. Quanto mais ampla for a realidade credível, mais vasto é o campo de sinais ou pistas credíveis e dos futuros possíveis e concretos. Quanto maior for a multiplicidade e a diversidade das experiências disponíveis e possíveis (conhecimentos e agentes), maior será a expansão do presente e a contracção do futuro. Na sociologia das ausências, essa multiplicação e diversificação ocorre pela via da ecologia dos saberes, dos tempos, das diferenças, das escalas e das produções ao passo que a sociologia das emergências as revela por via da amplificação simbólica das pistas ou sinais.

Observou-se que o fazer do artesão, em associação estreita com os processos do viver, não é dissociado das políticas públicas, sociais, econômicas e culturais que constitui a rede de relações e envolve saberes da prática cultural em processos de produção e comercialização do artesanato. Na atualidade, o produto artesanal implicado em projetos sociais, um tema amplamente discutido por diferentes autores e áreas do conhecimento, que não cabe aqui aprofundar, constitui temporalidades, camadas da experiência humana, e compreende um jogo complexo de interesses.

Nesse cenário, interessa a reflexão e especulação da prática do ensino em arte no campo do artesanato, no âmbito do fazer e aprender contextualizado na realidade cultural do artesão e na necessidade de sujeitos sociais diversos conjugarem sentidos da experiência no exercício da atividade artesanal do contemporâneo. O contemporâneo como descreve Agamben (2009, p.64), “é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.”

A arte implicada nas relações da atividade do *design* e, no contexto de Brás Pires, entrelaçada ao jogo de interesses que constitui modos diversos do fazer e viver, instaura-se no interior do problema e se edifica no movimento. À distância, e ao mesmo tempo, na proximidade da prática miúda do fazer junto, busca colocar em relação aquilo que inexoravelmente se dividiu e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto, como no dizer de Agamben (2009, p.70), “a atenção dirigida a esse não vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”.

O intuito contém em si modos poéticos de especular a matéria, relacionar sentidos, parelhar camadas da experiência e inventar mundos no domínio dos saberes na temporalidade das práticas culturais. As experiências nos encontros com artesãos conjugaram percepções, movimentos e conhecimentos do campo da arte, do *design* e da cultura, e buscou nos modos do fazer, unir pontos, criar passagens, possibilitar acoplamentos e aprendizagem.

Na perspectiva do *design*, a circunstância das práticas em Brás Pires, acentuou a necessidade de captação das tipologias de produtos, nichos de mercados já conquistados, valores e levantamento dos moldes existentes para avaliação, aprimoramento e visão na possibilidade de reunir mundos, expandir repertórios e ampliar o catálogo de produtos da palha de milho.

O desafio de captar os tipos de tecidos da palha, do conhecimento disponível no contexto do artesão, faz ligar potências locais no âmbito da prática cultural. O modo especulação, a partir de um repertório técnico do saber do artesão, insere pretextos que subvertem a ordem estabelecida, cria espaços de contato com as pessoas do lugar da experiência e faz mover pontos internos da cultura na relação dos modos do fazer com a ambiência.

As amostras de padrões de tecido, identificadas e produzidas em formatos pré-definidos, constituíram relatos do percurso, linhas de fuga, modos do fazer e apreender a reconhecer caminhos da própria experiência, tornando-se elos, vínculos capazes de suportar projeções futuras.

O molde, na dupla posição que constitui interesses do interior e da borda nos processos da produção, se associa à feitura do tecido no modo do fazer compartilhado, instala um problema no interior e faz vibrar sensações, interesses diversos e transbordamentos e, como diz Deleuze (2010), é esta sensibilidade que dá força a um pensar sensível e possibilita a produção de acontecimentos no pensamento.

O problema articulado no encontro de diferentes pontos de vista, da posição do molde e da posição da produção do tecido, força o pensamento, faz mover posições e produz variações. Os artesãos, sintonizados com o processo, dispuseram-se, ao fazer junto, efetuar ajustes, correções e novas proposições. Desse modo, os moldes incorporados à prática, na continuidade da experiência de um fazer cultural, criam espaço de acesso.

O artesão, como parte integrante da relação na construção das formas, fez ajustes conforme a sua necessidade, conferindo medidas, formatos das estruturas, itens de finalização e inserindo singularidades e diferenciações nos moldes. Assim, o arranjo fazer junto, a forma e o tecido compreendem partes conjugadas de uma mesma vibração na interpretação dos mundos que distingue e imprime qualidade no objeto simbólico. A questão apontou outras camadas e interesses, como pergunta Deleuze e Guattari (2012, p.192) “é um espaço liso que é capturado, envolvido por um espaço estriado, ou é um espaço estriado que se dissolve num espaço liso, que permite que se desenvolva um espaço liso?”

As passagens de um a outro, diz Deleuze e Guattari (2012, p.192), compreendem as oposições simples entre os dois espaços, as diferenças complexas, as razões e as misturas de fato que insere modificações no interior das partes, movimentos simultâneos, ora do estriado ao liso, ora do liso ao estriado, sem, contudo, perder aspectos que delinham as posições e diferenças.

O arranjo do *design*, na conformação das expectativas que envolvem o artesanato na palha do milho, buscou mediar processos do artesão e encadear tendências de padrões estabelecidos no mercado a percepções no horizonte da cultura. Isso construiu um movimento de superposição — captar, articular e projetar linhas de produtos na medida da possibilidade das relações que dispõe um determinado contexto cultural e realidade do sujeito da experiência.

A experiência coletiva denotou proporcionar aos artesãos da palha do milho, possibilidades de ampliar o repertório do tecido, identificar afinidades, desenvolver qualidade estética, apreender sentidos do molde e inferir modos sensíveis na prática do fazer compartilhada. No desenho nominam as linhas de Palha Natural, Palha Clássica (palha tingida) e Palha Moderna (inclusão de fitas decorativas no produto).

A articulação do *design* na transação que envolve percepções do desenho, escolha de materiais e componentes cuida da autonomia do artesão e seleciona itens de diferenciação ajustados à condição do contexto cultural, da oferta disponível em mercados de acesso da comunidade. Nesse sentido a técnica do tingimento da palha é descartada pelo sujeito da experiência por compreender a inserção de mais um item no processo da feitura do tecido. As fitas, aceitas como um procedimento de fácil implementação, remetem a um repertório de afeto, o congado. O cadarço e o elástico como sugestão a ser acoplada ao produto funcionam como possibilidade de personalização no modo brindes e os assessórios em tecido, itens de diferenciação junto da palha, contribuem de forma independente e incluem as costureiras no processo coletivo da produção.

Os processos na articulação prática da produção com artesãos assinalam acontecimentos que deixam marcas, quebras, cortes na continuidade do trabalho construído e carece de grifo, como no caso da saída da técnica do Instituto, o que desarticulou o grupo, criou fendas e promoveu mudanças de sentidos do fazer. Do ponto de vista do artesão, uma observação e escuta informal, permitiu anotar:

— Como eu sinto falta daquela época quando a gente tinha a qualificação, a gente sentava pra fazer junto.

Por parte do Instituto:

— O trabalho estagnou, o grupo não avançou, não cabe mais investimento.

E justifica:

— O projeto tem uma meta de resultados.

A experiência e escuta ativa do interior da atividade artesanal, da relação miúda e afetiva do fazer com os artesãos, pôs em evidência que grande parte das intervenções no campo do artesanato é estruturada fora das circunstâncias do contexto cultural e compreende superposição de interesses, homogeneização da cultura, jogos de poder que não vinculam os sentidos do fazer e produzir o artesanato com os sujeitos da experiência e realidade local.

Observa-se no horizonte da cultura, no contexto atual da produção do artesanato, investimentos de fomento dissociados da necessidade dos sujeitos da experiência. O artesanato descontextualizado é reduzido ao sistema da produção para atender necessidades do mercado no campo da cultura e, assim, atribui ao fazer do artesão, portanto à pessoa enquanto ser individual, interesses sociais diversos advindos de processos orientados para a movimentação do setor.

A situação acentua a percepção de ambiguidades do sistema que revela incapacidade de dar acesso, introduzir mudanças no âmbito local da atividade artesanal e criar espaços de trânsito

nas relações que envolvem potências nas bordas do fazer e aprender na continuidade de um saber prático da cultura.

Por ocasião dos encontros com artesãos em Brás Pires pode-se notar situações, modos de transpor superfícies, relacionar sentidos internos e externos, conter conhecimentos do interior da cultura entre espaços, lisos e estriados, com possibilidades de coexistência e encadeamentos de experiência e aprendizagem. Na experiência tornou-se notório o avanço dos artesãos nos modos do fazer e compartilhar, molde e tecido, *devires* que dão acesso à variação das relações do existir, ou seja, construção conjunta, artesão e atravessador, de uma linha de produtos da palha do milho.

Essa experiência aponta a presença de movimentos internos na correlação de potências nas bordas, conter conhecimentos do interior da cultura. Observa-se no contexto da palha a convergência de forças e interesses diversos instaurados na ambiência, no ponto que faz nascer e significar a modelagem, e simbiose — da arte como possibilidade de ativar subjetividades e variações — e do *design* como estratégia de abordagem das relações dos sujeitos sociais diversos com o mercado. A situação desenha a necessidade de se construir elos, visões capazes de projetar, de encadear e de sustentar relações de coexistência do fazer e aprender na prática cultural.

Na experiência do contexto da palha, em que os atravessadores locais se deslocaram da borda e se integraram como parte interior do processo, a observação informal deu margem a anotar a seguinte fala, que reitera percepções do que embrulha os processos do fazer do artesão e possibilidades de ampliar experiências:

— *O Zé saiu porque o Instituto não deixava ele ser um atravessador[...] — Nos disseram que não temos condição de enfrentar sozinhas o mercado.*

No desdobrar da prática cultural, nos processos do fazer do artesão, abre-se uma cicatriz na ambiência, uma frustração da possibilidade alargada da experiência que cria abismos e esvaziamento de um tempo futuro comprimido, um tempo contido na impossibilidade do sonhar. Uma avaliação, quando findaram-se as práticas dos encontros com os artesãos, mostrou fissuras, cortes nas relações e denunciou superposições de interesses sobre subjetividades envoltas em circunstâncias residuais das práticas culturais. Essa compreensão denota a necessidade de saber decifrar signos, isto é, “interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo” (DELEUZE, 2010, p.16), além de captar e combinar sentidos do fazer prático, como possibilidade de estabelecer contato uma vez que “o signo implica em si a heterogeneidade como relação” (DELEUZE, 2010. p.21) e carece entrecruzarem-se gerando encadeamentos.

O artesanato figura subjetividades, uma cartografia sensível que move na conjugação dos interesses, tradução de signos e modos de organização íntima e afetiva da experiência cultural.

Assentado na base da produção, no princípio dos processos de transformação da matéria, o artesão, na prática do fazer, associa espaços-tempos, percepções sensíveis, saberes de um legado e reúne na realidade sensível aspectos que fundam as relações dos sujeitos da experiência, com possibilidades de fazer mover posições e gerar acoplamentos sustentáveis, entre campos de interesses, nos quais circulam necessidades de aprendizagem.

movimento 5. colcha de retalhos

No tempo expandido que constitui a prática sensível de uma habilidade técnica manual o artesão conjuga conhecimentos, percepções dos lugares onde se assentam os saberes, os conhecimentos dos sujeitos da experiência. O conjunto de forças que constitui o jogo das energias nos procedimentos de transformação da matéria, enquanto sistemas de relações de uma ambiência, diz respeito às circunstâncias, aos campos de interesses e às possibilidades do movimento, no encadeamento das experiências estéticas.

Os lugares não são fixos, são posições que mudam na relação dos sujeitos que, ao agir, modificam a ambiência e se modificam nelas. Isso significa dizer que a articulação de uma técnica e uma matéria compreende singularidades dos modos do fazer e possibilidades de tecer relações, fazer mover signos, criar rumos e inserir variações nos processos do fazer artesanal. O procedimento é análogo ao modo como enuncia Duchamp, “confrontar duas palavras de som semelhante, mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal. É o desenvolvimento raciocinado e delirante do princípio que inspira o jogo de palavras” (PAZ, 2002. p.17); trata-se de um princípio, esse que na articulação das substâncias estrutura o movimento.

Tal circunstância aconteceu nos encontros da experiência com artesãos de Ibituruna MG e de Bom Sucesso MG, em 2006, com a demanda específica de agenciamento na cultura pela necessidade de junção de dois grupos de artesãos. Envolveu estabelecer um ponto de contato e conjugar movimentos na prática artesanal de transformação da matéria na unidade do tecido.

O encontro duplo integra, em função do artesanato, artesãs de cidades vizinhas, a possibilidade de fricção das técnicas do bordado na *Chita* e *Patchwork*, e se dá no esforço do diálogo, da troca de experiências diversas: “é preciso substituir um pensamento disjuntivo e redutor por um pensamento complexo no sentido originário do termo *complexus*: o que é tecido junto”, nos diz Edgar Morin (2003. p.89), refletindo sobre a necessidade da religação de saberes.

Com esse pensamento, cogitado no campo da arte e no contexto do *Patchwork* e do bordado na *Chita*, a busca na captura dos signos e possibilidades de travessias, *modos do fazer* da técnica e *matéria*, implica encontros na *matéria*, entendida na pluralidade cultural das diferentes temporalidades que compreende as práticas sociais e dispõe as realidades do sistema, e abrange as partes:

Ibituruna integrou em torno da técnica do *Patchwork*, um grupo de artesãs instrumentalizadas com o conhecimento da técnica e maquinários de costura, ferramentas de corte, placas de medida e matéria prima farta de tecidos de algodão variados para a prática do *Patchwork*. O interesse se desenhou na captação de modos próprios de um saber fazer e combinar significados, escolher cores e padrões e singularizar o trabalho artesanal local do *Patchwork*.

Bom Sucesso mobilizou em torno do trabalho artesanal, o bordado na *Chita*, um grupo de artesãs, na maioria professoras do ensino fundamental aposentadas, que encontraram na prática do artesanato modos sensíveis de socialização e complementação de renda. Com ênfase no bordar a *Chita*, como aspecto de identidade e representação cultural advindo de um repertório de narrativas que dá um rumo estético ao trabalho artesanal de Bom Sucesso, as artesãs faziam criações, com qualidade, em peças que associam o algodão cru, o bordado e a *Chita*. O interesse caracteriza a necessidade de mover, apreender modos de criar derivações e inventar novos itens de produto.

Desse modo, o desafio nos encontros, e na argumentação, nas abordagens com as artesãs, resultam da necessidade de “tradução” dos signos da cultura, tal como Boaventura de Sousa Santos (2010, p.133) trabalha o conceito:

O trabalho de tradução é complementar da sociologia das ausências e da sociologia das emergências. Se estas últimas aumentam enormemente o número e a diversidade das experiências disponíveis e possíveis, o trabalho de tradução visa criar inteligibilidade, coerência e articulação num mundo enriquecido por uma tal multiplicidade e diversidade.

Nessa direção o intuito é dispor de um arsenal de signos que constitui modos diversos do *Patchwork* e da *Chita* nas temporalidades da cultura e impulsionar a correlação dos saberes na possibilidade de promover encontros, variações e alteridade nos modos do fazer.

O caminho desse processo reclamou delinear posições, captar pontos de fusão, passagens na convergência, na interseção das matérias, e problematizar relações dos modos do fazer o *Patchwork* e o bordado na *Chita*. A expectativa materializou-se na possibilidade, atenção e cuidado, de fazer mover pensamentos que orientaram a realização de experiências estéticas e o encadeamento de aprendizagens, sem, contudo, perder aspectos constitutivos dos respectivos contextos culturais, realidades da prática social de sustentação do artesanato.

Tem-se a percepção do artesanato como modos do fazer e percorrer caminhos, criar espessuras, preencher, intrincar sentidos na matéria, atravessar, avesso e direito, como possibilidade de transação e ampliação da experiência. O *Patchwork* consiste de modos de juntar tecidos, à mão ou em máquina de costura, um modo do fazer, como define Melo (2007. p.18) “que utiliza pequenos pedaços de tecidos costurados entre si para formar um novo tecido, ou para ser aplicado sobre um outro, formando desenhos geométricos, figurativos ou abstratos” e compreende possibilidades de variar e organizar experiências.

Com essa visão da experiência o agenciamento das matérias buscou modos de problematizar as técnicas e fazer vibrar sentidos interiores na relação da materialidade com os modos do fazer, bordado e *patchwork*, nas temporalidades infinitas da cultura. O superpor percursos da experiência e emendar sentidos nos modos de bordar e costurar *Chita* e *Patchwork* exigiu uma compreensão mínima das matérias, das experiências que constituíram modos, lugares e articulações de signos nas diversas camadas espaços-tempos.

