



**NAS TRAMAS DA PRODUÇÃO ARTESANAL:
narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG**



Natália Achcar Monteiro Silva _ 2021

Imagem de capa:

Xale pessoal, produzido pela Tecelagem WS (Carmo do Rio Claro/MG), 2014-2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Natália Achcar Monteiro Silva

**NAS TRAMAS DA PRODUÇÃO ARTESANAL:
narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG**

Belo Horizonte
2021

Natália Achcar Monteiro Silva

**NAS TRAMAS DA PRODUÇÃO ARTESANAL:
narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU/UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo. [Versão Final]

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Linha de pesquisa: Teoria e história da arquitetura e do urbanismo e suas relações com outras artes e ciências.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Moreira Marquez

Belo Horizonte

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

S586n

Silva, Natália Achcar Monteiro.

Nas tramas da produção artesanal [manuscrito] : narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG / Natália Achcar Monteiro Silva. - 2021. 320f. : il.

Orientadora: Renata Moreira Marquez.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Artesanato - Teses. 2. Cultura popular - Teses. 3. Patrimônio cultural – Aspectos sociais - Teses. I. Marques, Renata Moreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 745.5

Ficha catalográfica: Elaborada por Andreia Soares Viana – CRB 6/2650.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Nas tramas da produção artesanal: saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG

NATÁLIA ACHCAR MONTEIRO SILVA

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 25 de junho de 2021, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez - Orientadora
EA-UFMG

Prof. Dr. Frederico Canuto
EA-UFMG

Profa. Dra. Maria Cristina Villefort Teixeira
EA-UFMG

Profa. Dra. Carla Paoliello de Lucena Carvalho
Universidade de Lisboa

Prof. Dr. Juliano Aparecido Pereira
UFU

Belo Horizonte, 25 de junho de 2021.

*Aos meus pais, Valquíria (in memoriam) e
Joaquim, e ao meu filho Rafael.*

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradeço a Deus por ter me dado forças para suportar e superar (na medida do possível) os desafios dos últimos anos e finalizar a tese, o que muitas vezes pareceu improvável. Aos meus pais, Valquíria e Joaquim, que sempre me inspiraram e apoiaram. Sei que minha mãe continua me protegendo e vibrando do plano espiritual, enquanto meu pai faz seu papel presencial, estando ao meu lado, dando-me forças e me consolando quando fico fragilizada. Durante todo esse processo foram minha fortaleza, além de me acompanharem e participarem dos diálogos realizados. Muito do que aqui está escrito foi relatado por eles, a partir de suas vivências e experiências ou do que receberam da oralidade e me transmitiram. Aos meus irmãos Ricardo e Alessandra e meu cunhado Luiz Cláudio, que mesmo distantes nunca deixaram de acreditar em mim. Aos meus sobrinhos Augusto e Elis, crianças especiais que aquecem meu coração. Ao Rodrigo, que chegou no momento mais difícil e tem sido um especial companheiro e suporte, com quem já tenho construído uma nova vida e família, que se completou com a chegada do nosso amado filho Rafael, meu anjo da cura e para quem já me sinto renascida. À Toninha, que caminha com nossa família, cuida de todos nós e foi a articuladora de diversas conversas com as artesãs. Aos familiares, amigos e colegas de trabalho. À querida amiga Helena, com quem compartilhei experiências durante nossas elaborações de tese e, principalmente, quem me ajudou com as transcrições dos diálogos. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) e aos funcionários da biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG. À minha querida orientadora e professora Renata Marquez, por não ter desistido de mim, pelos conhecimentos compartilhados, o incentivo, a paciência e dedicação. Este estudo não seria possível sem sua atenta presença. À professora Laura Cota pelas fundamentais contribuições na banca de qualificação. À professora Maria Cristina Villefort Teixeira, que além de nortear a pesquisa na qualificação, sempre me deu suporte e incentivo, acreditando no meu potencial, o que foi reforçado na defesa. Agradeço também aos demais professores da banca final, professora Carla Paoliello, professor Frederico Canuto e professor Juliano Pereira, quem me inspirou a estudar Lina Bo Bardi desde o primeiro ano da graduação, sendo essencial para a pesquisadora que sou hoje. Ao terapeuta Crasso Parente, fundamental para que eu encerrasse este ciclo. Muitas de

nossas conversas foram motivadoras da escrita, dentre elas destaco uma passagem, que para mim, contextualiza bem o trabalho: “*a voz é a vestimenta do afeto*”, algo tão importante que desejo ter transmitido. Em especial às artesãs, D. Anésia e Isabel, Cidinha, Fátima, Ivone, Miriângela, Rosa e Sérgia, que construíram comigo este trabalho, o qual espero contribuir para a valorização dos seus ofícios. Ao Lucas Dupin, Sabrina Freire Silva, Jair Soares Junior, Ana Maria Vilela Soares, Suzana Leite Hervas e Maria Pereira de Carvalho (Biga), importantes agentes participantes da pesquisa. Ao músico Bruno Valeriano, que topou compor a partitura do tear, com auxílio de seu professor Avelar Junior, permitindo integrar sua sonoridade com as complexas tramas dos desenhos dos tecidos. Agradeço ainda à Marlene Lemos, grande incentivadora do artesanato local e quem acredita muito no que aqui foi produzido e à Telefoto de Carmo do Rio Claro por ter disponibilizado as fotos históricas. **#GRATIDÃO**

RESUMO

Este estudo resgata as práticas artesanais – tecelagem manual e doces de frutas bordadas cristalizadas e em compota – de Carmo do Rio Claro/MG, um pequeno município em termos demográficos, onde as vidas urbana e rural se delinham de forma sutil e fluida. Esses saberes, advindos de modos de fazer tradicionais e considerados patrimônio imaterial no âmbito municipal, estão se transformando ao longo do tempo, especialmente por terem se tornado atividades econômicas, porém, correm o risco de desaparecerem devido a uma série de questionamentos. Estas indagações vão desde a falta de incentivos do poder público para a permanência dessas práticas, resguardando o artesão enquanto profissional, e nesse sentido, há o risco de apagamento da própria tradição e identidade local, até a ausência de técnicas de gestão de negócios populares, o enfraquecimento da Associação dos Artesãos com seu sistema cooperativista e as relações pouco potencializadas e muitas vezes conflituosas com especialistas, especialmente designers de decoração e moda. Com isso, utilizando-se inicialmente do método etnográfico e, posteriormente de forma efetiva, da memória oral, a proposta se constrói através da minha atuação como pesquisadora e “nativa” deste lugar, habitando a fronteira na qual foram registradas as histórias e experiências de algumas artesãs. Assim, assumindo o protagonismo feminino e envolvendo outros agentes potenciais para a discussão, visualizaram-se, coletivamente, alguns caminhos possíveis, como a criação de um Museu Vivo, que engloba um edifício e a própria escala da cidade, promovendo interações mais efetivas e revigorando as práticas no próprio território, e a definição de uma Escola Livre de Artesanato na qual seja possível, além do ensino das técnicas, o gerenciamento das produções. Ambos visam a salvaguarda das tradições, a revalorização dos saberes em escala local e a potencialização em outras escalas, além da aproximação com os campos científicos das artes e do design, no intuito de estabelecer produções relacionais.

Palavras-chave: Artesanato. Cultura Popular. Práticas Cotidianas. Produções Relacionais. Saberes Tradicionais.

ABSTRACT

The present study rescues the handicraft practices - hand weaving and embroidered fruit candy and jam - from Carmo do Rio Claro/MG, a small town in demographic terms, where urban and rural life are outlined in a subtle and fluid way. This knowledge, arising from traditional ways of doing things and considered intangible heritage in the municipality, has been transformed over time, especially when these things become economic activities, however, they are in danger of disappearing due to a series of issues. These issues range from the lack of incentives from the public authorities for the continuation of these practices, safeguarding the craftsman as a professional, and in this sense, there is a risk of erasing their own tradition and local identity, and even the absence of popular business management techniques, the weakening of the Association of Craftsmen with its cooperative system and the barely productive and often conflicting relationships with specialists, especially in fashion and interior design. Therefore, initially using the ethnographic method, and later effectively using oral memory, the proposal is built through my performance as a researcher and a “native” of this place, inhabiting the frontier where the stories and experiences of some artisans are recorded. Thus, assuming the female role and involving other potential agents in the discussion, some possible paths were thought out collectively. One such path was the creation of a Living Museum, which encompasses a building and goes beyond the scale of the city, thereby promoting more effective interactions and invigorated practices in the territory itself. Another path was a Free Craft School in which it is possible, in addition to teaching techniques, to manage production. Both aim at safeguarding traditions, revaluing knowledge on a local scale and leveraging on other scales, in addition to getting closer to the scientific fields of arts and design, in order to establish relational productions.

Keywords: Craftmanship. Popular Culture. Everyday Practices. Relational Productions. Traditional Knowledge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Localização de Carmo do Rio Claro/MG.....	16
FIGURA 2 – Divisão territorial de Carmo do Rio Claro, núcleos urbanos, municípios vizinhos e sítios arqueológicos	17
FIGURA 3 – Zona urbana da sede, com destaque para a área central.....	18
FIGURAS 4 e 5 – Área urbana da sede vista do alto da Serra da Tormenta.....	19
FIGURA 6 – Tear manual	30
FIGURA 7 – Produção de doces de mamão bordado	30
FIGURA 8 – Da esquerda para a direita: Capela do Colégio construída em 1908; a antiga casa de D. Maria Goulart (ao meio), doada para o colégio e moradia das freiras e internas; e o Orfanato N. Sra. Do Carmo, criado em 1917	63
FIGURA 9 – Alunas do colégio (fotografia s/d).....	63
FIGURA 10 – Vapor “Francisco Feio”, navegando no Rio Sapucaí com a Serra da Tromba ao fundo (fotografia s/d).....	64
FIGURA 11 – Fotografia da cidade feita por volta de 1915, mostrando a ocupação a partir da Capela de N. S. dos Passos aos pés da Serra da Tormenta	64
FIGURA 12 – Praça Presidente Antonio Carlos, com o edifício do Fórum de arquitetura eclética	65
FIGURA 13 – Rua lateral à Praça do Fórum, com presença de infraestrutura e sem pavimentação	65
FIGURA 14 – Conhecida paineira no Largo da Matriz, ponto de encontro na década de 1920	66
FIGURA 15 – Antiga Matriz da cidade, demolida em 1961 (fotografia s/d).....	66
FIGURA 16 – Mapa histórico do município em 1927.....	67
FIGURAS 17, 18 e 19 – Sede da Associação dos Artesãos, com o espaço destinado para as oficinas de tecelagem	82
FIGURAS 20, 21, 22 e 23 – Teares elétricos e detalhes.....	83
FIGURA 24 – Mapeamento aproximado das produções artesanais e fabris na cidade	84
FIGURA 25 – Partitura das batidas do tear.....	85

FIGURAS 26 e 27 – Praça D. Maria Goulart com o Pico de São Gabriel e a Serra da Tormenta ao fundo; e vista da Serra da Tormenta para o Pico de São Gabriel com a Represa de Furnas e a prática de voo livre.....	86
FIGURA 28 – O bívio.....	96
FIGURAS 29 e 30 – Respectivamente, exposições ‘Nordeste’ no Solar do Unhão, Salvador/BA e ‘A mão do povo brasileiro’ no MASP, ambas em 1963.....	113
FIGURA 31 – Folheto com o Cordel “Os doces bordados de Carmo do Rio Claro”	135
FIGURAS 32, 33, 34 e 35 – Imagens do catálogo da Exposição Ent[re]levos no Sesc Palladium – Belo Horizonte/MG.....	140
FIGURAS 36, 37 e 38 – Calçados e nécessaire da marca Trópicca	146
FIGURAS 39 e 40 – Figurinos com tecidos artesanais do espetáculo “Hoje é dia de rock”	153
FIGURA 41 – Figurinos com tecidos artesanais do espetáculo “Os gigantes da montanha” - Grupo Galpão	153
FIGURAS 42, 43, 44 e 45 – Tear manual no palco, Gabriel Villela na montagem, figurinos e cenário com tecidos manuais - espetáculo “Fausto Zero”, Teatro de Moscou, Rússia	154
FIGURAS 46, 47, 48 – Tapete de barbante sem franjas e cachecol e manta de sofá com fios finos.....	158
FIGURAS 49, 50 e 51 – Respectivamente, compota mista, catálogo dos doces cristalizados e doces produzidos pela mestra doceira Maria Rita Corrêa	159
FIGURAS 52, 53, 54, 55 e 56 – Mestra artesã D. Anésia durante o diálogo; detalhe do tear com confecção de tapetes de barbante; D. Anésia tecendo descalça aos 88 anos; e detalhe do tear com produção de colchas de lã	160
FIGURAS 57, 58 e 59 – Respectivamente, detalhes da toalha tecida por D. Lázara com linha Cléa e do cobertor de lã de carneiro tecido por D. Adélia, mãe da mestra artesã Cidinha .	187
FIGURAS 60, 61, 62 e 63 – Tecelã Miriângela Savioli urdindo os fios; sua urdideira; e xales produzidos por sua tecelagem, respectivamente, para comercialização própria e para grife	188
FIGURAS 64, 65, 66 e 67 – Tecelã Sérgia de Oliveira; tira de papel com o repasso de um dos modelos de “rosinha sem miolo”; detalhe do tear; e do caminho de mesa abordado por Sérgia	214