A especulação da técnica do *Patchwork* informa uma metodologia, um modo estruturado de coletar padronagens de tecidos, estampas e texturas diferentes, organizar cores, selecionar tipos de tecidos, criar formas, planejar, recortar, costurar, montar, emendar as partes e fazer o acabamento, o acolchoamento e, às vezes, o bordado. Diferente da colcha de retalhos, um tipo de artesanato popular brasileiro que compreende um modo estético e espontâneo de aproveitamento de retalhos, resíduos de tecidos, o *Patchwork* tem uma função estética que avança intrincado nas relações dos sistemas da produção industrial e comercialização de recursos.

O início do *Patchwork*, marcado pela necessidade, aproxima-se da noção da colcha de retalho, como explica Melo (2007. p.23) “de aumentar ou remendar uma peça têxtil”. Na trajetória da construção desse modo de fazer, a autora situa a presença de aplicações antigas, datadas do século IX a.C. na Sibéria, seguida de presenças no norte da África, Turquestão, Pérsia, Síria, Índia e China, sendo introduzido na Europa, no século XI, por meio das Cruzadas que passa a usar a técnica em bandeiras, estandartes, tapeçaria, vestes litúrgicas, artigos de cama e mesa (MELO, 2007. p.23).

A travessia da técnica aponta também versões levadas por comerciantes para o antigo Oriente, viagens para a atual Alemanha, até chegar à Inglaterra no século XI, onde foi utilizada para tapetes acolchoados e túnicas clericais.

Em meados do século XVII, os primeiros colonizadores dos Estados Unidos e Canadá introduzem essa técnica no Novo Mundo, uma atividade essencialmente feminina, denominada no local de Quilt, e realizada em encontros de quilteiras (*quilting bees*), em que se faziam colchas, roupas e cortinas de retalhos e de sobras de vestimentas. Colchas feitas de linho ou lã, em panos inteiros ou a partir de medalhões centrais e bordas, permitem o aproveitamento total de retalhos. As quilteiras pioneiras planejaram os desenhos, costuraram sentidos e formaram padrões artísticos em tecidos, possivelmente passados de mãe para filha essa tradição. Os modos do fazer as técnicas legados da tradição, transmitidas de geração a geração, implicam experiências e conhecimentos relacionados aos desenhos, tecidos e cores.

Ao longo da história, observa-se que os avanços dos processos da industrialização e articulações determinaram o abandono da técnica manual por um longo período no tempo. O *Patchwork* somente foi resgatado, após a segunda guerra mundial, a partir de uma necessidade

da indústria que vê potência no mercado, na possibilidade de fabricação de tecidos variados, estampas miúdas e cores específicas para combinações e uso nessa técnica. A conjugação, produção e inserção dos tecidos diversos no mercado amplia possibilidades dos modos do fazer e variar o *Patchwork*, como descreve Melo (2012, p.46) “infinita a palheta de cores e estampas tornando tecidos em uma espécie de tintas e os *quilts* em verdadeiras obras de arte”.

Vê-se no crescimento desse interesse um movimento simultâneo de posições: de um lado a indústria cria variações na fabricação, fornecimento do tecido e instrumentos como um cortador rotatório, uma placa de base para não deixar a lâmina perder o fio e régua com marcações, permitindo corte mais rápido e com precisão; do outro lado, os artesãos avançam, criam derivações da técnica, aprimoramento e invenções no interior dos processos, aumentando a agilidade na execução, a criação e o desenvolvimento de moldes e padrões sem, contudo, perder aspectos e valores que possibilitam a singularização dos modos do fazer.

A correlação entre modos do fazer o *Patchwork* contém em si aproximações e distanciamentos que geram pontos de contato, atravessamentos, vias que estendem e tensionam forças constituintes dos diversos espaços-tempos, inserem problemas e orientam o movimento no duplo sentido, na possibilidade da materialização das experiências dos respectivos mundos.

Na prática, nessa trajetória, a incorporação dos instrumentos nos processos cria problemas que forçam mudanças nos modos do fazer o *Patchwork* e para o *Patchwork* e faz surgir novidades, variações como tecidos especiais, publicações específicas com padrões e referências, materiais e ferramentas que visam facilitar os processos e criações dos artesãos. Assim os festivais do *Patchwork* atuam na convergência, na estratégia da comunicação e compartilhamento das experiências e promovem encontros, possibilidades de transação e atravessamentos.

Nesse cenário, a técnica do *Patchwork* preserva, na relação íntima e sensível dos sujeitos da experiência, legados de uma tradição cultural e domínios de um modo do fazer. O movimento, que consiste assimilação de instrumentos da indústria em associação estreita aos modos do fazer artesanal inseriu avanços na técnica do *Patchwork*, que além de impulsionar possibilidades de aproximação com o mercado, sobrepõe experiências, tecnologias do fazer humano, dos diversos espaços-tempos.

O fluxo observado dá a ver transações na borda, entre fronteiras das experiências, onde se instauraram pontos de passagens, vias de acesso de duplo sentido, lugares que possibilitaram variações no interior, nos modos do fazer das diferentes culturas. Essa situação introduz uma bifurcação no pensamento, o que caracteriza uma imaginação capaz de associar experiências— “sociologia das ausências e sociologia das emergências” (SANTOS, 2010, p.45), de confrontar práticas dos saberes culturais com práticas da lógica mercantilista e de reinventar possibilidades de constelações e construção de outras infinitas geografias.

Na prática miúda do fazer local, nos encontros com os grupos de artesãs, pensar o *Patchwork* faz compreender a colcha de retalhos como objeto simbólico do interior da tradição do artesanato no Brasil e como constituição de modos sensíveis e espontâneos de unir tecidos, temporalidades diversas da cultura, distender sentidos e ampliar territórios de domínio dos saberes da cultura.

Para Melo (2007. p.29), pensar os caminhos do *Patchwork* no Brasil significa seguir os povos indígenas, a colonização lusitana, a influência africana, a dominação inglesa, a educação francesa e tantos outros povos que misturam aspectos culturais e interesses diversos. A expansão marítima portuguesa levou à criação da rota do comércio de especiarias e benfeitorias do oriente, dando acesso aos tecidos indianos como o *Chintz* — tecido estampado com motivos florais, folhas, frutos, arabescos e, às vezes, animais, principalmente aves; a *Chita* brasileira tem, provavelmente, sua descendência nesse tipo de estampa.

No Brasil, a tradição da *Chita* constitui de um tecido de algodão, o morim, com estampas florais de cores fortes e bem definidas aplicadas sobre o pano da fazenda; uma combinação de cores primárias cobrem totalmente o tecido em massas chapadas de desenhos florais, contornados com preto delineando e encobrendo os defeitos provenientes da baixa qualidade, da trama e da urdidura, do tecido da produção local. Por ser um tecido esburacado, barato, ligado à população mais simples, o uso, na tradição cultural destina-se à feitura de roupas infantis para brincar, trajes de moradores rurais, de festas e decoração, cortinas, toalhas de mesa e roupas de cama, populares.

A denominação chita, ou chitão, origina-se do *Chintz*, de acordo com Melo (2007) de *Chint*, que significa em hindu “pinta ou mancha”, um tecido de algodão, indiano que remonta ao século XVII (1600 a 1800), de alta qualidade estética, tingido com mordentes e estampado com cunhos tipos carimbo; O *Chintz*, originalmente tecidos levados pelos mercadores portugueses e holandeses para a Europa, conquistou o gosto dos europeus, Inglaterra, França e Holanda,.

Conta a história que a popularização do *Chintz* levou fábricas francesas e inglesas a articular políticas públicas na proibição da importação do tecido, como também do seu uso. A mais conhecida e popular estampa francesa, *toile de Jouy*, de uso em roupas de cama, resulta de uma das várias tentativas de imitação dos padrões do *chintz* pelos produtores europeus.

Esse fato parece inspirar a produção da *Chita* no Brasil, quando várias empresas produziam e vendiam o tecido em abundância, na década de 1950. As revistas femininas da época ditavam a moda vinda de Paris, e, nesse contexto, muitas fábricas deixam de produzir a *Chita* para pesquisar e desenvolver tecidos de qualidade à altura do mercado internacional, usando principalmente o algodão como matéria prima e só retomam a produção da *Chita* muito tempo depois. Tendências atuais do mercado demonstram que o *Chitão*, nome dado a *Chita* com a largura maior, constitui um aspecto singular da cultura brasileira.

No contexto da experiência, a necessidade de atuar na convergência dos sentidos, da *chita* e do *patchwork*, improvisou um modo de articular processos de criação, como possibilidade de movimento na borda, na interseção da técnica e da matéria *Chita*, onde nasceu a ação dos sujeitos sociais diversos.

De um lado a busca de um saber combinar cores, como princípio que faz mover o interesse e a necessidade do modo do fazer na técnica do *Patchwork*, e de outro, a necessidade de relacionar signos da experiência, como sentido que impulsiona derivações no modo do fazer o bordado na *Chita*.

Supondo a aprendizagem em arte, nos processos dos sujeitos sociais diversos, compreender possibilidades de apreender a multiplicidade de mundos, e a arte possuir modos estéticos do fazer e criar derivações, como ilumina Deleuze (2010, p.40), “só pela arte podemos sair de nós mesmo, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua”, o início se dá no diálogo, na transação das experiências e condução, na correlação dos signos que constitui os mundos, do *Patchwork* e da *Chita*.

Na prática do *Patchwork*, quando se juntaram os tecidos — modos de cortar, ordenar e costurar, mira num artesão preso na técnica, nos desenhos de padrões assimilados dos processos constitutivos do método — moveu-se a percepção de uma carência, uma necessidade de tradução determinada pela técnica do *Patchwork*, que submeteu o sujeito a um modo de fazer e de estruturar o tecido.

A improvisação artística, no intuito e busca de um modo orgânico de ativar subjetividades e na condição assimilada do saber da *colcha de retalhos* — do modo poético e espontâneo como é produzida no interior do Brasil— constituiu aspecto de referência suficiente para contextualizar a prática local do fazer o *Patchwork*. Isso diz respeito a ligar sentidos na tradição cultural, balançar o conhecimento da técnica, desestabilizar padrões do fazer, e aponta uma direção cega, cortar e costurar, superpor movimentos sem planejamento, emendar e criar bifurcações, como possibilidade de provocar a desordem para novas ordenações.

Refletir sobre o domínio da técnica *Patchwork*, permitiu conhecer interesses específicos no modo do fazer, combinar tecidos e harmonizar cores. A escolha das cores presentificou uma lacuna, uma necessidade do modo do fazer em Ibituruna, um espaço de instabilidade que corta a experiência e complica a edição dos tecidos.

No contexto da *Chita*, as artesãs comungaram a captura dos padrões de cores, desenhos, proporções, combinações, modos de contornar, preencher e variar que acentuam signos, aspectos estéticos do desenho capazes de ligar experiências que apontou para uma necessidade de

variação na prática. O bordar e rebordar sobre a *Chita*, configurou marcas do artesanato local, um modo do fazer que identifica o artesanato de Bom Sucesso.

A *Chita* como signo, *matéria* sensível incorporada de valores da cultura, inseriu na ambiência um repertório de cores, uma referência disponível de matizes capazes de ligar sentidos e articular possibilidades de variação na edição dos tecidos para os processos do *Patchwork*.

A improvisação, como possibilidade de fazer mover na continuidade da prática cultural, instaurou movimentos de dispersão no interior do problema, criou pontos de passagem, em duplo sentido, em acordo com a disposição dos sujeitos da experiência e contextos das artesãs de Ibituruna e de Bom Sucesso.

Observou-se com essa experiência que o modo do fazer na *Chita* resiste, sustenta a diferença, arrisca movimentos e segura aproximações nas linhas do bordado que só fazem singularizar. O modo do fazer no *Patchwork* condiciona as cores na combinação da *Chita*, busca similaridades nas estampas miúdas do algodão, próprias para uso no *Patchwork*, orienta-se na prática espontânea da colcha de retalhos, corta e costura nos processos contínuos das montagens.

Estabeleceu-se por isso, na experiência relatada, uma relação entre os signos presentes no *Patchwork* e na *Chita*, em que eles se entrecruzaram, alternaram de posição e produziram sentidos nos movimentos das partes, nos objetos que os contêm, acentuando contornos do que constitui a posição e singularidade de cada um.

A compreensão dos sentidos que tomam os processos, o modo do fazer o *Patchwork* de Ibituruna, se traduziu na escolha da *Chita*, seleção dos tecidos nas cores e proporção que dispõe a *Chita*, e cortes retos aleatórios, costura e acabamento. O modo do fazer o bordado na *Chita* de Bom Sucesso se traduziu no deslocamento do risco, traçado dos desenhos da chita, avesso e direito, e sobreposições do bordado no modo aleatório de ordenar signos.

Nesse ir e vir entre o *Patchwork* e o bordado na *Chita* o modo do fazer da arte constitui a maneira de criar uma situação capaz de “enxertar problemas,” como afirmam Deleuze e Guattari (2010), a função da arte é enxertar problemas capazes de gerar derivações”, impulsionar movimentos nos modos do fazer, provocar buscas e fazer conectar aspectos internos e externos, nos lugares da experiência cultural. O pretexto, reunir técnica e matéria nos modos do fazer das práticas culturais, faz nascer linhas de uma cartografia simbólica, posições que encadeiam sentidos na continuidade das experiências dos diversos espaços-tempos que envolvem o fazer dos artesãos.

A incorporação do processo pelas artesãs criou condições de entendimento, elaboração da realidade cultural e possibilidade de emancipação social concreta. Além de potencializar a

formação de indivíduos autônomos, instaurou um campo de energia, modos do fazer e de sustentar forças e tensões, na continuidade da prática cultural.

No decorrer do processo do bordado da *Chita* em Bom Sucesso, as artesãs seguem na produção de peças em algodão cru e *Chita*, produzem almofadas, passadeiras, flores e participam de feiras e eventos para comercializar o produto. O bordado sobre a *Chita* imprime diferença e afirma uma posição, uma estética própria do modo do fazer, na continuidade de uma prática cultural.

Inspiradas nas cores da *Chita*, as artesãs, ao produzirem o Patchwork em Ibituruna, seguiram um movimento ritmado, corte e costura, inseriram variações na técnica e afirmaram um modo do fazer na continuidade da experiência estética que faz mover sensações do interior, modos de aproximar a técnica do *Patchwork* da tradição do fazer a colcha de retalhos. Contudo, no contexto atual, como resultado de articulações políticas e sociais do fazer o *Pachwork* em Ibituruna, as artesãs dispersaram em função de divisões, políticas locais que minam a experiência e projetam outros sentidos para a produção do artesanato.

No contexto do artesanato, o fato força um pensamento no encadeamento dos sentidos da experiência de um fazer poético e indica a necessidade de saber apanhar signos e articular substâncias na prática dos modos do fazer estético como possibilidade de produzir variações, internas e externas, capazes de sustentar processos de mudança na ambiência cultural do artesão.

A situação, de acordo com Morin (2003), aponta a necessidade de se preparar para um mundo incerto, de exercitar um pensamento aplicado constantemente na luta contra falsear e mentir para si mesmo. Para o autor aprender significa, então, construir modos de saber decifrar signos, articular e reverter posições, na possibilidade do existir.

movimento 6. processos

A cultura compreende certa experiência no tempo e a formação de uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência. Dewey (2010) considera uma experiência ordenada, constituinte do modo do fazer da arte, aquele que atinge um estágio de relação que registra o valor do que veio antes e evoca o que virá depois. Essa percepção força um pensamento no processo do sujeito da experiência e aponta que o modo do fazer sensível, em processos de mutação e acúmulo, produz uma espécie de duração capaz de impulsionar a experiência, dar acesso e potencializar a continuidade de um saber na prática cultural. Duração essa entendida, como em Bergson (HOUAISS, 2015), um tempo real, absolutamente fluido e contínuo, perceptível unicamente por meio da intuição. -

Na busca, os relatos da experiência com artesãos de Cuiabá-MT, em 2010, denotam uma situação que posiciona as relações na possibilidade de aproximação entre campos do saber e força um pensamento no processo, na sobreposição dos diversos espaços-tempos do que constitui o jogo de interesses na prática social do fazer o artesanato.

O grupo de artesãs era composto de nove mulheres do projeto Graça & Arte, abrigadas no espaço de uma instituição não governamental, onde praticavam a atividade artesanal articulada com ações sócio ambientais promovidas pela ONG. No contexto as artesãs, detinham um conhecimento frágil da técnica, fundado na base da máquina de costura e ancorado em movimentos com necessidades de materialização.

A produção artesanal apresentava alto custo da matéria prima, baixa qualidade técnica e inadequação do produto ao contexto social local. Carentes de matéria, as artesãs alternavam interesses sociais diversos com a produção de almofadas, tapetes e jogos americanos, e relatam:

— *Precisamos mudar, fazer algo diferente.*

— *Eu tinha um sonho de juntar um grupo de mulheres aqui do bairro. Este grupo é a realização de um sonho.-*

— *As mulheres que vem só na parte da tarde, elas só fazem o que você manda fazer. Se não falar elas não fazem nada.*

Nesse cenário a proposição de partida, com a necessidade de se conjugar os interesses de campos sociais diversos no artesanato, articulou-se a matéria residual do tecido como possibilidade para alavancar interesses na continuidade da experiência e habilidade técnica de domínio do artesão. O intuito buscou conjugar modos sustentáveis do fazer com meios disponíveis na ambiência — máquinas de costura.

Entre dúvidas e incertezas a circunstância, no movimento que instituiu os encontros com o grupo de artesãs de Cuiabá-MT, contou com o envolvimento das artesãs e voluntários na busca e de um rumo para o artesanato local. A coordenação do espaço cultural buscou a matéria residual do tecido, a doação dos retalhos de *jeans*, em formatos, cores e texturas diversas, para ativar a produção artesanal.

A especulação da matéria implicou no contato com os resíduos, na apreensão dos signos, cores, texturas, formas, modos de selecionar, agrupar, ordenar sentidos dos retalhos de *jeans* e forçou um pensamento na prática de relacionar experiências, suscitar *devires* e fazer mover posições no modo do fazer do artesão.

A circunstância remeteu à colcha de retalhos, um saber dos restos acumulados da experiência, como possibilidade de emendar tecidos e produzir um pano maior, uma fazenda no sentido de

mercadoria, bem como a um modo aleatório de cortar, costurar, bordar e inserir derivações nos processos do fazer, na possibilidade infinita de ordenar movimentos, criar passagens e desenvolver habilidades na prática e manuseio da matéria.

A direção indica emendar resíduos do jeito que vem, sem recortar, produzir fazendas, problematizar os movimentos na edição de tons, sentidos da trama, avessos e direitos, que compreendem ritmos, composições, possibilidades de desdobramentos e variações nos processos da produção. Em oposição a definições no campo do artesanato, que induz o modo do fazer manual como única possibilidade para o artesão, o processo insere um modo aleatório de costurar, de fazer fluir a linha no tecido, sustentar movimentos contínuos e edificar modos do fazer a costura à máquina, onde tudo faz parte.

Na sequência, o processo coletivo da produção de tecidos de *jeans* bordados revelou um movimento solto, o “fazer doidão” como nomina a artesã Aurita:

— *Estou gostando de fazer doidão.*

As artesãs experimentaram, correram riscos, coisificaram ideias, fundaram um caminho possível para outras construções, e inseriu no contexto um modo próprio de construir, de criar e adequar às condições locais, possibilidades dos sujeitos da experiência. A atenção no processo acentuou o passo a passo dos procedimentos — selecionar, cortar, articular sentidos, emendar retalhos de *jeans* e superpor o bordado a máquina que deu a conhecer a fazenda, matéria prima para produzir e formatar itens de uso.

Esse sentido ressignificou o fazer do artesão e fez nascer a bolsa ecológica, como unidade de produção capaz de conter o processo da experiência coletiva dos artesãos. Observou-se, o padrão estético nascer do processo, das transações no sistema da produção conjunta e acentuar a diferença na unidade que exprimiu força e energia dos sentidos que embrulham os movimentos dos modos do fazer.

As vivências, nos encontros que constituíram as práticas, além de criar oportunidade de troca e apreensão da experiência, fizeram surgir construções singulares e conceitos de identidade. Os conceitos nasceram da prática de um fazer artesanal e adquiriram força na apropriação, na relação dos sentidos que envolve e identifica a experiência estética.

Na situação a construção do tecido, receita de um processo apreendido, fez juntar ideias, fluindo na sobreposição dos sentidos de um repertório cultural. Desse modo, o artesão compreendeu o processo, incorporou e deu conta de ampliar a experiência. Desdobrou e inventou, a exemplo da artesã Generosa, que borda à mão, seguindo a referência, a mesma orientação do que constituiu a natureza do modo do fazer “doidão” do bordado à máquina.

O artesão, com a experiência incorporada da prática cultural, aceitou a matéria, cortou, costurou, bordou, transformou e criou produtos artesanais vivos, particulares e impregnados de sentido e valor afetivo. No ir e vir entre os diversos procedimentos, na possibilidade de expandir o movimento, abriu caminhos para conjugações sustentáveis da produção.

Notou-se que a experiência estética realizada no coletivo refletiu-se na sensação individual das artesãs, que se reconheceram no detalhe da peça sem se misturar, criaram possibilidades para fazer o artesanato integrado ao contexto cultural local e indicaram reativar o interesse pelo fazer o artesanato.

Diante do acontecimento, orientadas pela visão de continuidade, uma tomada de posição no jogo das relações, as artesãs levaram uma bolsa até a fábrica doadora dos resíduos de *jeans* e compartilharam a experiência. Na circunstância, o movimento por parte das artesãs, abriu brechas na relação, rachaduras no processo, conforme registros no relato informal da técnica local da Instituição mediadora em Cuiabá:

— A fábrica de jeans ao receber a bolsa, vê na bolsa uma oportunidade comercial para venda e apropria do modelo. Passa a produzir a bolsa ecológica, inclui no seu catálogo de produtos para comercialização e não mais fornece a matéria residual do jeans.

O ato de apropriação da experiência das artesãs gerou desconfortos, resistências na prática do fazer o artesanato e carece de contornos. O desafio instaura a necessidade de mudança de posição, de *articular* um pensamento prático implicado na cultura e criar possibilidades de integração no jogo, sobreposições de sentidos que carecem de novas conjugações. Anne Cauquelin (2005, p.98) chama de sentido “[...] a apreensão de uma unidade entre intenção e resultado”, e complementa “[...] a obra de arte encontra seu verdadeiro sentido quando tem acesso a uma experiência que transforma aquele que a faz”.

O segundo movimento com o grupo Graça & Arte, trabalhou com a proposição de parceria entre as artesãs e uma rede de supermercados local, com o intuito de fornecimento de matéria prima residual, uniformes descartados, para a produção do artesanato. Na articulação das transações, que envolveu estratégias de comunicação e marketing da rede de supermercados e, por parte das artesãs, exigiu esforço para o enfrentamento da matéria e sustentabilidade da produção artesanal. A questão configurou a necessidade de orientação dos processos, em duplo sentido, de modo a equilibrar interesses e viabilizar a transação nos diversos espaços-tempos.

Por parte da rede de supermercados, a proposição consistiu no fornecimento de peças residuais de uniformes, roupas descartadas como matéria prima para o artesanato. A rede de supermercados participava de programas de responsabilidade socioambiental e, nesse contexto,

a integração do artesanato atendeu estratégias de comunicação e marketing ligadas à ação social no campo do artesanato. A percepção do ponto de vista da comunicação e do marketing foi conciliada com a necessidade do descarte dos uniformes e desmanche das roupas para retirar a logomarca da empresa de uma quantidade imensa de peças descartadas.

Inserida em programas de selo de qualidade, a rede de supermercados, com a finalidade de incentivar e qualificar o produto fabricado na região, buscou associações, parcerias, capazes de vincular, a marca da rede a produtos artesanais típicos do Mato Grosso que abarcam ações sociais. Do ponto de vista do artesão a parceria significou possibilidades capazes de orientar processos de comercialização local do artesanato, conjugadas com percepções socioambientais da instituição de apoio.

Da parte do grupo de artesãs, na prática do fazer o artesanato, a proposição de parceria une pontos na organização do jogo, no enfrentamento da matéria residual e na necessidade de disposição para aprofundar na questão e transformar a matéria.

Nesse sentido, a parceria com a rede de supermercados compreendeu distâncias da prática, da continuidade do fazer cultural, e indicou a necessidade de agenciamentos e de um plano consistente capaz de suportar o movimento, dar acesso e fazer nascer variações nos modos do fazer do artesão. Criar estratégias na fronteira do fazer artesanal e conjugar necessidades do mercado, construir passagens, elos capazes de sustentar o trânsito, o fluxo contínuo das experiências entre camadas espaços-tempos do modo do fazer do artesão.

A prática estética do pensar e fazer implica modos de enfrentar a matéria e materializar ideias nos processos da arte, do *design* e da artesanaria, modos singulares de articular signos e desenvolver um pensamento capaz de visão e deslocamento.

Na construção de um plano de agenciamento das relações, um conjunto de substâncias capazes de envolver interesses das artesãs, do marketing do supermercado, da direção da ONG e dos técnicos envolvidos nos processos, a posição sobre a plataforma, buscou maneiras de inserir pontos de conexão, linhas capazes de dar conta dos fluxos e suportar os movimentos entre as diferentes camadas e posições.

A articulação constituiu elos, permutas, esforço das artesãs para enfrentar a matéria contra um espaço para comercialização, disponibilização de pontos de venda na rede, uma gôndola para exposição e venda dos produtos nos supermercados. A transação compreendeu também a aquisição dos primeiros itens do artesanato para comercialização e ajustes previstos no balanço, na continuidade das vendas se confirmar a aceitação dos produtos pelo público consumidor.

Na prática, a posição de partida no enfrentando da matéria constituiu-se de uma pilha imensa de roupas descartadas, cores, formas, tecidos, texturas, componentes, uma variedade de uniformes — camisas, calças *oxford*, camisetas, saias, blusas, vestidos, bermudas, aventais e bandanas. O caminho no processamento da matéria retomou o passo a passo dos procedimentos do desmanche — retirar a logomarca, classificar os itens por cores, texturas e componentes, fechos, botões, fivelas. O fazer e ordenar as peças na captação de sentidos da matéria instaurou um fluxo de interesse e diálogos na ambiência.

Como estratégia de investigação buscou-se um produto com matéria residual, na habilidade técnica de domínio do artesão e possibilidade de compartilhamento de tarefas do processo de produção. A expectativa, da visão do mercado, foram as possibilidades de construir tapetes, chumaços de tecido para limpeza, mas, focando-se no sujeito da experiência observa-se que o artesão invoca modos estéticos do fazer, carece da articulação de significados e busca imprimir sentidos na matéria, transpor barreiras e projetar distâncias da condição residual.

No decorrer das práticas, a especulação compartilhada da matéria, com a percepção da baixa qualidade dos resíduos e impossibilidade de uso como tecido, o artesão fez testes, buscou associar saberes da cultura e apontou caminhos na superfície, sem esforço do pensamento. A proposição intensificou o problema, criou tensões, forçou o aprofundamento na busca e fez manter o ritmo até o esgotamento e saturação das ideias.

Na sequência, passou-se um dia de trabalho e nada aconteceu. No segundo dia, reorganizaram-se os montes, criaram-se modos de agrupar e também nada aconteceu. No terceiro dia, levados à exaustão, artista e artesãos, esgotados com a matéria residual, uma seta conclusiva reclama:

— Isto não serve para nada, veja este tecido não responde é grosseiro feio, sem interesse.

No gesto, o artesão torce o tecido, dá a ver a possibilidade de um fio e associa, tecido torcido a potência de um fio encorpado. A sequência na busca da técnica fez surgir um fio grosso, de uma perna de calça *oxford* torcida recoberta com fios de malha, produzido a partir de tiras das camisetas. A possibilidade de padronização da matéria prima indica distâncias do ponto inicial da matéria residual e parece inserir novidade e energia nos movimentos. Desse modo, integrantes do grupo se dispôs a produzir fios e introduziram no processo do artesanato, variações e modos do fazer que remetem a repertórios da tecelagem na cultura indígena.

No contexto, o movimento na especulação das possibilidades de variação e construções com o fio, mira na tecelagem, na experimentação do trançado e faz mover percepções como anuncia a artesã Olícia expressão de uma visão:

— *Desse jeito de fazer posso até construir cestos. É só levantar a peça aqui do lado.*

Uma reflexão acerca das relações, a partir da prática do fazer com artesãos, remete a ideia do movimento, ao processo no modo do fazer do artista Duchamp, e relaciona o enigma, une pontos e indica a continuidade da ação, no fazer sensível do artesão, como possibilidade de reunir no tempo presente, singularidades poéticas dos modos do fazer e rigor técnico em um sistema capaz de fazer mover sensações e significar experiências na prática cultural.

A operação pressupõe uma sucessão de movimentos, uma experiência de um tempo anterior presente e o rasto na matéria como modo de retenção de *devires*, uma espécie de rigor no processo e de persistência no tempo do período de aprendizagem. A maneira como o artesão exprime significados na matéria compreende territórios de domínio, um diálogo na relação miúda do saber e fazer que constitui qualidade, modos poéticos e afetivos de reconhecer caminhos da própria experiência.

O artesanato, como uma cartografia do movimento, compreende um espaço de apropriação da experiência de um tempo vivido, uma escrita simbólica, um rasto, testemunho da experiência estética que faz permanecer no tempo presente e reconhecer sentidos da experiência como possibilidade poética de captura dos caminhos.

A prática sensível do fazer miúdo assenta no rasto singularidades do movimento na correlação das coisas e cria possibilidades de exteriorização e compartilhamento. Na precisão da busca o artesão força o pensamento no caminho miúdo do fazer simbólico, incorpora sentidos da experiência e exprime significados na matéria. O desenho, no acúmulo do movimento, compreende a experiência impressa no objeto simbólico e indica um tempo expandido no sentido do fazer artesanal que parece capaz de ampliar diálogos, consumir experiências e encadear aprendizagem implicada na prática cultural dos processos do viver.

No contexto as artesãs projetaram para além da situação — incorporaram cores, de fora dos resíduos de uniformes na produção dos fios. O desvio surpreende, faz ver uma necessidade dos sentidos que habita os corpos dos sujeitos da experiência, cores vivas de signos da cultura, que afirmam saberes do interior, do lugar da prática cultural do artesão.

A situação, dos processos que envolveram práticas com sujeitos sociais diversos, evidencia necessidades de mergulhos e captação de sentidos capazes de unir pontos, internos e externos, de fazer surgir da experiência presenças invisíveis, conexões e possibilidades de construir elos, fazer vibrar fronteiras e ampliar mundos. No desdobrar, de um modo estético do fazer, o artesão inseriu percepções da cultura, criou ferramentas, agulhas específicas para produzir o trançado, avançou e compartilhou visões, modos do fazer encadeados na prática cultural. Nesse sentido aprender carece de enfrentamentos, forçar um pensamento capaz de suscitar visões, distender linhas e encadear elos em processos geradores experiência e aprendizagem.

Nas práticas com artesãos, o processo como possibilidade de movimento e ordenação de modos miúdo do fazer, faz ver pontos de conexão possíveis de variação e construção do conhecimento. A especulação da ambiência, do lugar da experiência cultural dos sujeitos sociais diversos, aponta necessidades e potencializa a escolha de matérias possíveis de aderência. A correlação das substâncias, modo do fazer, matéria, ambiência, como força do pensamento constituiu um modo de problematizar e provocar derivações, e insere a questão de um tempo presente ser capaz de significar a experiência e gerar ressonâncias.

No contexto das práticas, inspirados na experiência de um saber da tradição, os artesãos associaram à habilidade manual, movimentos de desmanche das peças, produção dos fios e do trançado, a aspectos da cultura indígena e valores que sustentaram o fluxo da produção na prática coletiva.

A técnica que envolve modos de produzir, o fio e o trançado, compreende o processo, a articulação de pontos, criação de linhas, fluxos e possibilidades de acoplamentos no jogo das relações que envolvem a transformação da matéria residual e a comercialização do artesanato. Incorporada pelos sujeitos sociais diversos a prática do trançado, cria passagens, possibilidades de conexões entre as diversas camadas espaços-tempos da experiência cultural, acoplamentos no jogo das relações que envolvem pensar os processos da transformação da matéria residual e a comercialização do artesanato.

Pensar, para Deleuze (2010, p.91) “é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura,” nesse sentido o autor anuncia, que o que nos força a pensar é o signo e a “criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (DELEUZE. 2010, p.91) e implica os sentidos no signo.