FIGURAS 68, 69, 70, 71 e 72 – Tubos intercalando a cruz feita na urdição; “casinhas” presentes nas folhas do liço; detalhe do pente; liço, pente e lançadeira; tear, destacando carretel e liço	215
FIGURA 73 – Desenhos esquemáticos representando a amarração dos pedais nas folhas do liço	216
FIGURA 74 – Exemplos de repassos, considerados partituras da tecelagem.....	217
FIGURAS 75 e 76 – A mestra doceira Fátima em sua antiga cozinha industrial	218
FIGURAS 77, 78 e 79 – Mestra doceira Rosa Melo; vidro de compota de mamão bordado; diversos doces da Associação dos Artesãos de Carmo do Rio Claro	250
FIGURAS 80, 81, 82, 83 e 84 – Ferramentas usadas pela doceira Ivone, que também demonstra o processo de bordar	269
FIGURAS 85, 86 e 87 – Peças de mamão verde bordadas pela doceira Ivone e produção de doces de figos.....	270
FIGURAS 88 e 89 – Edifício do antigo Fórum.....	282

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACAR	Associação de Crédito e Assistência Rural
AgriMinas	Feira Estadual da Agricultura Familiar de Minas Gerais
ALAGO	Associação dos Municípios do Lago de Furnas
ALMG	Assembleia Legislativa de Minas Gerais
ANVISA	Agência Nacional de Vigilância Sanitária
APAE	Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais
Asceturis	Associação Carmelitana de Eventos e Turismo Urbano e Rural
CRAS	Centro de Referência da Assistência Social
CETA	Centro de Estudos e Trabalho Artesanal
CIAR	Centro de Integração e Aprendizagem Rural
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
COOXUPÉ	Cooperativa Regional de Cafeicultores em Guaxupé Ltda.
Covid-19	Novo coronavírus (Sars-CoV-2)
EMATER	Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado Minas Gerais
Esdi	Escola Superior de Desenho Industrial
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IEPHA-MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IMA	Instituto Mineiro de Agropecuária
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAP	Museu de Arte Popular
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MEI	Microempreendedor Individual
MUARI	Museu de Arqueologia Indígena Antônio Adauto Leite
MUDE	Museu do Design e da Moda

PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
SEBRAE	Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SENAR MINAS	Serviço Nacional de Aprendizagem Rural - Administração Regional de Minas Gerais
SESC	Serviço Social do Comércio
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UP	Unidade Popular

SUMÁRIO

O INÍCIO DA TESSITURA.....	15
O COTIDIANO: entre o rural, o urbano e a urbanização extensiva	39
O rural e o urbano em Carmo do Rio Claro/MG	49
PRODUÇÕES ARTESANAIS: criações populares	87
“Cultura” X Cultura Popular	92
ARTE, ARTESANATO E DESIGN	101
O contexto local: interlocuções dialógicas	124
O SABER FAZER: retratos	156
Dona Anésia Rosalina Freire.....	160
Maria Aparecida de Carvalho (<i>Cidinha</i>).....	179
Miriângela Savioli	188
Sérgia Coelho de Oliveira.....	204
Fátima Maria de Carvalho	218
Rosa Maria de Melo	250
Ivone Aparecida Batista Silva	260
OS CAMINHOS POSSÍVEIS	271
REFERÊNCIAS	283
APÊNDICES.....	294
Apêndice A – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido	295
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 1	295
Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 2	296
Apêndice B – Diálogos outros	297
Ana Maria Vilela Soares.....	297
Maria Pereira de Carvalho (<i>Biga</i>)	305
Suzana de Araújo Leite Hervas.....	309