O modo estético do fazer compreende ordenações capazes de atender necessidades, articular campos do conhecimento, ativar noções de pertencimento e possibilitar movimentos dos signos na cultura, portanto o fazer artesanal implica no manejo dos saberes constitutivos dos corpos das experiências, modos singulares de captar, relacionar signos, significar e dar sentido ao movimento.

movimento 7. sentidos

Inspirada na reflexão sobre os sentidos do que constitui um objeto simbólico, o objeto como uma metáfora entendido em Paz (2002, p.14), “uma reflexão sobre o objeto é uma reflexão sobre si mesma”, o contexto dos encontros com o grupo de artesãos em Belo Horizonte MG, em 2010, encontra nessa direção uma seta como possibilidade para dissolver conflitos do interior dos processos de ensino-aprendizagem.

A situação integra um grupo de vinte artesãos, a maioria com graduação em nível superior e uma produção artesanal estabelecida no que diz respeito ao domínio de uma técnica e à concepção formal do produto, que buscam, por meio da instituição, atualização profissional no campo do artesanato. A iniciativa faz notar, os artesãos conter necessidades que extrapolam propostas do Programa de Design para o Artesanato e aponta a precisão de relacionar experiências sensíveis, inventar caminhos, derivar os modos do fazer artesanal e avançar na direção de mercados contemporâneos do artesanato.

O fato consistiu num equívoco de abordagem do consultor, que se baseou num modelo desenvolvido pela instituição responsável pelos processos de qualificação no campo do artesanato e se opõe ao interesse e percepções do grupo gerando conflitos.

Observa-se que o conflito se instaurou a partir do desacordo entre expectativas do grupo de artesãos e modos como o consultor articulou conteúdos da produção artesanal à tradição. Na situação o artesão questionou abordagens temáticas, criou rachas nos processos de capacitação e manifestou interesses em captar e ampliar mundos. Imersos no contexto urbano e dissociados das práticas da tradição ficou evidente que a necessidade dos artesão implicava em um saber pensar processos artesanais e articular sentidos capazes de adequar a produção ao seu tempo, aos interesses contemporâneos dos mercados.

Em consequência, a instituição, para tentar resolver os conflitos, optou por mudanças nos processos do ensino-aprendizagem, abriu espaço para a especulação artística na conjugação da experiência, arte, *design* e artesanato.

No contexto, do que consta os relatos das práticas sociais em oficinas com artesãos de BH, observou-se o paradoxo que estrutura a maioria das ações de fomento, no campo do artesanato, na atualidade, ou seja, ali também se repetiu o fato de que a produção do artesanato compreende articulações e interesses em espaços-tempos diversos da experiência humana e sobrepõe necessidades subjetivas, aspectos de valor simbólico e afetivo, a demandas dos mercados e políticas públicas que interferem nos processos da produção artesanal.

No geral, abordagens do ensino-aprendizagem, no que refere aos programas de qualificação do produto artesanal, priorizam aspectos da identidade, tradição cultural e *design* em produções que conjugam atributos de valor simbólico e tendências a interesses dos mercados, forma e uso, para gerar renda e desenvolver no processo do artesão, capacidade de produção do artesanato.

A direção compreende contradições, reduz o fazer do artesão a percepções ajustadas à tendências dos mercados do artesanato e cria distancias da experiências, da possibilidade de alargar mundos e traduzir singularidades nos modos de fazer. Nesse sentido a especulação no cerne do fazer artesanal, desperta reflexões sobre abordagens que contornam motivações na concep-

ção de objetos simbólicos e busca sintonizar modos do fazer com aspectos da vida urbana no contemporâneo.

Desse modo, com o intuito de dissolver os conflitos e fazer mover linhas capazes de ligar pontos onde e de onde assenta a experiência dos sujeitos sociais diversos, buscou-se encontrar caminhos na conjugação da experiência, na articulação de trocas e desenho de novas estruturas para o ensino-aprendizagem. A especulação no cerne do fazer artesanal, despertou reflexões sobre abordagens que contornam motivações na concepção de objetos simbólicos e buscou sintonizar modos do fazer com aspectos da vida urbana no contemporâneo.

Observa-se, a partir das práticas com artesãos, que abordagens com foco no produto projetam mercados distantes da realidade que contorna as práticas, a experiência cultural do fazer o artesanato, e insere a necessidade constante de atualização. Os mercados operam na articulação de sistemas de comunicação e comercialização, e é da natureza da atividade projetual do *design* a concepção de produtos adequados aos interesses e tendências dos mercados.

Os processos do fazer artesanal implicam na integração dos sujeitos sociais diversos com os signos do lugar da experiência, *affectos* e *perceptos* que habitam a pluralidade dos modos do fazer. O desafio portanto instaurou no interior do problema, um pensamento na junção dos campos da arte, do *design* e do artesanato e indicou que o processo continha em si necessidades de reunir pontos e ligar sentidos na captura das circunstâncias que cercam os sujeitos da experiência.

Nesse sentido a partida força um pensamento nos modos do fazer e improvisa, modos de captar signos interiores da matéria, do percurso da experiência, uma proposição capaz de capturar marcas da memória e indica: elencar e organizar um conjunto de objetos simbólicos que devem ser contidos em uma caixa de sapato, nem maior e nem menor. A caixa de sapatos, constitui um limite e força a edição, a síntese dos signos. A prática compreende também a necessidade de fazer anotações sobre a seleção, descrever em uma página, sentimentos que suscitam a escolha de cada objeto para posterior compartilhamento com o grupo.

A proposição, com intuito de conciliar experiências sobre uma mesma plataforma compreendeu modos de fazer contato com a matéria afetiva, suscitar interesses e captar linhas, signos da experiência nos diversos espaços-tempos. No contexto a caixa tornou-se um instrumento índice, linhas de subjetividades do que constitui marcas nas relações dos sujeitos da experiência

A caixa, como espaço de representação simbólica, metáfora do corpo da experiência, constituiu-se instrumento, espaço de captura capaz de produzir setas e impulsionar as relações internas e externas. Os objetos dão a ver narrativas poéticas, índices de uma cartografia que iluminam posições, intensificam sentimentos e retem percepções significativas da experiência, com possibilidade de ordenação e partilha.

Imersos na experiência os artesãos encadeiam uma troca, íntima e afetiva, onde é possível observar uma mesma vibração, um modo de ordenar percursos e possibilidades de compartilhamento. No fluxo dão a ver pontos de vistas, *perceptos* com possibilidades de articulação, problematização e tradução simbólica capazes de ligar sentidos dos modos do fazer: bordar, cortar, emendar, costurar, fiar, trançar, modelar, tecer, esculpir, montar, transformar, atravessar mundos na prática do fazer artesanal.

A caixa, como espaço de representação simbólica, constituiu-se objeto de captura de signos internos, estratégia capaz de produzir setas e impulsionar as relações. No momento da partilha, imersos na escuta ativa, os artesãos encadearam uma troca, íntima e afetiva, que liga sentidos da experiência singular ao fazer do artesanato. O desenho força um pensamento, une pontos, e associa movimentos, internos e externos, amplia as possibilidades de conexão entre as práticas e faz manter a atenção nas forças que implicam a conjugação dos processos artesanais nos diversos espaços tempos dos fazeres da arte, do *design* e do artesanato.

Uma reflexão contornou os diálogos com os artesãos, fez mover posições e inscreveu o artesanato no espaço da distinção e morada natural da arte. Essas percepções denotam os diferentes modos do fazer estético, arte e artesanato, compreender subjetividades e coabitar a prática do fazer cultural. Nessa direção o *design*, como atividade projetual voltada para interesses do mercado, dotado de capacidade de articular sentidos diversos por meio de estratégias sustentáveis, parece conter recursos internos, qualidades para mediar processos humanos nos diferentes mercados.

O objeto do artesanato inclui as inscrições — reais ou metafóricas — do artesão que o concebe, como um signo, anuncia Paz (1991) “a cicatriz quase invisível que denota a irmandade original dos homens, e sua separação” (PAZ, 1991. p.1). Para o autor, o *design* moderno, signo de uma função e distanciado da habilidade manual tomou rumos na busca por um acordo entre utilidade e estética, e o objeto industrial, ao extremo oposto da obra de arte, tende a desaparecer e confundir-se com a sua função.

De natureza íntima e relação alargada com o tempo o artesanato reúne necessidades do sujeito da experiência e estética na prática de um fazer afetivo, e relaciona sentidos, internos e externos, na proximidade de um modo poético de produzir a escrita e dar continuidade a uma tradição cultural. Como indica Paz (1991):

Tradicional sem ser histórico, intimamente ligado ao passado, mas não datado, o objeto feito à mão refuta as miragens da história e as ilusões de futuro. O artesanato forma de variações imperceptíveis mas genuínas, seus trabalhos se tornam parte de uma tradição perene. E ao fazê-lo eles existem por muito mais tempo que o objeto da “última moda”. (PAZ, 1991. p.1)

O artesanato, com todas as possibilidades de ordenação e necessidades de responder ao jogo das funções histórico-sociais da atualidade, encontra: no fluxo da arte possibilidade de variação. Persegue uma visão capaz orientar os sentidos dos *modos do fazer*. Linhas de fuga, provisões de deslocamento, de evasão e ruptura. Formas diversas ramificadas em extensão e profundidade de sentidos do que faz agir, emergir experiências poéticas e atualizar singularidades. Assim o fazer o artesanato compreende devires de experiências estéticas de uma ação incorporada de sentidos da cultura; no fluxo do design encontra possibilidades de *interface* e adaptação às necessidades de troca, viabilização de processos e sustentabilidade.

A qualidade estética do fazer o artesanato faz mover a busca orientada pelo rigor dos sentidos que compreende uma prática artística mais próxima da sensibilidade do corpo e da necessidade da sua produção. O artesão, como indica Octávio Paz (1991), não é fiel a uma ideia, mas a um *modo do fazer*. A *matéria* serve ao jogo das correlações provenientes da experiência onde assenta o rastro na possibilidade de exteriorização, escrita e compartilhamento. Nessa direção, visto como atividade local, o artesanato, que é resultado da habilidade técnica e destreza manual do fazer humano, estabelece, no movimento, possibilidades infinitas do fazer e significar experiências.

Nessa compreensão o artesanato torna-se espaço de significação de um saber fazer sensível em relação estreita com as necessidades dos sujeitos da experiência e invoca modos estéticos do fazer como qualidade do exercício da diferença na prática cultural e possibilidade real de improvisação e aderência a modos de existência em processos contínuos de coisificação e dispersão. No sentido de rastro de uma intensidade, o fazer do artesão compreende o repertório cultural subjetivo ao qual o sujeito da experiência se referencia, permite a leitura de mundos internos, dá acesso ao legado de uma tradição cultural e indica possibilidades do movimento no jogo vivo das relações e processos do viver.

A relação com o artesanato é corpórea, uma presença íntima que chega pelos sentidos, como indica Octavio Paz (1991, p. 1), o artesanato “pertence a um mundo anterior à distinção, entre o útil e o belo”, é indiferente às fronteiras e preserva, modos e formas de fabricação inseparáveis do uso e não determinadas pela economia da produção.

A compreensão compartilhada do objeto simbólico como escrita do movimento, faz pensar, singularidades dos diferentes modos do fazer funcionar na conjugação dos signos e possibilidade de superposição dos tempos. Um sentido capaz de presentificar na matéria intensidades do que constitui percursos dos corpos da experiência e constitui a cartografia simbólica como espaço de retenção e passagem do que faz mover as relações na prática poética de um fazer cultural.

O depoimento de Gariglio (Domingos Sávio Gariglio, artesão, BH 2010) permite constatar tudo isso:

—Talvez a definição mais perfeita da experiência vivida na oficina de design da Professora Marlette Menezes, no PSA – Programa Sebrae de Artesanato em 2009), foi uma viagem no tempo. Rever e agrupar objetos que me são caros e que fizeram parte da minha história, ameaçados ao longo da minha vida, me deram uma compreensão maior do que sou e de toda a minha trajetória até aquele momento.

Através dos ‘fragmentos arqueológicos’ da vida de cada participante da oficina, juntamente com as histórias relatadas por eles e relacionadas a cada objeto, fotos, livros, poemas, etc., provocavam um diálogo relacionados com a memória afetiva de cada um, e conseqüentemente a possibilidade de um reencontro com as lembranças e vivências que direta ou indiretamente se refletiam no trabalho artesanal que se desenvolvia na época e que seria observado no meu trabalho após o encerramento do curso.

movimento 8. encontros

1. lendo o mundo

O percurso, ensino-aprendizagem em arte, leva à constatação de que quanto mais crio estratégias para fugir, distanciar da minha experiência singular, mais me encontro com ela e vejo, no caminho oposto, algo de mim. O sentido parte da experiência estética, da função da arte na prática social de um fazer artístico imbricado na vida cotidiana que se orienta pela visão da arte e busca rastros de uma cartografia simbólica capaz de reter conceitos do ensino-aprendizagem. As duas coisas se implicam e desfrutam de uma autopoisição, como anuncia Deleuze e Guattari (2010) “o que depende de uma atividade criadora livre, é também o que se põe em si mesmo, independentemente e necessariamente o mais subjetivo será o mais objetivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.18).

A espreita de um plano capaz de ordenações possíveis no mundo, com a compreensão do conceito ser um todo, mas um todo fragmentário, sob condições de relação, como descreve Deleuze e Guattari (2010), uma questão de “articulação, corte e superposição” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.23), que sempre remetem a um problema concernente da pluralidades dos sujeitos, e implica o movimento que oscila em ziguezague entre planos, ou no mesmo plano, na possibilidade da existência.

Nesse sentido *Descoberta*, signo da ideia que se desenvolve na prática social com artesãos no espaço do Museu de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho MG, 2009, se desenha antes mesmo de existir e se presentifica muito além do espaço da sua experiência. Um sentido que se manifesta na matéria, *o Cobertor de Campanha*, e habita os planos que significam possibilidades do movimento, acoplamentos de aprendizagens e encadeamento das experiências.

Na busca por diálogos e novos caminhos para pensar processos ensino-aprendizagem em arte, a oportunidade de atuar no contexto do Museu de Arte Contemporânea Inhotim configurou uma possibilidade do encontro, arte e artesanato, no contexto da experiência onde acontecem as práticas com artesãos. O espaço propício para a reflexão e investigação artística da potência da arte nos processos de mediação dos modos do fazer o artesanato, compreende um acervo estético de naturezas diversas, dos campos da arte contemporânea e vegetação tropical, constituiu um sistema de provocação nas práticas sociais com os artesãos.

No contexto, o grupo de artesãos integra interesses na superposição de políticas públicas culturais, articulação social no campo do artesanato e busca atender demandas internas de processos sustentáveis, que constitui necessidades das relações fronteiras do sistema capitalista. O projeto, com o objetivo delimitado às ações de integração social através do artesanato, contempla artesãos das regiões, urbana e rural, de Brumadinho-MG, com a proposição de criar oportunidades de trabalho e qualificar a produção artesanal.

O grupo de artesãos formado por pessoas das comunidades do em torno de Brumadinho-MG, em sua maioria possuem domínio de uma habilidade técnica manual cujo hábito do fazer na prática encontra lugar social no fazer o artesanato e mesclam interesses diversos e busca de oportunidades no mercado.

O artesanato, o que constitui os produtos apresentados pelos artesãos no princípio das atividades, compreende um acervo originário dos inúmeros cursos de técnicas artesanais ofertados no mercado. São modelos que não expressam personalidade, nem diferencial simbólico ou mesmo uma habilidade técnica manual. O grupo de artesãos compreende pessoas, sujeitos sociais diversos interessados no fazer artesanal e na prática do artesanato como oportunidade de mercado.

Nesse contexto os processos do ensino-aprendizagem em arte se constituem de situações vivenciadas na ambiência do museu Inhotim, espaço estético de exposição da arte contemporânea, vegetação tropical e lugar geográfico imbricado em um contexto social residual da exploração do minério. Essa posição compreende uma situação ativada por vibrações constantes, por signos advindos dos campos da arte, da natureza e da cultura que expõe os sujeitos da experiência a, visões, vislumbres, fluxos contínuos e deslocamentos. Essa posição evidencia a necessidade de saber ler mundos, captar os sentidos e articular signos nas relações dos modos do fazer, matéria e ambiência.

2. bordado da vovó

A articulação sensível, nos processos que constitui a experiência com artesãos, implica na necessidade de captura das posições, pontos de vistas, sentidos que habitam os sujeitos da experiência e possibilidades de captar pontos de passagem, conexões e elos capazes de unir à

tradição e estruturar a prática do fazer cultural. Os artesãos, implicados na vida cotidiana das comunidades, encadeiam modos do fazer o artesanato articulando aspectos do lugar onde vivem, referências do que é possível captar de um mundo que se revela cada vez mais pobre de significado cultural e carece de aprofundamento e apreensão dos sentidos legados de uma tradição cultural.

Nessa compreensão a ambiência do Museu Inhotim, no contexto dos encontros com artesãos constitui uma visão, um lugar tradição da arte, da prática do fazer artístico possível de acesso com possibilidade para estabelecer transações, contatos e associações com a experiência estética da prática do fazer o artesanato. Essa visão compreende possibilidades de outras ordenações na relação que coloca em uma mesma plataforma da experiência estética, artista e artesão, de modo a suscitar diálogos, produzir vislumbres e apontar caminhos poéticos, desvios integrados a vida cotidiana.

A visão da continuidade do artesanato na tradição da arte é uma questão de conceito, de superposição e ordenação do interesse capaz de fazer deslocar, nos processos do ensino-aprendizagem em arte, linhas do produto, do objeto simbólico, para o sujeito da experiência e processos dos modos do fazer, lugar do acontecimento, da experiência e da produção do artesanato. Nesse sentido indica um modo de agir, um ato do pensamento, um conceito como anuncia Deleuze e Guattari (2010, p.29) que opera por zonas de vizinhança e produz bifurcações nos *modos do fazer* o ensino-aprendizagem.

Com a intensão presente nos traços que compõe a experiência, uma pegada na prática intensiva, acentua a visão de uma artesã que faz vibrar as relações. Em uma visita à galeria, instalação “Através” de Cildo Meireles, a artesã observa, faz associações, e diz: —*Eu não sabia da existência de galerias de arte, até hoje eu só conhecia galerias de mineração.*

O sentido indica uma ampliação da percepção, uma captação de mundos pelo contato. Como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, a observação faz notar uma cesura no tempo. Uma presente relação de descontinuidade que, para além do tempo cronológico, o contemporâneo coloca em ação uma relação entre os tempos. (AGAMBEN, 2009). Os espaços-tempos que constituem lonjuras e contornam os pensamentos das diferentes posições no contexto da prática cultural, modos do fazer do artista e do artesão.

Uma reflexão, a partir de Agamben (2009), indica a ambiência do Inhotim, no contexto das práticas com artesãos, conter um conjunto de substâncias, forças e tensões, que constitui uma rede de relações que condicionam o saber e são condicionados por ele, capazes de operar como um dispositivo estético inscrito no jogo de poder que caracteriza as fronteiras do conhecimento, arte-artesanato. Nesse contexto, os processos com artesãos, mediados pela ambiência estética da arte e do parque tropical, compreendem uma visão e um manancial de

possibilidades capazes de ativar processos de subjetivação, experiências e ensino-aprendizagem em arte.

O princípio, nas práticas realizadas no Museu do Inhotim, funda na ambiência estética e orienta a busca dos sentidos na experiência singular do artesão, do que constitui espaços vivos, marcas, interesses que fazem mover a atividade artesanal na prática cultural.

Nessa direção, a captura por abordagens capazes de operar no campo do sensível, remete ao instrumento, caixa de sapato, usado com o grupo de artesãos no contexto de Belo Horizonte, como espaço para edição de referências simbólicas que se traduz na proposição de uma caixinha, modos do fazer o objeto como possibilidade de invocar relações e sentidos do fazer, impulsionar processos internos, articular saberes da experiência na cultura e fazer surgir manifestações espontâneas, modos de significar e fazer do artesão.

A articulação consiste na solicitação e produção de um pequeno objeto, denominado “caixinha do sonho”, a ser produzido e compartilhado com o grupo. Na sua concepção o objeto deve ser pensado em pequeno formato, aproximado ao de uma caixinha de fósforos, confeccionado na habilidade técnica manual de domínio do artesão, com matéria prima e técnica da escolha pessoal, de modo a traduzir sentidos da experiência. O fazer compreende a apreensão de singularidades dos modos do fazer, - do porquê fazer, do quê fazer, como fazer e do sentimento, o modo de significar e se expressar no contexto do artesanato. O sentido da proposição demonstra ser um modo de incitar processos interiores que acomodam um modo estético do fazer na prática cultural e capturar signos impregnados na memória de um corpo social.

Na concepção, pode-se notar por meio dos relatos, subjetividades amalgamadas aos objetos, um modo de revisitar domínios íntimos, reunir afetos, narrar sua própria história na escrita simbólica do fazer artesanal. Paraphraseando os Objetos Relacionais de Lygia Clark, concebidos para chegar ao corpo de seus “clientes”, a proposição se justifica como modo de aproximação e captação de subjetividades que habitam o sujeito da experiência, “que vistos de fora, cliente e objetos formavam um corpo único, como um revestido de seu avesso visceral” (ROLNIK, 2005, p.2). Nesse sentido, o objeto confeccionado pelo artesão contorna significados da experiência interna, do que não é possível nominar, manifestações de um modo de se posicionar e traduzir sensações que singularizam o fazer do artesanato.

A partilha, espaço de troca e escuta ativa na apreensão dos sentidos que cercam o fazer de cada um, torna-se um acontecimento. Na prática compartilhada o trânsito das experiências coloca em relevo interesses, maneiras singulares de perceber e relacionar, além de ser pistas, setas das afinidades técnicas, habilidades, escolhas de domínio que dão a ver posições, pontos de vistas e projetam possíveis caminhos.

Os fluxos e refluxos na correlação dos sentidos conferem qualidade na *ambiência*, cria marcas onde o artesão incorpora a experiência, sem mesmo se dar conta. Nesse sentido o acontecimento constitui uma marca viva no processo, indica uma posição, lugar de abertura e confluência, uma forma de expressão não verbal como diz Suely Rolnik, “a arte seria uma dimensão do cotidiano. A dimensão artística estaria incorporada à vida social” (MILLIET, 1992. p.194). Essa direção acentua a habilidade técnica manual, o modo do fazer do artesão, ser força capaz de impulsionar movimentos e possibilitar a articulação dos sentidos no encadeamento da experiência cultural.

3. orvalho do cipó

O que sucede compreende a necessidade de apreensão dos sentidos que envolvem habilidades de domínio do artesão e substâncias norteadoras dos processos no campo da aprendizagem, da produção do artesanato. No contexto das práticas sociais, a habilidade técnica, o modo do fazer do artesão, constitui modos de organizar a experiência; os sentidos compreendem a apropriação dos saberes na construção do conhecimento; os conceitos, diz respeito a estruturação de um pensamento nos processos do ensino-aprendizagem em arte.

A antecipação, articulação sensível de devires dos sentidos “é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento porvir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012. p.42). Nesse sentido os conceitos, construídos na forma participativa com os artesãos, partem da experiência na busca e ordenação dos saberes e contém modos de dar consistência a um pensamento prático, introduzir noções da arte e visão de mundos possíveis na produção de derivações; o legado da tradição, constitui potências que preenche condições necessárias para aprofundamento da experiência, e compreende o campo estético que funda o fazer na prática cultural; o *design*, como atividade meio, instrumentaliza possibilidades de articulação entre campos da cultura e dos mercados. Desse modo o fazer, domínio do artista e do artesão, tratado como recurso poético compreende a habilidade técnica capaz de promover e imprimir qualidade nos movimentos, nos processos de transformação da matéria.

Como estratégias para abordagens nos processos do ensino-aprendizagem em arte, no campo da produção artesanal, a articulação dos modos do fazer, matéria e ambiência contém conceitos, possibilidades que estruturam os movimentos e dão consistência ao encadeamento das ideias. Nessa compreensão, como formas de organização e síntese de um pensamento, na busca de acontecimentos nos campos da arte e do artesanato, os conceitos constituem possibilidades concretas de promover encontros do fazer e do viver. Proposições de diálogo como indica Lygia Clark: “Não há modelo, nem norma: o que acontece é processo de expressão e ao mesmo tempo expressão do processo” (MILLIET, 1992. p.156). Esse sentido indica a experiência poética, o que atravessa o fazer estético na prática cultural, ser a substância que determina a qualidade do movimento.

4. palha

No Museu Inhotim, a apreensão e construção dos conceitos funcionou de forma integrada à captura dos espaços por meio de trocas espontâneas e contato com as instalações no campo da arte. Buscou-se sintonizar interesses, necessidades nos processos dos artesãos e localizar procedimentos da arte, possíveis de analogias. Modos do fazer estético que implicam a captação da estrutura de um pensamento plástico: intenção, linhas, formas, cores, texturas, composição, materiais, fluxos de domínio e possibilidades de articulação com as técnicas do contexto cultural do artesão.

O desdobrar, no intuito de reunir aspectos significativos da experiência coletiva e projetar um conceito para ativar as relações em uma mesma direção, indica a necessidade de captura de uma matéria comum, capaz de síntese e incorporação dos movimentos que habitam a experiência do artesão. A matéria constitui de energia com capacidade de aglomerações temporárias “curvaturas em campos energéticos de possibilidades que se entrecruzam” (FLUSSER, 2007. p.25), e se constitui de forças, internas e externas, capazes ativar conexões na apreensão da experiência coletiva.

Nas práticas com artesãos, a matéria compreende possibilidades da escrita, elos de conexão com o lugar-origem da experiência cultural do sujeito e constitui um signo de distinção, um “agora” como um campo experimental possível, como enuncia Lygia Clark sobre o seu próprio trabalho: “eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece”. (ROLNIK, 2005. p.5)

A escolha implica em consenso na perspectiva de ordenação dos sentidos de uma experiência coletiva orientada para a produção do artesanato. A experiência de investigação da matéria, na cidade de Brumadinho-MG, surpreende com a indicação do tecido residual, “Cobertor de Campanha”, sugerido pelos artesãos. A escolha, distanciada de necessidades que habitam contextos sociais da prática artesanal, de uma estética popular do fazer “certinho”, vem da experiência com a arte, da conexão que liga o sentimento da vivência, das enchentes locais as quais os artesãos relatam ter acontecido no município de Brumadinho no período que antecede as práticas sociais, aos sentidos aos sentidos que envolvem fazer poético.

Observa-se o cobertor residual, impregnado dos valores de uso, doações sociais, significa, para o artesão, um sentido de necessidade e carência, e denota posições das diversas experiências que envolvem o jogo das relações envolvidas no campo do artesanato. Produzido industrialmente a partir de resíduos de tecidos prensados, com a finalidade principal ser popular para campanhas de doação.

A matéria cobertor apresenta ser um tecido custoso, de difícil manuseio, um espaço aberto, cuja fragmentação dos fios, constitui um espaço liso, amorfo, sem centro, composto por um

elemento único cuja repetição libera valores unicamente rítmicos (DELEUZE; GUATTARI, 2012), e nesse sentido o fazer estético indica possibilidades de enfrentamento, superposição e transformação da matéria, para dar existência a sentidos experiência na prática.

O tecido, o cobertor, denota ser uma matéria difícil de cortar, costurar ou bordar. Diante da dificuldade a questão, no encontro com os artesãos, foi certificar-se do consenso da escolha, das possibilidades de uso e atravessamentos para produzir o artesanato nas técnicas de domínio presentes no grupo. Engendrado nos modos do fazer e viver o artesão compreende que a matéria reúne sentidos da experiência coletiva e afirma a intenção que liga aos processos de transformação e abre espaços para novas conjecturas na visão da arte. Nessa direção, compreende a necessidade do rigor, nos modos como o artesão especula a matéria e articula experiências.

A confirmação decorre da captura do conceito, da ideia “do lixo ao luxo”, que institui um marco nos processos e a identificação dos sujeitos da experiência com a necessidade do movimento. Como pretexto a matéria compreende uma provocação capaz de reunir, no desafio, o interesse e a necessidade de superposição de um fazer estético. Essa proposição invoca atenção no trânsito, nos fluxos e articulação dos sentidos com os lugares da matéria.

O desafio carece de experimentação na conjugação e manipulação das diversas técnicas nos processos de especulação da matéria, e indica: tencionar a matéria, costurar, cortar, bordar, emendar, fiar, torcer, dobrar, criar fissuras, furar, impregnar de significados até fazer vibrar os sentidos nas bordas, fazer nascer manifestações, singularidades dos modos do fazer estético impressos na matéria.

A busca, na lonjura da função social do uso habitual do cobertor, invoca movimentos minuciosos, precisos como anuncia Duchamp, capazes de encontrar pontos de ficção com o mundo, gerar fluxos de energia, forças, linhas sensíveis, sustentar sobre o tecido residual, percepções, rastros, escritas poéticas de uma cartografia simbólica e fazer fundir sentidos da experiência singular na matéria.

A exploração das possibilidades plásticas e existenciais na relação ativa com a matéria compreende um modo de desestabilizar estruturas, fazer mover posições e penetrar mundos, como diz Lygia Clark, “na realidade arte e vida sempre estão imbricados: de vivências, extrai pensamentos aplicados no fazer artístico; da prática da arte, deriva reflexões revertidas para a vida” (MILLIET, 1992. p.177). Essa direção indica a matéria, cobertor de campanha, ser potência sensível para ordenação da experiência, impregnação dos movimentos e articulação de descobertas, internas e externas.

5. colcha de retalhos

Em associação estreita do que constituem as relações modos do fazer, matéria e ambiência, o artesão, envolto no movimento, busca traçar linhas, ligar sentidos da experiência do fazer estético e reter o que é possível, da percepção, na matéria. Esse sentido faz mover ritmos sucessivos, linhas que superpõem posições, produz sulcos, cortes, cria relevos e modos de estabelecer relações, extrair sentidos e significar a experiência e invoca a necessidade de saber de si para ligar, fazer contato e estabelecer conexões em direções que façam sentido para si.

6. processos

No contexto, na necessidade de exprimir sentidos na matéria, o modo acostumado da habilidade do artesão não serve, a técnica se revela insuficiente, gera fadiga; desconforto e impõe desafios. A matéria resiste, não se deixa modelar facilmente e faz mover a busca na possibilidades de derivar, de inventar modos de expressar.

Na circunstância o artesão incomodado com a situação persiste na busca, no manuseio da matéria, e cria desvios para a natureza e captação dos sentidos impregnados nas instalações de arte contemporânea. A peleja no movimento que constitui uma necessidade da matéria, entrelaçada de sentidos da ambiência, se encarrega de proporcionar rasgos no interior e desenhando outros rumos para a relação.

Nessa direção o capta referências da natureza, interagem com as obras de arte e traduz percepções em movimentos que contornam a matéria. Modos estéticos que circundam a ambiência, furos, torções, dobras, cores, texturas, volumes, vazados, sobreposições, sentidos que não param de interpelar. O contato com a arte introduz uma cunha na ambiência cultural do artesão, cria bifurcações, alarga percepções, gera infinitas possibilidades de representação simbólica e faz notar o esforço do artesão em habitar o tecido, criando e construindo relações de significação para se reconhecer no espaço.

Nos processos a necessidade de caminhar força o pensamento, busca correlações como escreve Renata Marquez, “invadir as suas linhas geometrizadas com o ímpeto do corpo, com as suas histórias de reconhecimento dos espaços, com a sua capacidade performativa cotidiana” (MARQUEZ, 2009. p.16), e faz mover posições. A articulação dos sentidos, forma e substâncias, invoca o entendimento da matéria, dos signos contidos no cobertor, se vem pronta e a busca é a de uma forma para encarná-la ou se todo o empenho criativo do artista é um esforço para dar forma a uma matéria.

A experiência marca um alvo distante e faz vibrar um jogo de forças no processo do artesão, sem se ocupar com resultados, entendendo criação, como para Lygia Clark, — “a criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o

corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Incorporando-se ao corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as exteriorize.” (CLARK *apud* Rolnik, 2005, p.5). O processo compreende um estado de presença, possibilidades de entrelaçamento dos corpos, que faz vibrar sensações na busca da realização de uma experiência estética, e denota conspirar possibilidades de acoplamentos e aprendizagem.

7. sentidos

Análogo ao modo estético do artista o artesão, imerso nos processos de especulação da matéria, integra forças do fazer na captação de mundos e como o saber do mundo “é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar mundo e a si mesmo, tornar-se outro” (ROLNIK, 2005, p.3), o sujeito da experiência retém um estado de presença onde é possível apreender o mundo, fazendo e refazendo-se, sem perder a conexão nos processos de manuseio miúdo da matéria.

Implicado nos fluxos de experimentação, devires de conceitos compartilhados, o modo do fazer estético, nos processos do ensino-aprendizagem em arte, compreende um plano de abordagem, como anuncia Ligya Clark, um “plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim” (CLARK *apud* ROLNIK, 2005. p.3).

O jogo das relações, forças e interesses, busca incorporar as marcas e dá a ver particularidades dos modos do fazer, posições que vinculam os saberes aos sujeitos da experiência. Impressos na matéria, os sentidos constituem uma unidade estética dos modos do fazer e faz nascer uma cartografia simbólica da experiência.