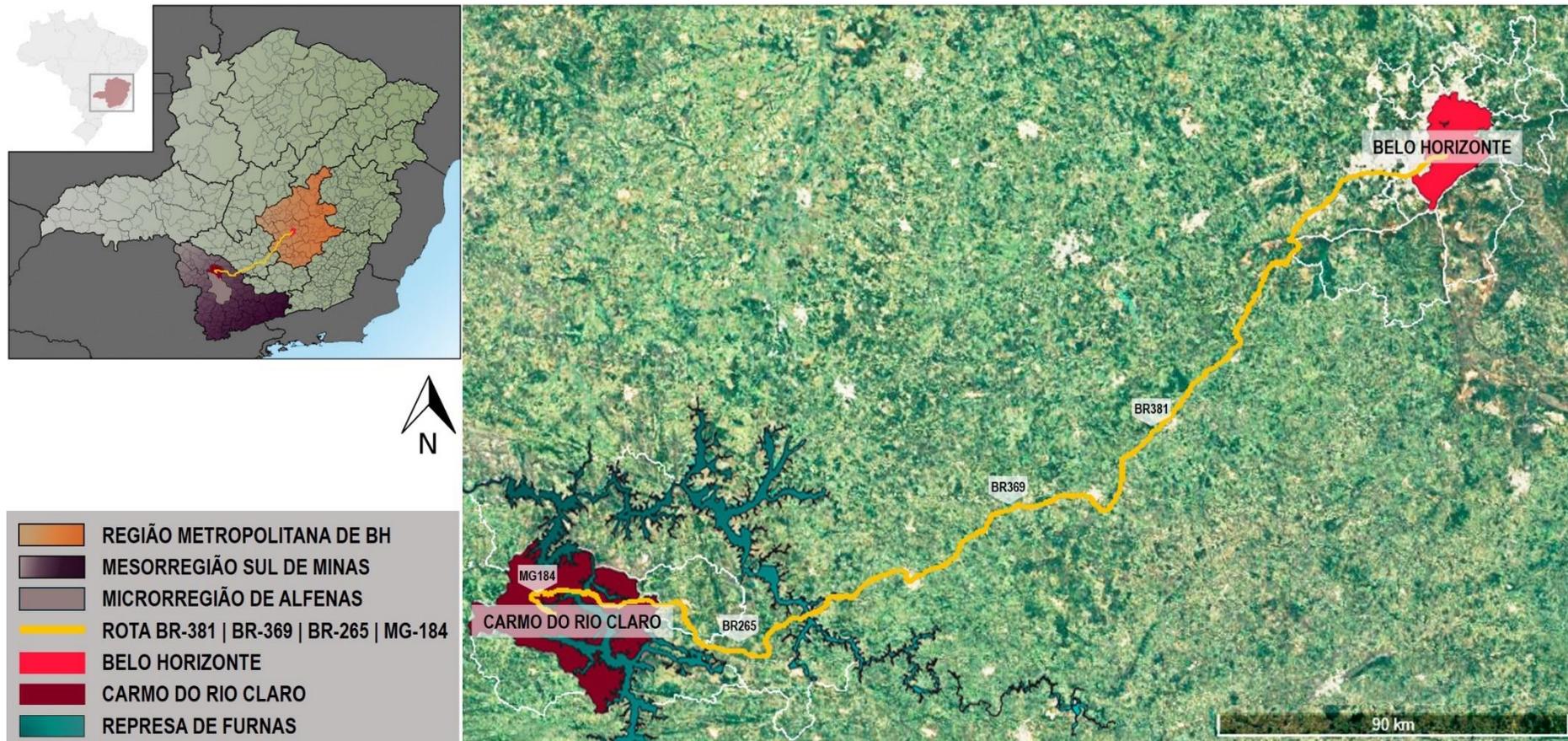
O INÍCIO DA TESSITURA

O interesse pelo tema e lugar surgiu a partir da minha própria formação enquanto indivíduo social, a qual começou a ser construída ainda na infância nos anos 1990, quando percorrendo as ruas da cidade de onde eu vim, minhas percepções sensoriais de espaço despertaram, especialmente ao ouvir as batidas dos teares manuais e ao sentir o cheiro de café torrado e dos doces. Assim, este estudo de memória e afeto, que se constrói em um universo dialógico, é resultado de um processo produzido por diversas mãos, com conhecimentos compartilhados e atravessamentos contaminantes entre o saber acadêmico e o saber fazer. Em questão estão as técnicas artesanais – tecelagem manual e doces de frutas cristalizadas e em compota –, advindas da denominada cultura do cotidiano, configurando práticas corriqueiras desde meados do século XVII, em Carmo do Rio Claro/MG.

O município, localizado na mesorregião Sul de Minas e microrregião de Alfenas, pertence à bacia hidrográfica do Rio Grande e está distante cerca de 360 Km da capital mineira, Belo Horizonte (figura 1). Com população aproximadamente de 21.268 habitantes (IBGE, 2010, estimativa 2020) e área territorial de 1.065,68 Km², é a localidade pertencente ao Lago de Furnas que mais sofreu perdas territoriais, correspondendo a 212 Km² de terras submersas pelo represamento e construção da hidrelétrica (CARMO DO RIO CLARO, 1994), processo este que também sobrepôs à porção do Rio Sapucaí que banhava a cidade (figura 2).

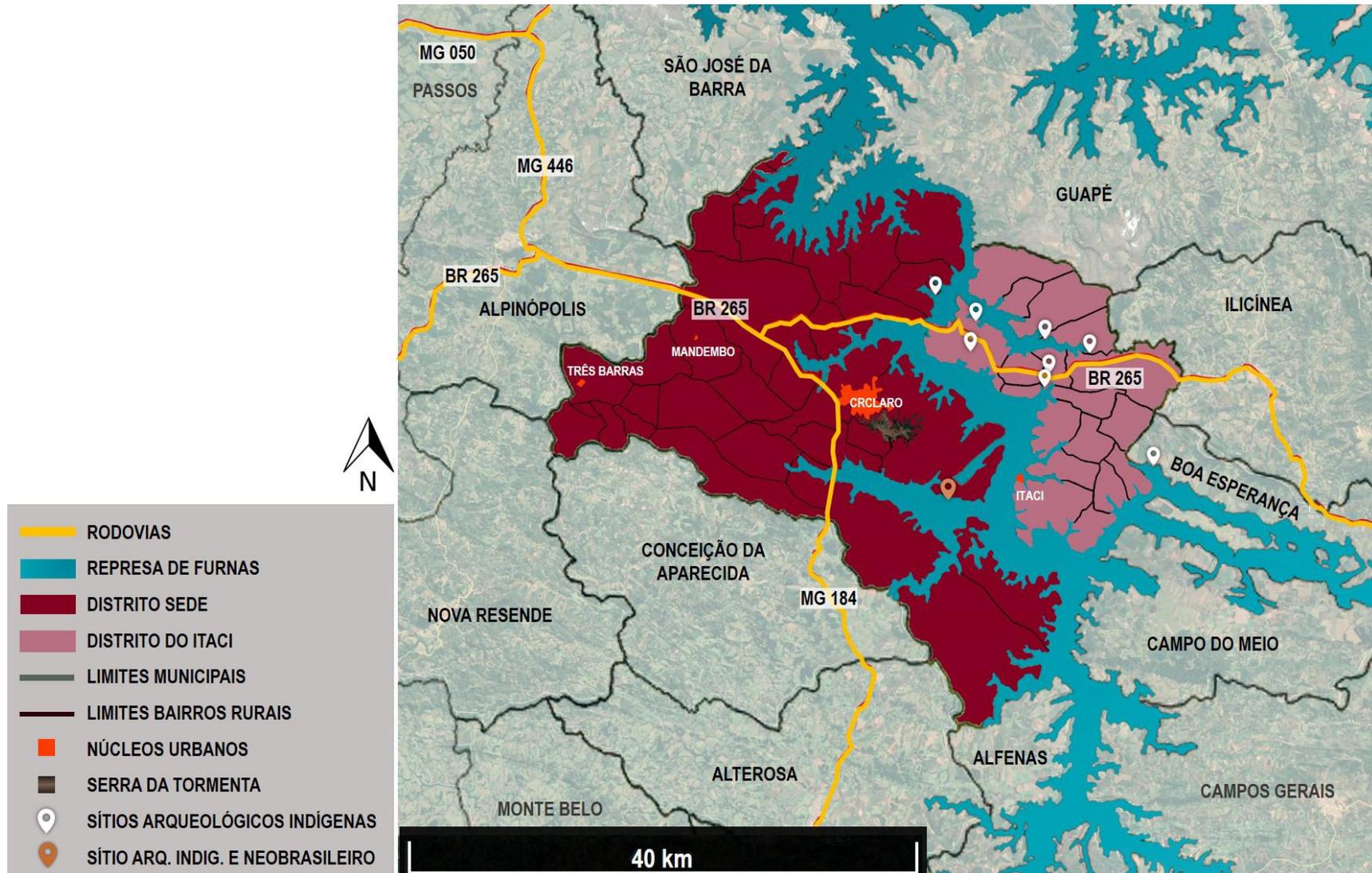
A área urbana da sede (figuras 3, 4 e 5) possui, aproximadamente, 4,5 Km² (área estimada no Google Earth Pro, 2019), está a uma média de 830 m de altitude em relação ao nível do mar e aos pés da Serra da Tormenta (1.287 m de altitude), seu principal cartão postal e referência de identidade cultural. Além disso, está envolta pela represa de Furnas, que transformou o espaço físico em uma península, e por uma exuberante paisagem ambiental composta por serras, dentre elas, pela do Tabuleiro e do Rapadura de maiores altitudes (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2006). Além disso, existem mais três núcleos urbanos, dois em bairros rurais e o núcleo do distrito do Itaci, popularmente conhecido pela anual festa religiosa no Santuário do Bom Jesus dos Aflitos, a qual se estima acontecer há mais de 200 anos no mês de agosto.

FIGURA 1 – Localização de Carmo do Rio Claro/MG



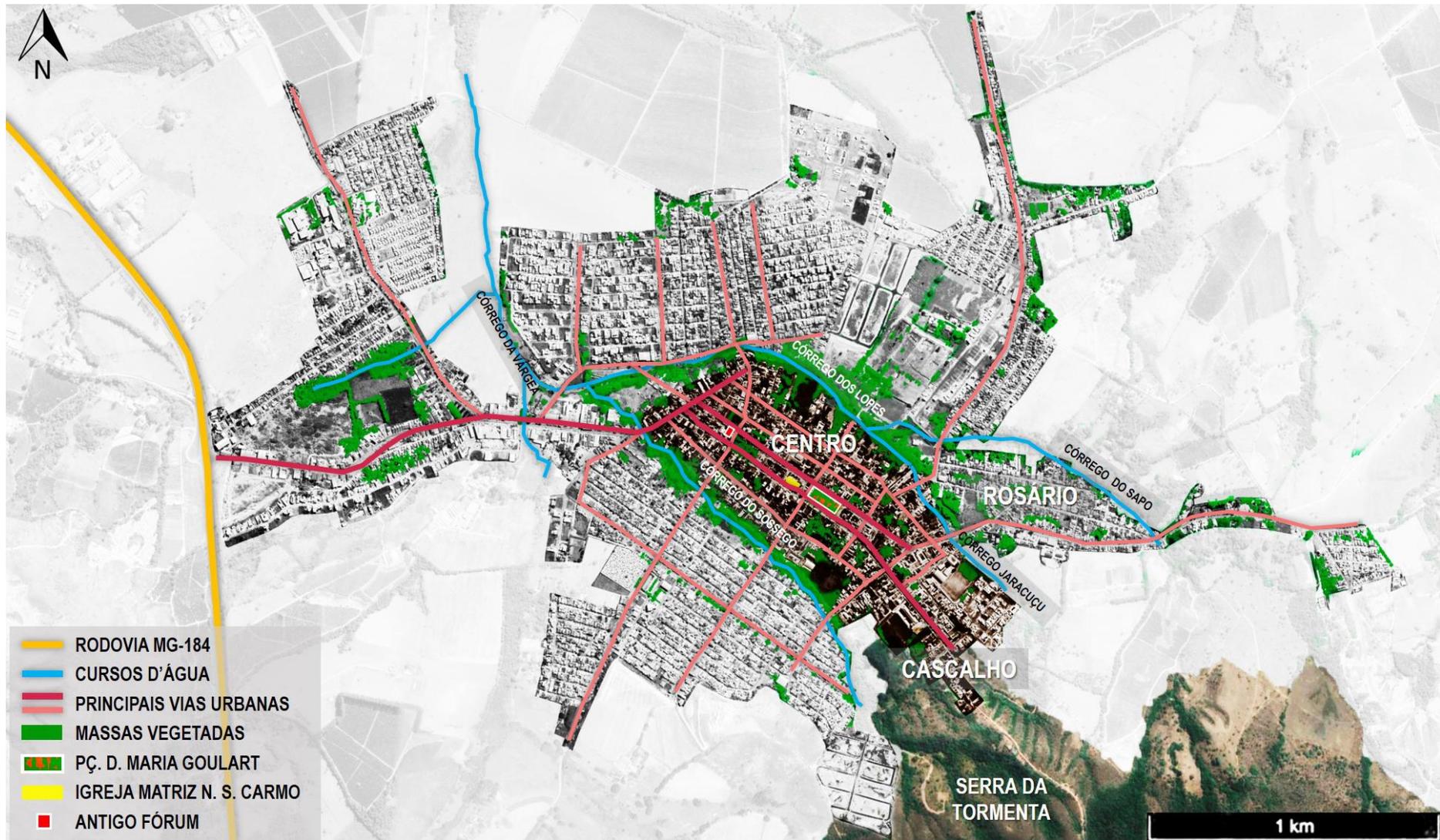
Fonte: Google Earth Pro, 2018; Wikipédia, s/d. Modificado pela autora, 2020.

FIGURA 2 – Divisão territorial de Carmo do Rio Claro, núcleos urbanos, municípios vizinhos e sítios arqueológicos