8. descoberta

A posição indica a necessidade de apreensão do jogo, do viço que sustenta o movimento, impulsiona e faz nascer o objeto simbólico impregnado de forças e energias. Considera-se que o sujeito da experiência, na articulação das substâncias e necessidade de atender demandas sociais nos processos do fazer e transformar a matéria, integra movimentos, internos e externos, que parecem compreender uma unidade de forças e energias que se fundem na matéria.

Essa compreensão aponta a cartografia, como escrita simbólica do movimento, reter o processo e dar a ver o modo do fazer, o que constitui a relação miúda da prática poética de um fazer imbricado nos processos do viver. Assim a força do fazer poético une pontos na vida, no encadeamento que leva à consumação da experiência e aprendizagem.

Essas relações podem ser constatadas e compreendidas a partir dos depoimentos que se seguem:

Durante as aulas de design, a consultora do Sebrae nos ensinou a ver o mundo com outros olhos. Ela nos ajudou a compreender a arte contemporânea”, salienta. Fátima explica que tanto ela como os colegas ‘destravaram’ o olhar para as cenas do cotidiano. “Eles nos ensinaram a reparar os detalhes. Qualquer coisa, gente, natureza, objetos, inclusive os que estão dentro de casa. Fátima Viotti – artesã

Eu estava assim, apagadinha no meu canto. Agora eu me tornei aparecida. Apareci. Apareci pro SEBRAE, apareci no Inhotim... E pra mim isso foi muito bom. Edna Geralda- artesã

Não é fácil trabalhar essa transformação, não é fácil pegar algo que já se fazia e transformar em algo completamente novo. A gente acompanha o dia a dia e eu me emocionei várias vezes. Pollyana Mara - técnica Sebrae

Eu estou muito impressionada com o bom trabalho que o grupo apresentou. Eles tomaram o cobertor como matéria-prima e puseram toda competência que eles tinham. Eu acho que o produto final é de qualidade, é inovador, é criativo e representa realmente uma possibilidade de comercialização. Roseni Sena - Diretora de Inclusão e cidadania, Inhotim.

9. Cartografia dos Sentidos

Matisse (2007) diz: “Se confio na minha mão, ao desenhar, é porque, enquanto eu a habituei a me servir, sempre me esforcei em não deixar que ela se adiantasse a meu sentimento” (MATISSE, 2007. p.266) e aponta: “a mão é apenas o prolongamento da sensibilidade e da inteligência. Quanto mais flexível, mais obediente ela é” (MATISSE, 2007. p.267). Nessa reflexão, o artista indica ter encontrado a sua linha, o seu próprio desenho, os sentidos que constituem o seu modo do fazer e deixado pra trás os meios, as técnicas utilizadas para aprender a desenhar. Evidentemente o artista tem toda uma bagagem que dá lugar a sua energia ao frescor do espírito no modo do fazer da arte.

Nessa compreensão e busca de uma cartografia na captura dos sentidos, no sentido de expandir o tempo, tornar um instante durável como escreve Deleuze e Guattari (2012) e cita: “Virginia Woolf dá uma resposta. *Saturar cada átomo*, eliminar tudo o que é resto, morte e surperfluidade, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, só guardar a saturação que nos dá o percepto “(DELEUZE; GUATTARI, 2012. p.203).

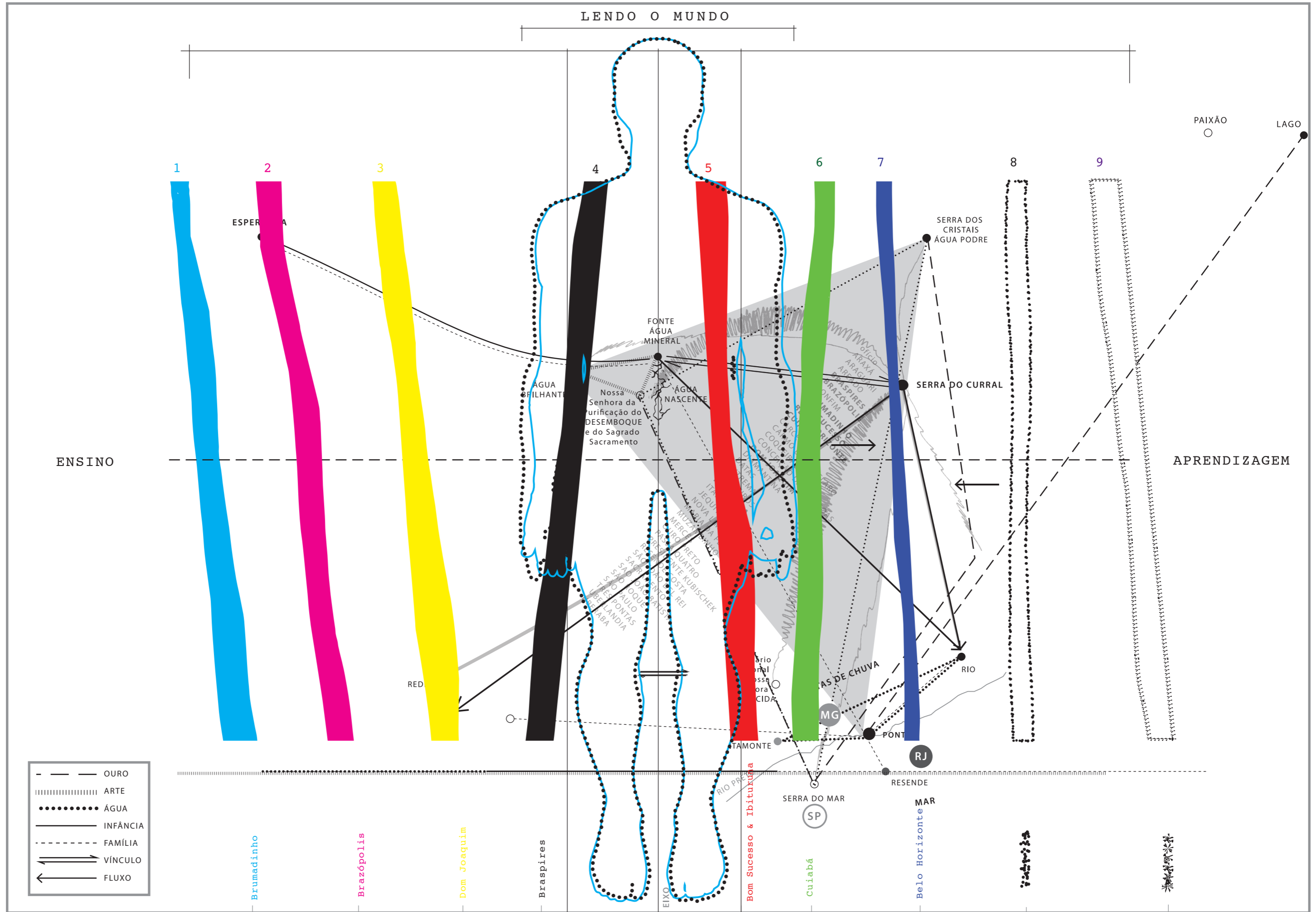
Assim, para operar, torna-se preciso que o artista crie os procedimentos, encontre os materiais, plásticos ou sintáticos, necessários para expressar, inclua tudo no momento, as marcas, os rastros apreendidos no acúmulo do movimento, os restos, mas tratados com transparência como apontam Deleuze e Guattari (2012), “Colocar aí tudo e, contudo saturar. Por ter atingido o percepto como a fonte sagrada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012. p.203)

A cartografia como meio poético de percorrer caminhos na captura dos sentidos, das linhas que estruturam as relações nos processos do ensino-aprendizagem em arte, indica ser meio com possibilidade de reter as marcas, os rastros do movimento do fazer estético e busca sustentar o gesto a serviço de um sentimento na captura do caminho que envolve as necessidades das correlações na prática cultural.

Nessa direção observa os gestos, os movimentos dos sujeitos da experiência, e encontra na singularidade do objeto artesanal rastros de uma escrita simbólica da prática poética. Nesse sentido a cartografia é feita sobretudo dos gestos. Gestos com necessidade de reter, capturar signos dos movimentos, tecer percepções como expressões da experiência e encontra no objeto simbólico linhas, pistas dos sentidos que envolvem a busca e compreendem proposições poéticas.

Na tentativa de captura dos movimentos, das relações que envolvem o fazer estético nos processos do ensino-aprendizagem em arte, implicado fazer cultural, a cartografia dos sentidos opera como prática poética capaz de apreender sentidos da experiência, intensificar sensações estéticas e impulsionar processos de ensino-aprendizagem.

GESTOS. movimento 9



- — — — — OURO
- ||||| ARTE
- ÁGUA
- — — — — INFÂNCIA
- - - - - FAMÍLIA
- ⇌ VÍNCULO
- ← FLUXO

Brumadinho
C

Brazópolis
M

Dom Joaquim
Y

Braspire
K

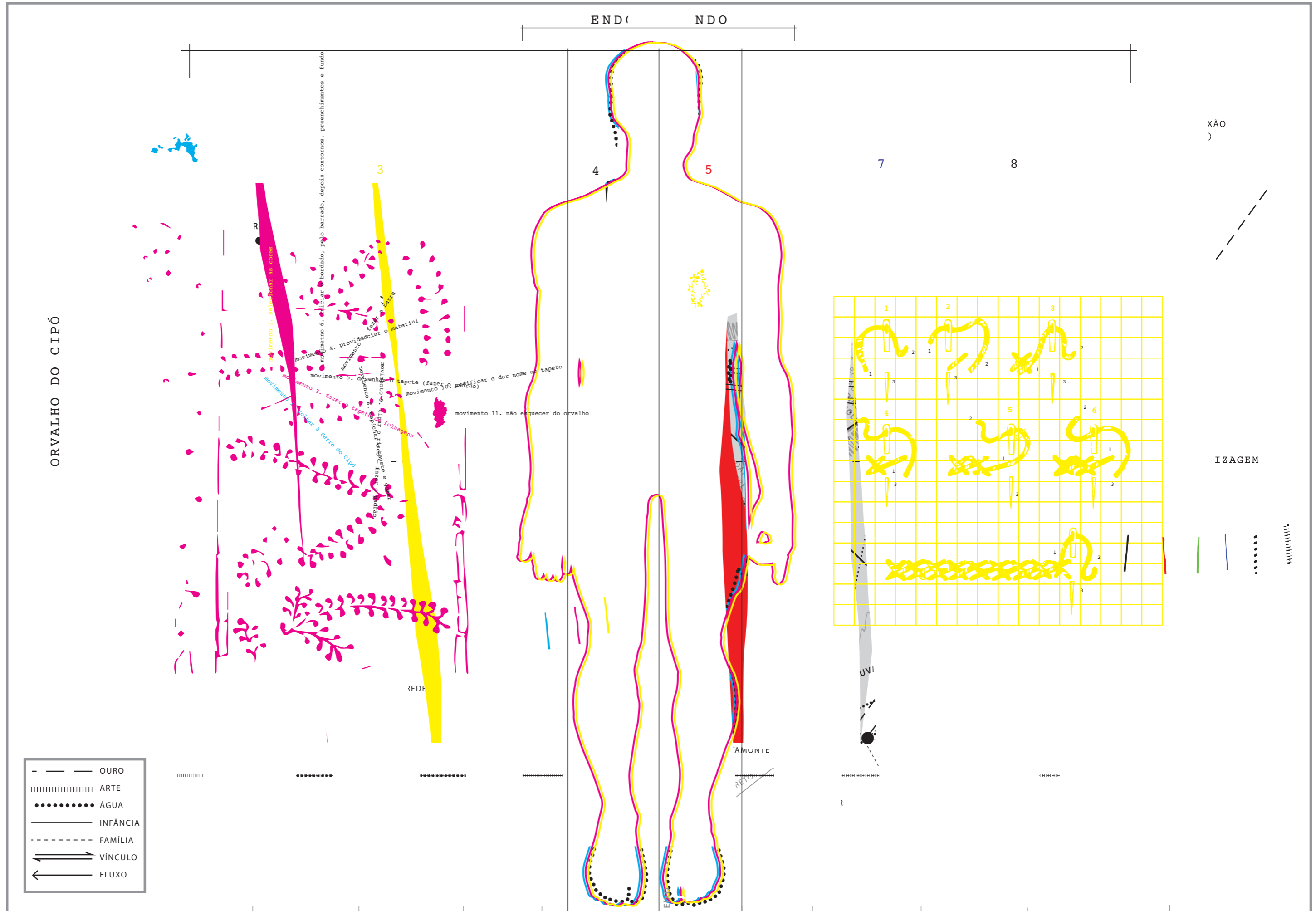
EIXO
vinco

Bom Sucesso & Ibiturunga
FF0000

Cuiabá
00FF00

Belo Horizonte
0000FF

FFFFF



TENDO O MUNDO



ESPE

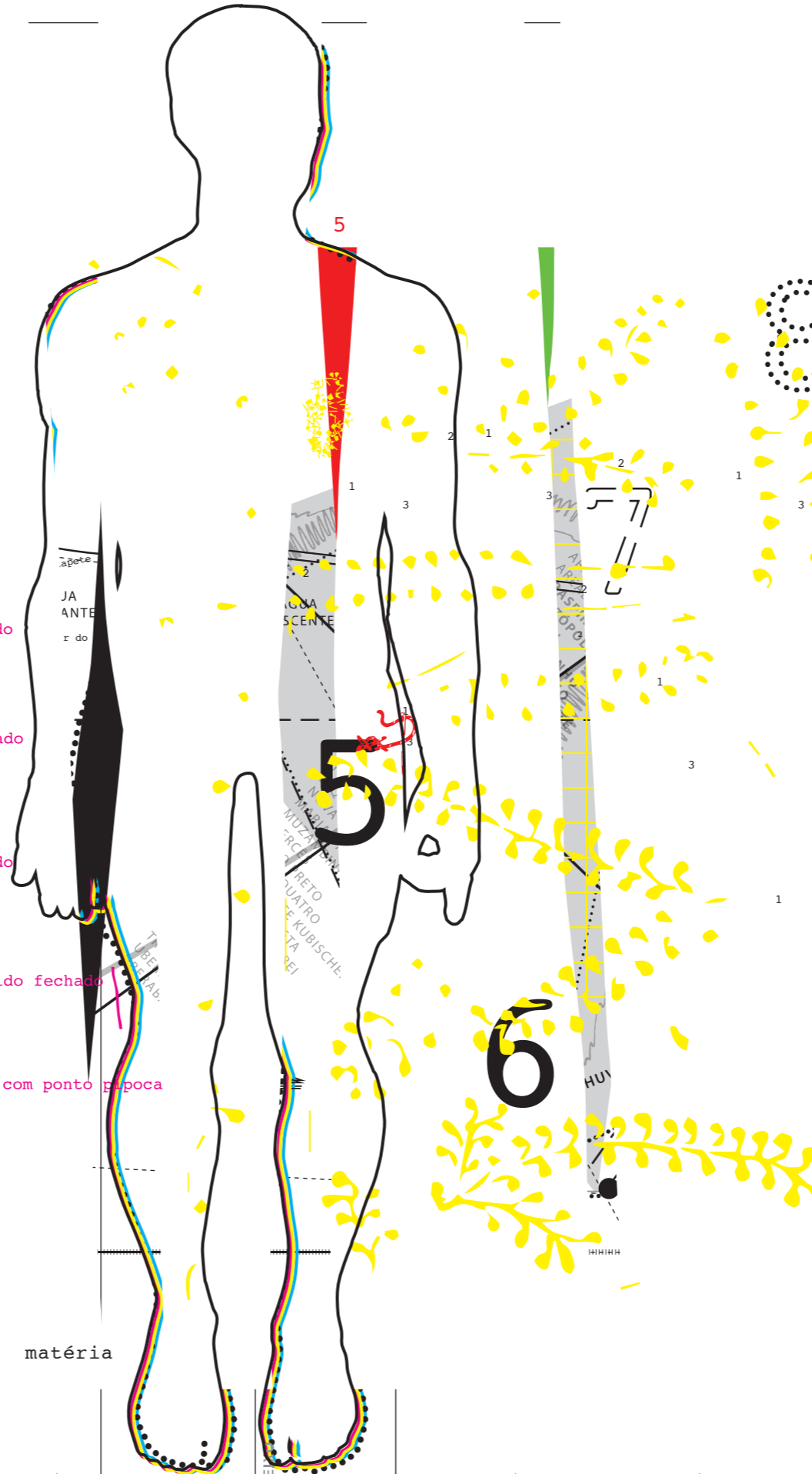
4

PALHA



- ponto X
- este (faze movimento)
- gradeado e fechado
- gradeado
- pipoca com gradeado
- pipoca
- escama
- escama com fechado
- dato
- dobrado
- ponto onda
- corrente com tecido fechado
- fechado chato
- dato fechado
- fechado decorado com ponto pipoca

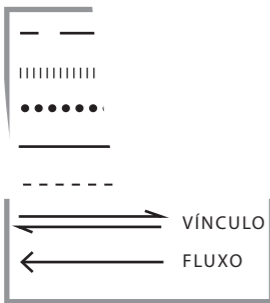
matéria



PAIXÃO

LAGO

APRENDIZAGEM



C

M

Y

K

FF0000

00FF00

0000FF

FFFFFF

cartografia dos sentidos 5.1



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Destaque as imagens e monte a sua colcha de retalhos.

cartografia dos sentidos 5.2



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

Destaque as imagens e monte a sua colcha de retalhos.

corte

Picote

vinco

serrilha

serrilha

serrilha

serrilha



25



26



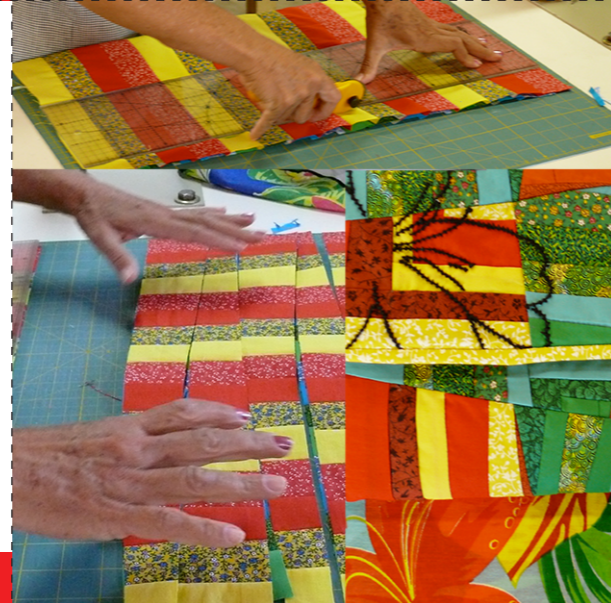
27



28



29



30



31



32



33



34



35



36

Destaque as imagens e monte a sua colcha de retalhos.