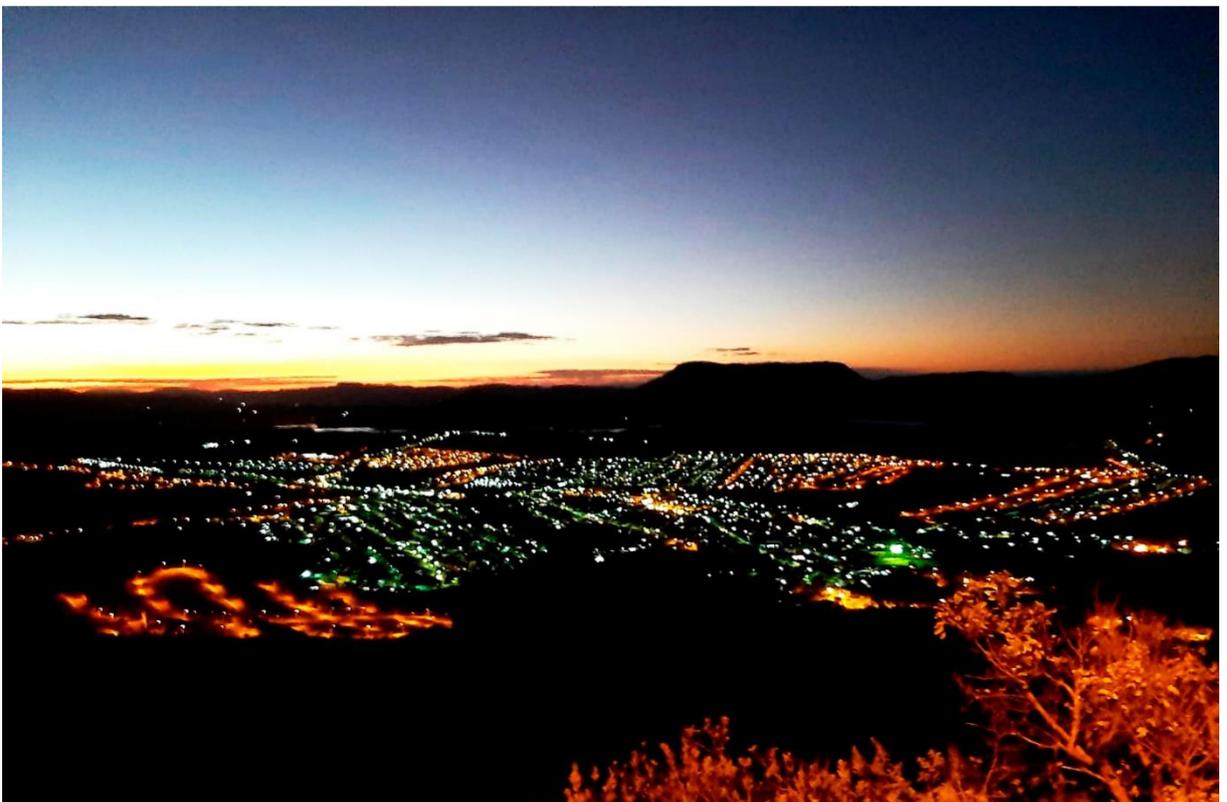
Fonte: Google Earth Pro, 2020; Base cartográfica da prefeitura de Carmo do Rio Claro/MG, 2020. Modificado pela autora, 2021.

FIGURA 3 – Zona urbana da sede, com destaque para a área central



Fonte: Google Earth Pro, 2019, modificado pela autora, 2021.

FIGURAS 4 e 5 – Área urbana da sede vista do alto da Serra da Tormenta



Fonte: Joaquim da Silva Jr., 2015, 2020.

Eu venho deste lugar e acredito ser uma espécie de nativa às avessas. Primeiro, porque nem sempre sou a Natália, na maioria das vezes me perguntam: “*de quem você é filha?*” ou “*de quem você é neta?*”. Penso que se deve ao fato de ter ido embora cedo e retornar esporadicamente, o que talvez justifique eu ser a filha, neta ou até bisneta de alguém e, neste caso, o sobrenome ser mais importante. Segundo, porque quando se pensa o nativo dali, fala-se dessas centenárias práticas artesanais que não fazem parte das minhas tradições familiares e o corriqueiro é ouvir: “*são várias gerações na família*”, “*eu aprendi com a minha mãe, que aprendeu com a sua mãe*” e assim por diante. Bem, reforço que, apesar de estar sempre no meu cotidiano, vivencio-o a partir de um olhar externo, de quem ainda consome e não de quem produz. Essas nunca foram atividades da minha família materna que ali se fixou, minhas origens são “estrangeiras”, minha avó era filha de imigrantes sírio-libaneses com costumes completamente diferentes e meu avô, apesar de filho de brasileiros, também tinha outros hábitos.

Por fim, como criticamente analisado por Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 114):

O que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea, e, se possível, não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente. O nativo exprime sua cultura em seu discurso; o antropólogo também, mas, se ele pretende ser outra coisa que um nativo, deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente.

Muitas vezes, o antropólogo define o nativo como objeto, compreendendo-o até como exótico e primitivo, como se não fosse um sujeito dotado de conhecimentos, reflexões e interlocuções. Neste processo, a interpretação e a tradução das práticas nativas são construídas culturalmente pelo antropólogo no campo distanciado do discurso acadêmico, reforçando sua vantagem epistemológica (VIVEIRO DE CASTRO, 2002).

A ideia antropológica de cultura coloca o antropólogo em posição de igualdade com o nativo, ao implicar que todo conhecimento antropológico de outra cultura é culturalmente mediado. [...] A relação diferencial do antropólogo e o nativo com suas culturas respectivas, e portanto com suas culturas recíprocas, é de tal ordem que a igualdade de fato não implica uma igualdade de direito — uma igualdade no plano do conhecimento. O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e

interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. (VIVEIRO DE CASTRO, 2002, p. 114-115)

Dessa forma, se compreendemos o “nativo”, a partir deste olhar crítico do antropólogo, como provido de uma relação não reflexiva e natural com a cultura, considero-me na fronteira, prestes a atravessar os limites que me diferenciam e, ao mesmo tempo, aproximam. E sendo esta uma proposta de pesquisa inicialmente visualizada com a aplicação do método etnográfico, o intuito ao promover minha imersão como pesquisadora foi habitar os dois lados dessa fronteira e tramar novas relações entre o *natural* e o *reflexivo* e entre o saber fazer e o imaginar. Assim, relacionando-me com as artesãs podemos, experienciando seus meios de produção, investigar os caminhos possíveis para o fortalecimento de suas práticas que, além de gerarem renda, simbolizam a identidade do lugar, a qual, como dito, compõem minha própria formação enquanto sujeito social, com relações culturais construídas a partir dessas experiências cotidianas.

A respeito do artesanato em tear (figura 6) e da produção de doces de frutas sem bordados, estão diretamente associados ao povo que vivia ali, especialmente aos possíveis negros quilombolas e, posteriormente, aos escravizados, acontecendo tanto no cotidiano rural quanto urbano (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

Sobre o processo de produção da tecelagem, a partir do trabalho pesado nas colheitas de algodão e tosas das criações de carneiros, fiavam-se nas rocas fios que eram tecidos nos teares manuais, sendo essa técnica presente em praticamente todas as moradias daquela época, sejam dos proprietários de terra quanto dos negros que viviam nas senzalas e demais habitantes, apresentando caráter doméstico e de subsistência (CARMO DO RIO CLARO, 2015a).