37



38



39



40



41



42



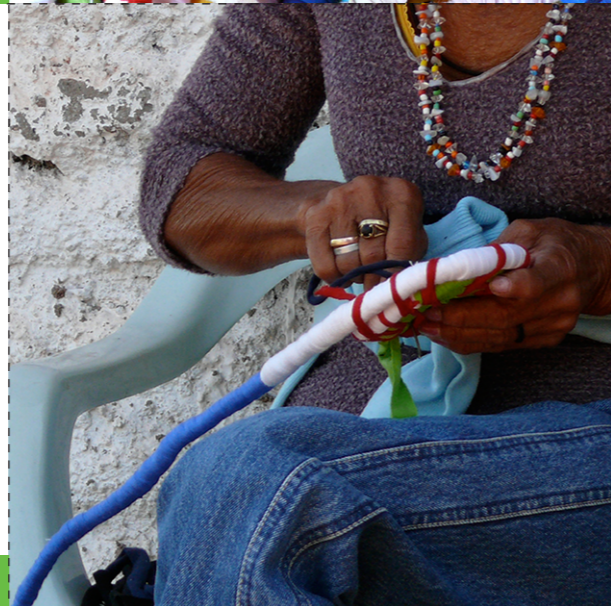
43



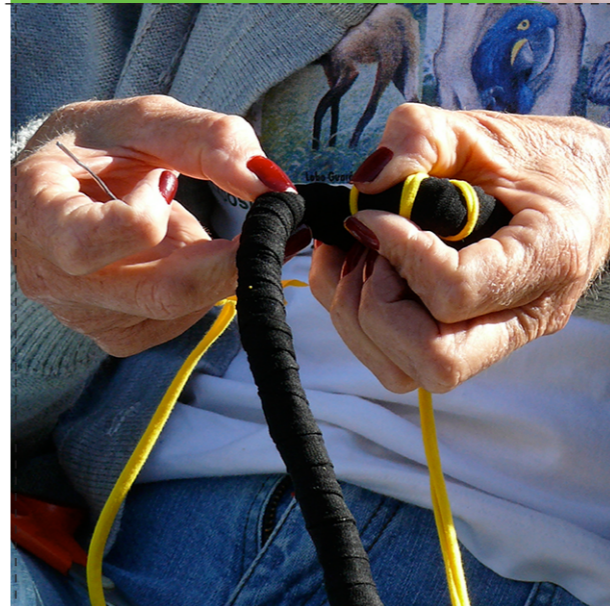
44



45



46



47



48

Destaque as imagens e monte a sua colcha de retalhos.



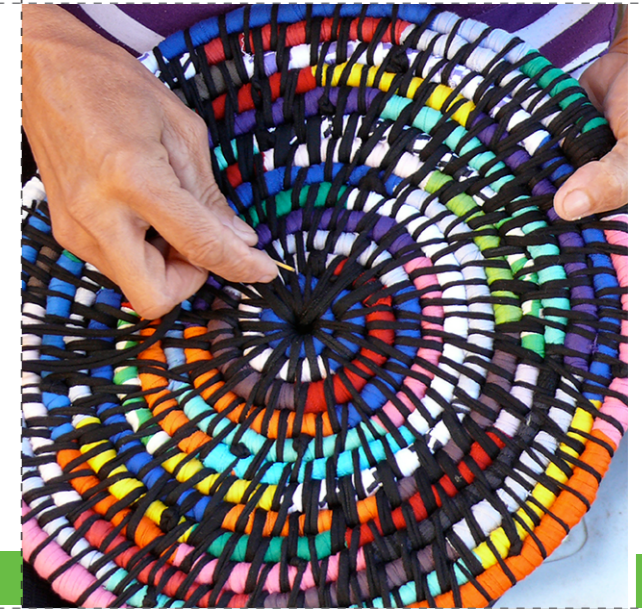
49



50



51



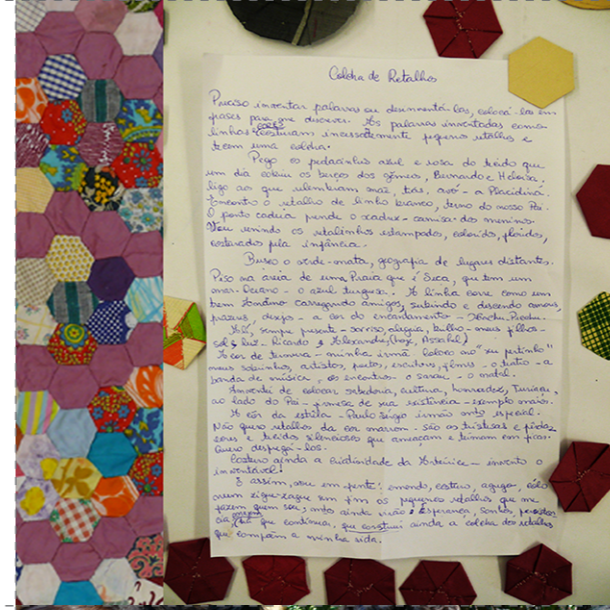
52



53



54



55



56



57



58



59

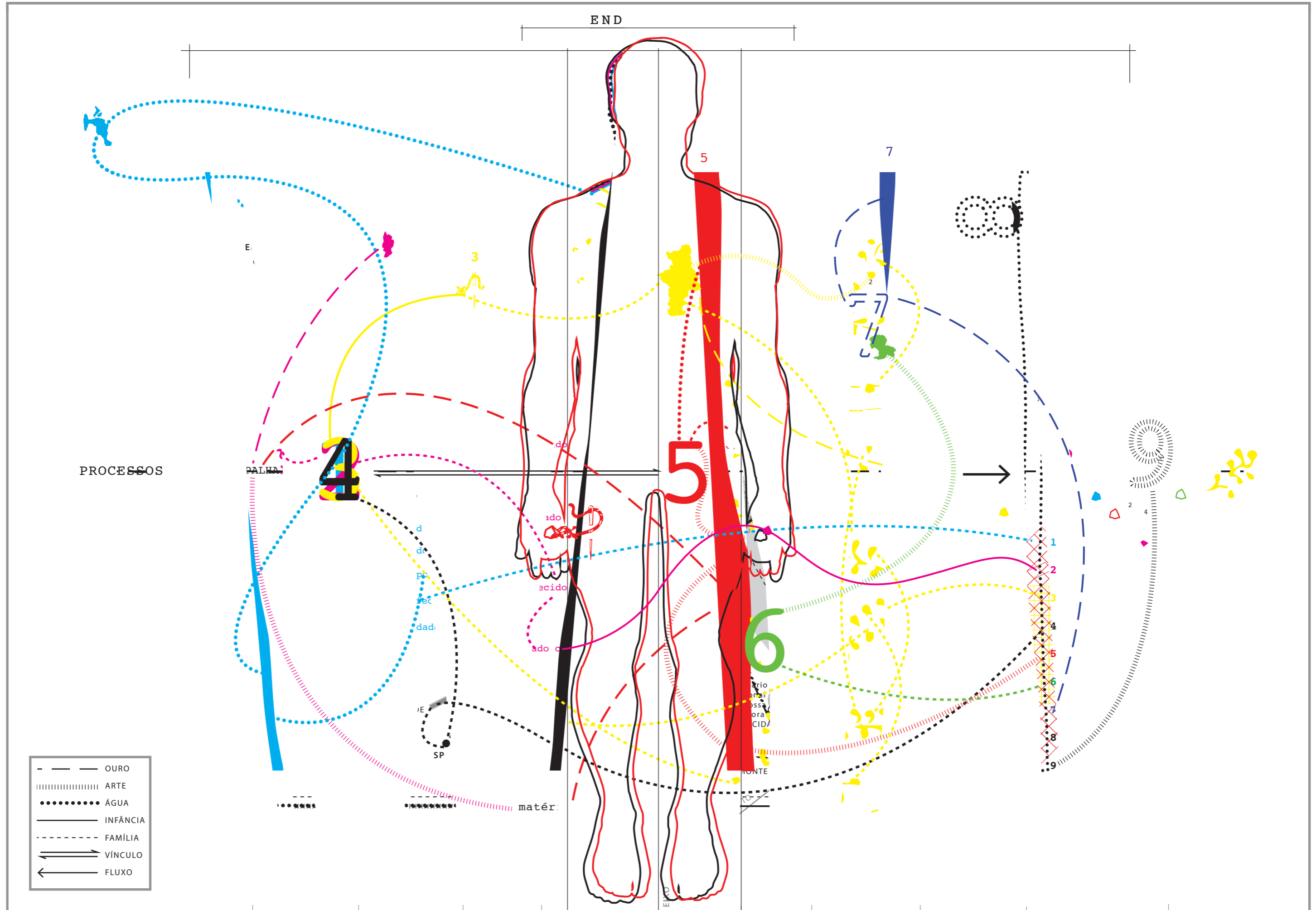


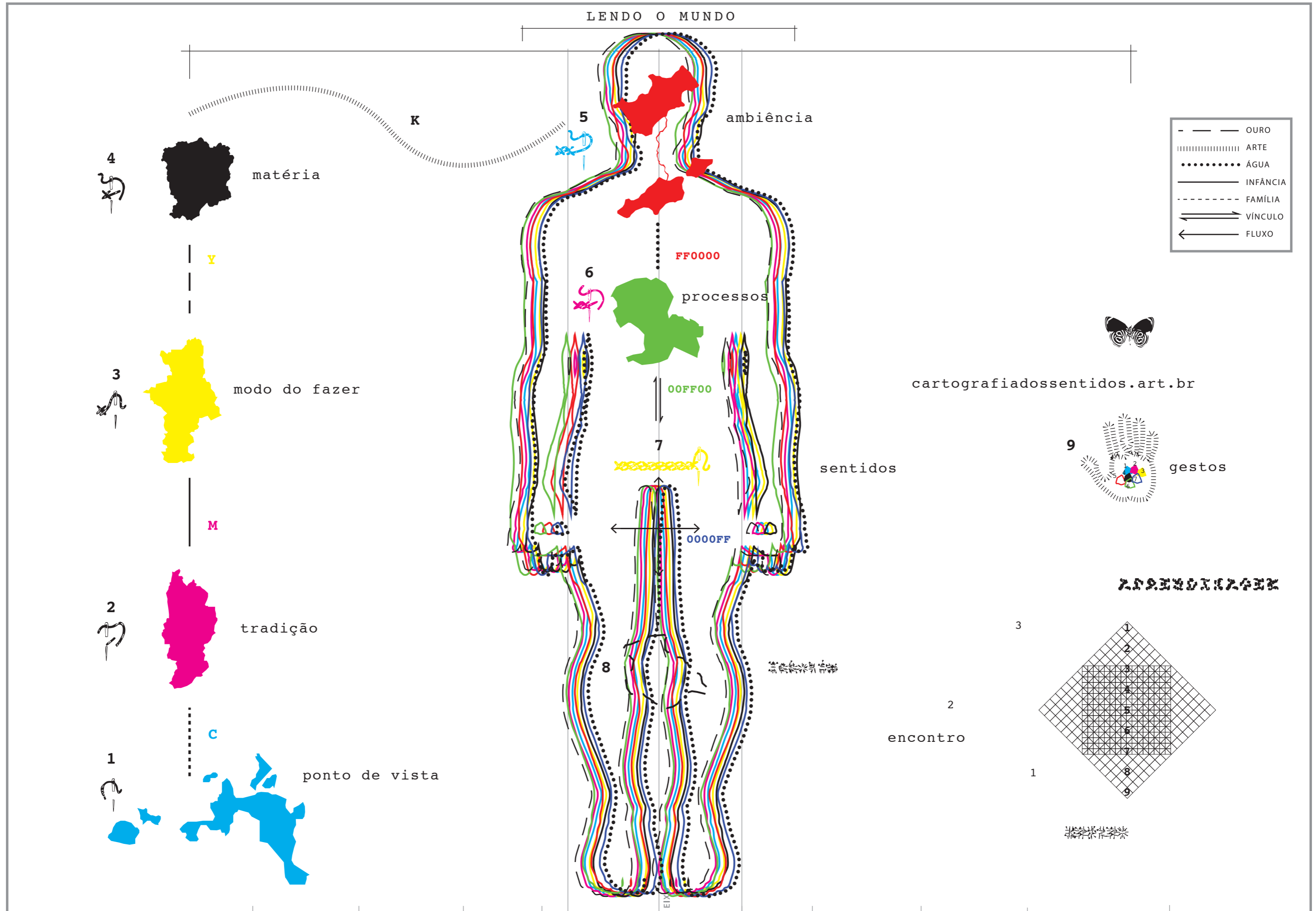
60

Destaque as imagens e monte a sua colcha de retalhos.

cartografia dos sentidos 5.6







LENDO O MUNDO

4 matéria

3 modo do fazer

2 tradição

1 ponto de vista

Y

M

C

5 ambiência

6 processos

7

8 sentidos

FF0000

00FF00

0000FF

vinco

9 gestos

cartografiadosentidos.art.br

encontro

1 2 3

1 2 3 4 5 6 7 8 9

OURO

ARTE

ÁGUA

INFÂNCIA

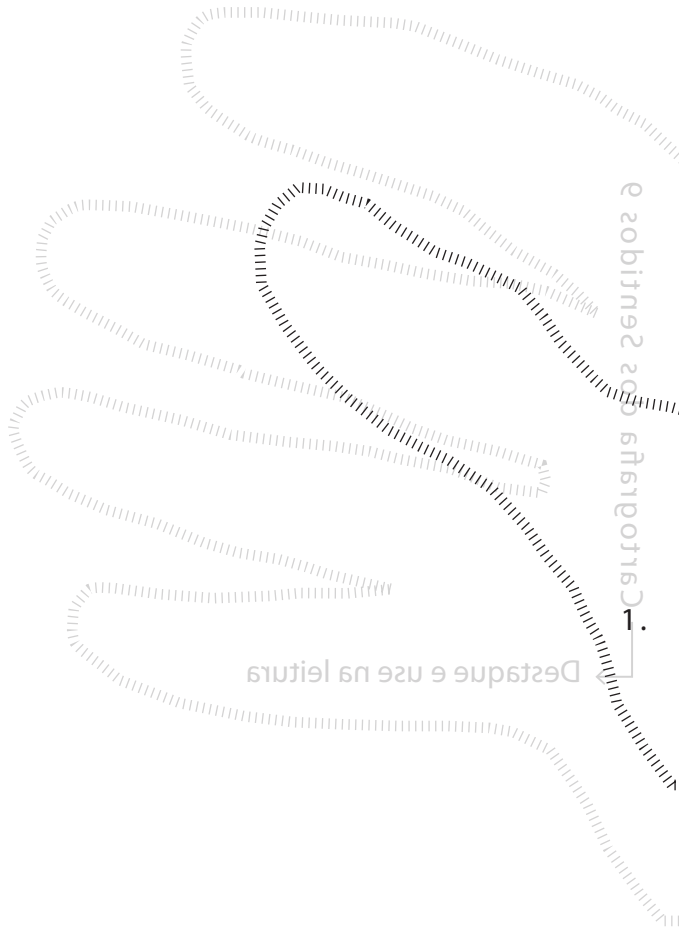
FAMÍLIA

VÍNCULO

FLUXO

Destaque e use na leitura

Destaque e use na leitura



RELAÇÕES SEM FIM

Que contribuições decorrem da investigação de uma cartografia dos sentidos em arte que se pretendeu indisciplinada, implicada na prática cultural de um fazer estético no campo do ensino-aprendizagem arte? Esse questionamento me desafia.