Quanto à doçaria brasileira, segundo Gilberto Freyre (2007), é uma herança dos engenhos nordestinos de açúcar, caracterizada pela junção de **práticas europeias**, especialmente da portuguesa, com o uso de tachos de cobre e a influência das freiras católicas¹; com as **frutas** abundantes e presentes nos hábitos alimentares dos **indígenas**; e com o **trabalho dos negros** nas cozinhas das fazendas,

¹ “Auxiliadas pelo longo tempo de claustro, tinham a oportunidade de pacientemente experimentar, criar e combinar tradições europeias e tropicais” (CARMO DO RIO CLARO, 2015a, p. 43).

incorporando ainda formas e cores vivas e fortes, compondo os doces de frutas tropicais.

Abdias do Nascimento (1978) enfatiza que este “encontro”, tão suavizado por Freyre através da teoria luso-tropicalista², reforça o colonialismo presente no Brasil desde o século XVI, marcado pela dizimação dos povos indígenas, genuinamente brasileiros, e a escravização dos negros africanos em prol da “superioridade” genocida branca. Este processo adentrou o país, assim como a doçaria e outras práticas cotidianas, como a tecelagem, conforme os recursos minerais foram descobertos em Minas Gerais, depois com a produção de café no estado de São Paulo e demais ações de desbravamento e interiorização do território, estendendo-se até praticamente o final do século XIX, quando, em 1888, ocorreu a abolição da escravatura.

No contexto local desta pesquisa, conforme Celeste Noviello Ferreira [200-?], Gabriela Honorata de Carvalho³ é considerada a primeira doceira carmelitana, deixando seu legado para a neta Tereza de Carvalho (conhecida por D. Tereza) e a bisneta Fátima Maria de Carvalho (2019. Informação verbal.) que destaca que em sua família o saber fazer veio dos escravizados, que produziam doces cristalizados em grandes pedaços, bem cortados⁴, porém sem os bordados, que depois foram incorporados por ela e a tia na produção.

A herança escrava e quilombola certamente foi responsável pelo gosto local por doces, que se alastrou dado a abundância da fruta, matéria-prima necessária e da existência da comercialização do açúcar na região. [...] Certamente nesse período, os pomares eram disseminados nas áreas rurais e nos incipientes núcleos urbanos, contribuindo para o aumento da oferta de frutas necessárias ao preparo dos doces que iriam, mais tarde configurar uma forte tradição da doçaria carmelitana. (CARMO DO RIO CLARO, 2015a, p. 56-57)

Apesar do próprio dossiê de registro do saber confirmar que a produção de doces é uma herança negra desde a época do provável quilombo e mantida posteriormente com a tardia escravização, não há documentos comprobatórios, assim

² “A teoria luso-tropicalista de Freyre [...] afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como na América” (NASCIMENTO, 1978, p. 42).

³ Fátima M. de Carvalho (2019. Informação verbal.) conta ter tido o privilégio, ainda menina, de conviver com sua bisavó Gabriela.

⁴ Para os doces serem cristalizados, eram amarrados em fios e presos nos varais para o escoamento perfeito da calda (CARVALHO, Fátima M. de, 2019. Informação verbal.).

como a própria história da cidade que foi construída por relatos da memória oral e até mesmo por suposições. O território também é marcado pelos apagamentos físicos, praticamente não tendo resquícios do que possa ter sido um dia esta ocupação quilombola, a não ser por um único sítio arqueológico, confirmando a presença concomitante indígena e negra no espaço rural do município, o que justifica possíveis estratégias de fuga da colonização por ambos (figura 2).

Já sobre a introdução dos desenhos nas frutas, aconteceu no início do século XX, quando Ana Vilela Magalhães, conhecida como D. Nicota, estudante do Colégio Normal Sagrados Corações⁵, encontrou nas dependências da instituição, em 1912, um doce de mamão verde, muito cristalizado e rudimentarmente desenhado. Ela levou esta amostra para sua mãe, Maria de Lima Vilela, que se interessou pela técnica e juntas decidiram investir na criação dos doces desenhados (FERREIRA, 200-?). Esta arte do bordado no mamão (figura 7) é considerada pelas doceiras locais como típica da cidade, apesar da história não apresentar dados oficiais da origem do primeiro doce bordado, apenas o fato de ter sido encontrado por D. Nicota no colégio religioso. Conforme sua sobrinha Maria Pereira de Carvalho (2019. Informação verbal.), conhecida como Biga, ao que se sabe, o bordado na fruta não era uma técnica adotada pelas freiras: “Não, não foram as Irmãs que fizeram. [...] Não sei se foi alguém que deu esses doces de presente para as Irmãs... como que foi, porque não tem esse relato sobre quem fez o primeiro doce. E era um ‘negócio’ assim, muito rústico [...]”.

As Irmãs tiveram uma importância muito grande, abrindo espaço para a formação profissional e educação feminina, apesar de elitizada, o que refletia fortemente no contexto sociocultural e familiar. Também se considera que houve influência delas tanto na arte popular dos doces, já que a gastronomia era muito presente, quanto na tecelagem, através do ensino de bordado, que passou a ser utilizado nas toalhas de rosto, e que ainda levou à criação de novos desenhos de tramas, especialmente destinados às peças decorativas (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

⁵ O Colégio particular foi criado em 1904 pelas Irmãs da Providência de Gap, de origem francesa, financiado por Dona Maria Goulart, detentora de uma grande fortuna. Os ensinamentos englobavam ciência, matemática, etiqueta, música, trabalhos manuais e atividades esportivas. Minha mãe foi uma das estudantes.

Ao lado dos ensinamentos educacionais e religiosos, plantaram a “arte do fazer”, do “fazer com as mãos”. Com isso, a cidade pode ampliar as iniciativas já existentes em relação à produção do artesanato, transformando tais evidências em conjunto de tradições. (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2006, p. 10)

Concomitantemente, outras mudanças aconteciam e acarretavam em transformações do artesanato em tear, o que foi retratado por Maria Aparecida de Carvalho⁶ (Cidinha), mestra artesã já aposentada, com quem compreendi as etapas do processo de produção dos fios, desde o uso de matérias-primas completamente naturais, com a fiação do algodão e da lã de carneiro e o tingimento com folhas e madeiras, até sua transformação com a introdução de fios industriais e modificações das peças produzidas – antes, corriqueiramente teciam cobertores, toalhas de mesa, panos de prato, cortes de tecidos para vestuários, agora produzem tapetes, almofadas, jogos americanos, mantas decorativas, bonecas, xales etc.