Durante a especulação, não apenas aprendi com a reflexão dos modos do fazer dos artesãos nas práticas sociais diversas, no lugar da sua experiência cultural; mas, movida pela busca das relações na construção dos saberes e desenho de uma cartografia dos sentidos da aprendizagem em arte, eu me orientei pelo diálogo com autores de diversas áreas do conhecimento que forçaram a captura de um pensamento prático. Por isso, o discurso do texto da dissertação somente agora é assumido na primeira pessoa: funda-se no que captei dos processos do ensino-aprendizagem em arte e na articulação dos sentidos da experiência que envolvem as relações modos dos fazer, matéria e ambiência. É isso que faz sentido para mim.

A esta altura do estudo realizado, como dissertação de mestrado, outra experiência se impõe: tecer considerações finais... mas, o que esperar de quem que, por todo o estudo, dialogou com uma rede complexa de sentidos e movimentos que envolvem as relações dos modos do fazer da arte e da cultura na sua correlação com a experiência do *apprendre*? De quem se propôs por a matéria em movimento, discutir processos de contextos que não param de interpelar? Minhas indagações cobram sequência, não podem se fechar em quase conclusões, vão fundo na busca de compreensão do potencial da arte neste emaranhado sem fim, portanto, sem considerações finais.

A pesquisa que deu suporte ao estudo desenvolvido contemplou vivências e aprendizagens que puseram em evidência, modos como são apreendidos os movimentos, os sentidos da experiência num campo simbólico de ação. A reflexão que, então, neste momento, se faz necessária diz respeito à busca de clareza acerca das relações que contribuem para a compreensão do papel central da arte na situação do ensino-aprendizagem com artesãos. Dado o propósito que norteou a captura das práticas, dos contextos que constituíram meu objeto de estudo, pergunto: qual a potência da arte, dos modos poéticos do fazer, para um saber de si, e um saber se relacionar no mundo, nos processos que constituem o ensino-aprendizagem em arte?

O fazer estético na prática da cultura constitui necessidades dos sujeitos da experiência atravessadas por sentidos dos diversos espaços tempos. O encadeamento dos relatos da experiência, tendo em vista a cartografia dos sentidos, possibilitou o recorte do ensino-aprendizagem, a articulação e a superposição da experiência artística no diálogo e na produção teórico-prática, que força um pensamento na correlação dos modos do fazer estético nos diversos espaços-tempos.

O modo do fazer estético compreende uma habilidade, um recurso proveniente da experiência do sujeito, da saturação de um vivido e problematização de uma prática cultural. Fazer como

meio de encontrar caminhos na própria experiência possibilita avanços, associações e articulações rumo a percepções de todo um processo, a uma visão.

Nessa direção, o ensino-aprendizagem em arte, na possibilidade infinita de fazer mover relações, do legado de uma tradição aos diversos campos de interesses, invoca a necessidade de apreensão de mundos, de um saber conjugar no contexto da experiência singular. O sentido do fazer como força que estrutura um pensamento é problematizar camadas espaços tempos da experiência, por a matéria em movimento, encadear ideias e concretizar dentro de um determinado campo do conhecimento.

No contexto, a arte como visão compreende regras definidas por um campo do conhecimento estético capaz de contribuir na organização da experiência e fazer surgir derivações, modos diversos de alargar e acoplar sentidos que possibilitam a conjugação e superposição na prática de um saber cultural. Esse sentido força um pensamento no ensino-aprendizagem em arte e faz ver necessidades de atuação e integração nos campos que constituem o jogo de interesses das ações sociais.

As substâncias, modo do fazer, matéria e ambiência, operam na possibilidade de conjugação de um pensamento, captação de sentidos e articulação de experiências capazes de gerar fluxos e encadear processos no interior, no corpo da experiência. Além de possibilitar a reflexão, crítica e construção de um modo do fazer estético implicado nas necessidades dos sujeitos da experiência, constitui uma estratégia de abordagem, um modo de captar sentidos e problematizar, contextos sociais diversos, nos processos do ensino-aprendizagem em arte.

Uma reflexão a cada parte, do que constitui a ordenação dos movimentos na captura através dos relatos das experiências, indica pontos que ligam necessidades a atuação em processos do ensino-aprendizagem em arte: *lendo o mundo* constitui a captura de um ponto de vista, um saber da posição de onde olha o sujeito da experiência, capaz de reunir num tempo presente, sentidos de um pra trás e de um porvir, e dar conta das incertezas do movimento. O *bordado da vovó* significa a necessidade de apreensão das emoções, das marcas de um saber fazer afetivo que ligam os sentimentos da experiência a uma tradição, constitui a saturação de um tempo na cultura e faz mover o interesse dos sujeitos sociais diversos. Um saber que vincula o movimento na continuidade de uma prática cultural e faz sentido para o sujeito da experiência. O *orvalho do cipó* compreende o que liga o fazer ao sujeito da experiência, a habilidade técnica de domínio que sustenta o movimento, possibilita conexões, articulação de sentidos, acoplamentos e aprendizagem. A *palha* constitui aspectos da matéria, possibilidades de junção, impregnação e movimento. Compreende os campos de interesses que atravessam as relações, dos diversos espaços-tempos, nos contextos das experiências. Nesse sentido a matéria, como potência capaz de reter signos do movimento, individual e coletivo, compreende a possibilidade da escrita simbólica e acesso a experiência poética. A *colcha de retalhos* uma

estratégia de abordagem do ensino-aprendizagem, na correlação dos domínios, e modulação, com possibilidade de articulação e superposição dos campos, abre espaço para conexões na cultura e correlação dos procedimentos no lugar da experiência sensível do artesão. O *processos*, indica necessidades de contato, de alargar mundos do fazer na prática cultural, projetar distâncias, desenvolver conceitos e estruturar um pensamento capaz de dar conta dos sentidos da experiência. O *sentido* indica a importância de um saber de si, da posição, onde e de onde inicia o movimento, e força um pensamento na captação do conceito, na articulação de um saber fazer prático como possibilidade de correlacionar sentidos interiores da experiência matéria cultural. A *descoberta* acentua a conjugação dos sentidos, do legado de uma tradição e visão no campo da arte, dos modos do fazer estético na prática poética, indicar necessidades de incorporação da experiência como possibilidade de escrita simbólica, individual e coletiva, capaz de fazer pulsar a matéria e impulsionar processos de aprendizagem no interior da cultura. O *gestos* captura o movimento, coisifica e concretiza uma idéia nos traços de uma cartografia simbólica da experiência. Assim produz derivações e encadeia movimentos entre modos diversos do fazer.

Concebe-se, assim, que o modo do fazer estético do sujeito da experiência constitui a força, a potência da produção de uma escrita simbólica como possibilidade infinita de variação e sustentabilidade dos movimentos em processos contínuos de apreensão e transformação da matéria, imbricada na continuidade de uma prática cultural.

Esse sentido indica a correlação das substâncias - modos do fazer, matéria e ambiência, como síntese e estratégia sensível de leitura e abordagem do ensino-aprendizagem em arte constituir potência capaz de suportar o movimento em diferentes espaços do fazer humano com possibilidade de articulação entre camadas da experiência e sinaliza um caminho que carece de estudo, aprofundamento e atualização nos processos que envolvem ações do ensino-aprendizagem na prática cultural.

Uma reflexão no campo da arte indica a cartografia dos sentidos como mote de especulação, na possibilidade de um saber captar e simbolizar percursos do movimento, potencializar a reflexão e crítica, através da especulação artística, produção simbólica e amplificação da própria experiência. Esses sentidos se manifestam encadeados nos fragmentos da escrita simbólica, no acúmulo das marcas residuais dos deslocamentos que se presentificam no processo e produzem uma experiência estética com possibilidade de acoplamento e aprendizagem.

A partir daí, tem-se que o possível de ser apreendido é o efeito do movimento, um dar-se conta do processo, das necessidades que constituem as relações e energias impregnadas na matéria. Nesse sentido o modo do fazer do artesão, que constitui as minúcias, as relações miúdas e afetivas de um saber cultural, nos ensina a lida precisa na apreensão da matéria, articulação dos sentidos da experiência e produção de encadeamentos na prática de um saber local.

A captação do desenho, considerando o que se move ser um desenho como descreve Duchamp (2015), parece compreender o movimento capaz de presentificar uma experiência. Esse entendimento faz mover posições das relações, aponta a noção da arte como visão e invoca a prática artística, cuja natureza do fazer estético contém modos capazes de penetrar nas estruturas rígidas do sistema duro, engendrar modos sensíveis nos processos do viver, fazer circular pensamentos e forçar movimentos com possibilidades de bifurcação e construção da diferença.

Na medida em que a arte lida com a matéria da vida, o ensino-aprendizagem em arte contribui na busca que faz ligar sentidos da experiência que só podem ser apreendidos no fragmento e na sua contextualização, na captação das marcas geradas por intermédio da arte e que indicam o fazer estético conter a potência do movimento com possibilidade de captura dos sentidos da experiência e continuidade na prática cultural.

A cartografia dos sentidos se desenha no movimento, no gesto e busca de religar sentidos da experiência, no manejo dos fragmentos das forças e energias nos processos do fazer e viver, condições as quais também está submetido o *eu* lírico do poema Ítaca, sujeito que experimenta os sentidos da experiência:

ÍTACA

*Se partires um dia rumo a Ítaca
Faz votos de que o caminho seja longo
repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem lestrigões, nem ciclopes,
nem o colérico Posidon te intimidem!
Eles no teu caminho jamais encontrarás
Se altivo for teu pensamento
Se sutil emoção o teu corpo e o teu espírito tocar
Nem lestrigões, nem ciclopes
Nem o bravo Posidon hás de ver
Se tu mesmo não os levars dentro da alma
Se tua alma não os puser dentro de ti.
Faz votos de que o caminho seja longo.
Numerosas serão as manhãs de verão
Nas quais com que prazer, com que alegria
Tu hás de entrar pela primeira vez um porto*

*Para correr as lojas dos fenícios
e belas mercancias adquirir.
Madrepérolas, corais, âmbares, ébanos
E perfumes sensuais de toda espécie
Quanto houver de aromas deleitosos.
A muitas cidades do Egito peregrinas
Para aprender, para aprender dos doutos.
Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestinado a ali chegar.
Mas, não apresses a viagem nunca.
Melhor muitos anos levars de jornada
E fundeares na ilha velho enfim.
Rico de quanto ganhaste no caminho
Sem esperar riquezas que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.
Ítaca não te iludiu
Se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência.
E, agora, sabes o que significam Ítacas.*

Constantino Kavafis

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Filósofos e educação*. São Paulo: DVD Atta Mídia e Educação, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. 2 ed. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia 2. vol.5 Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Organização: Jo Ann Boydston. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. Por uma filosofia do design e da comunicação. Organização: Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org). *Conversações: de artes e ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GREEMBERG, Clement. *Arte e cultura*. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HOUAISS. Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=DURA%25C3%2587%25C3%2583O>. Acesso em: 11/04/2015
- HUCHET, Stephane. Citação do professor. EBA-UFMG. 2014. (informação fornecida) Stephane Huchet na disciplina: Paradigmas e Práticas da Teoria da Arte, na Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, em setembro de 2014.
- J.BORGES. A CASA. *Entrevista*: Ivan Vieira. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca—texto.php?id=532> Acesso em 5 jan 2015.
- JECUPÉ, Kacá Werá. depoimento: *Eu Maior*. (Higher Self). publicado em: 21 novembro 2013. <http://app.getresponse.com/click.html?x=a62b&lc=rM6Xe&mc=JE&s=MBTLR2&u=pAoV&y=y&> acesso em: 21 de maio 2015.

- JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra de mil povos*. História indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Tupã Tenondé*. A criação do Universo da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARQUES, Renata. *Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese de Doutorado. IGC, UFMG, 2009.
- MATISSE, Henri. *Matisse. Escritos e reflexões sobre arte*. Seleção de textos, notas e biografia. Dominique Fourcade. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MELO, Myrian Coelho. *Entrelinhas do fazer feminino: patchwork e quilting como expressão não verbal*. Monografia: Especialização em Design de Moda. Faculdade de Engenharia e Arquitetura da Universidade FUMEC. Belo Horizonte, 2007.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra Trajeto*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente*. Disponível em: <http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra>. Acesso em: 20/2/2015.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 8.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O uso e a contemplação*. Revista Raiz. n.3. São Paulo: Editora Cultura e Ação. 2006.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Núcleo de estudos da Subjetividade. 2005. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 15/03/2015
- RUDER, Emil. *Manual de diseño tipográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1983.
- SEBRAE. Programa Sebrae do Artesanato. Termo de referência. Março de 2004. Disponível em: [http://201.2.114.147/bds/BDS.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/\\$File/NT00034A92.pdf](http://201.2.114.147/bds/BDS.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/$File/NT00034A92.pdf). Acesso: 17/04/2015.
- SOUSA SANTOS, Boaventura. Uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SOUSA SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2010. (p.93-135).
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

RELATOS/DEPOIMENTOS

ALVES, Rozana Maria. Depoimento (conversa informal) *Técnica e processos do fazer o fuxico*. Muzambinho-MG. 2015.

Dom Geraldo de Proença Sigaud. Disponível em: http://www.arquidiamantina.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=29%3Acurrículo-de-dom-geraldo-proença-sigaud&catid=1&Itemid=17 Acesso em: 16/04/2015.

JECUPÉ, Kaka Werá. *O mito da criação. (Narrativa oral)* Centro de Yoga Montanha Encantada. Organização: Simplesmente Yoga. Garopaba, SC. 14/02/2015.

MENEZES, Marlette. Relato: Lendo o mundo. Mapa. Design para o artesanato, Brumadinho, MG. Programa SEBRAE-MG do Artesanato, 2009.

MENEZES, Marlette. Relato: Bordado da vovó. Oficina-Design para o artesanato, Brazópolis, MG. Programa SEBRAE-MG do Artesanato, 2003.

MENEZES, Marlette. relato: Orvalho. Oficina de design para o artesanato – Dom Joaquim, MG. Programa Design para o Artesanato, SEBRAE-MG. 2007/2008.

MENEZES, Marlette. Relato: Palha. Oficina-Design para o artesanato, Brás Pires, MG. Programa SEBRAE-MG do Artesanato, 2008/2010.

MENEZES, Marlette. Relato: Colcha de Retalhos. Oficina-Design para o artesanato, Ibituruna e Bom Sucesso, MG. Programa SEBRAE-MG do Artesanato, 2009/2012.

MENEZES, Marlette. Relato: Processo. Oficina-Design para o artesanato, Cuiabá, MT. Programa SEBRAE-MT do Artesanato, 2008/2009.

MENEZES, Marlette. Relato: Sentidos. Oficina-Design para o artesanato, Belo Horizonte, MG. Programa SEBRAE-MG do Artesanato, 2009.

MENEZES, Marlette. relato: Descoberta. Oficina de design para o artesanato – Inhotim-Brumadinho, MG. Programa Design para o Artesanato, SEBRAE-MG. 2008/2010.

Oficina Maria Guia. <http://artesanatomariaguia.blogspot.com.br>. Acesso em: 8/03/2015

SILVA, Nilce. Criação quente. Artesãos usam cobertor para produzir peças que reproduzem imagens do Inhotim. Jornal Hoje em Dia. Página 1 - Belo Horizonte, Segunda Feira 11/01/2010.