Segundo Cidinha, essas transformações ocorreram após a chegada de produtos industrializados e da ACAR (Associação de Crédito e Assistência Rural, atual EMATER – Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado Minas Gerais), na figura de Marilda Carneiro Simões que introduziu na produção a linha Cléa (CARVALHO, 2017. Informação verbal.). Além disso, Marilda Simões organizou uma série de oficinas de capacitação, especialmente voltadas para as mulheres que habitavam a zona rural, em conformidade com suas atribuições profissionais na ACAR, e incentivou a manutenção das anuais feiras de artesanato (LEMOS, 1999).

Com isso, a existência de plantações de algodão e de criações de carneiros nos sítios e fazendas passaram a não ser mais tão costumeiras e financeiramente viáveis. Para a artesã, a atuação de Marilda Simões foi bastante significativa, já que havia a necessidade dessa renovação no intuito de acompanhar as transformações do tempo, de dar prospecção à produção para além dos limites da cidade e fortalecê-la como uma prática econômica. Na década de 1970, a tecelã, a convite de Marilda Simões, participou da 1ª. Feira da Cultura Popular Brasileira em São Paulo, representando o artesanato da cidade e, a partir daí, rompendo as fronteiras

⁶ Conversa em janeiro de 2017.

interioranas e despertando o interesse desse saber fazer nas principais capitais da região sudeste do país (CARVALHO, 2017. Informação verbal.).

Naquele momento, a produção dos doces já tinha uma maior prospecção de caráter nacional e inclusive com exportações para França, Itália e Inglaterra (FLASH REGIONAL, 2011b). Esta prática evoluiu no manuseio das frutas e com uso de ferramentas adaptadas e aprimoradas, resultando em peças muito bem esculpidas, porém mantendo a preciosidade de serem feitas manualmente e preservando a forma de produção.

Um fato relevante é referente à fundação da Associação dos Artesãos de Carmo do Rio Claro, em 1989, a qual atualmente conta com apenas 17 associados, sendo que destes, 7 trabalham com a tecelagem manual, 5 com doces e os demais com bordados e cerâmicas. Com o tempo, a Associação não se fortaleceu devido à carência de interesses e investimentos públicos, à falta de entendimento dos artesãos sobre sua importância e função, às despesas para se associar e à significativa mudança nas tecelagens, com a introdução de teares elétricos em várias delas, resultando em produtos com menor custo e outro tipo de qualidade.

Nesse contexto, por volta do final da década de 2000, Cidinha protocolou junto à gestão municipal um pedido para inclusão dessas tecelagens na categoria industrial e que as peças saíssem etiquetadas com essa condição, a fim de preservar não só o caráter artesanal do que é produzido manualmente, mas dar condições para que os tecelões assegurem o artesanato como atividade profissional (CARVALHO, 2017. Informação verbal.). Até o presente momento nada foi feito por parte do poder público.

Além disso, considera-se que a gestão municipal se utiliza dessas práticas artesanais como despreparada fonte turística, associada às características ambientais do município, assim como recebe recursos do ICMS cultural⁷ através dos registros

⁷ Os dossiês de Registro dos dois saberes – “*Modo artesanal de fazer os doces cristalizados e em compota*” e “*Ofício da tecelagem manual*” – foram enviados ao IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais) em dezembro de 2015, tendo sido aprovados para o exercício 2017, quando o município passou a receber os recursos.

dos saberes, porém não os investindo⁸ no artesanato, além de não valorizar e reconhecer seus agentes sociais.

Estas situações emblemáticas são enfatizadas nos “Planos de Salvaguarda e Valorização”, presentes nos dossiês de registro patrimonial dos dois saberes, definindo que: faltam apoios governamentais para a produção e valorização do que é produzido; não há divulgação das práticas; os mais jovens não se interessam pela aprendizagem dos ofícios, sendo que, no caso dos doces, não é nem compreendido como uma atividade de renda; faltam incentivos para a aquisição das matérias-primas, tanto da tecelagem, o que inclui a produção de fios naturais, na busca por resgatar o modo de fazer tradicional, quanto da doçaria, já que, muitas vezes é difícil adquirir as frutas nas proximidades; e não há projetos estruturados para a transmissão dos modos de fazer (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015a; 2015b).

De forma específica sobre a tecelagem, o plano ainda inclui que não há dispositivos de valorização da produção manual para que consiga sobreviver frente aos produtos industrializados, além da falta de reconhecimento, valorização e divulgação do saber da mestra Dona Anésia Freire:

Descaso do poder público municipal com relação ao incentivo e proteção da grande mestra da tecelagem local: Dona Anésia, cujos conhecimentos adquiridos ao longo de sua atividade como tecelã, não são oportunizados às novas gerações, tampouco valorizados pelo poder público local. (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015b, p.92)

Já a respeito dos doces, inclui a ausência de regulamentação e adequação às exigências da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA) por não possuírem conservantes e serem produzidos a partir das técnicas tradicionais, por exemplo, com uso de tachos de cobre (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015a). Esta mesma discussão já foi levantada com relação à produção do Queijo Minas Artesanal, que inclusive chegou a ser considerado ilegal pela falta de pasteurização na década de 1990, quando foram definidas medidas sanitárias mundiais mais rígidas (CINTRÃO, 2016).

Se antes da década de 1980 os queijos artesanais mineiros, presença constante no cotidiano, raramente apareciam no espaço público como um

⁸ Conforme conversa com a doceira Rosa Maria de Melo (dezembro de 2018), a Associação dos Artesãos tem solicitado o repasse dos recursos para que oficinas possam ser ministradas nas escolas públicas, a fim de transmitir os conhecimentos e possibilitar que essas práticas permaneçam.

'problema' ou como objeto de políticas públicas, a partir da década de 1990 tornam-se alvo de inúmeras iniciativas, disputas e controvérsias. Sem deixarem de sofrer apreensões e destruições pela fiscalização, passam a ser também objeto de notícias na mídia, campanhas de defesa, programas de governo, seminários, audiências, políticas públicas de assistência técnica e valorização, patrimonialização como bem cultural, pesquisas científicas, trabalhos de pós-graduação, registro como indicação geográfica, organização de concursos, inclusão em feiras e eventos gastronômicos. (CINTRÃO, 2016, p. 26-27)

Segundo Rosângela Cintrão (2016), o conflito com as questões sanitárias foi agravado por uma ação do Ministério Público no Mercado Central de Belo Horizonte no ano 2000, através de solicitação da Vigilância Sanitária, que visava proibir a venda de queijos não inspecionados, principalmente da região do Serro, predominante na comercialização, o que levantou discussões em diversas esferas de poder e atuação sobre essas intervenções no modo de fazer tradicional e na identidade mineira, tão fortes através da produção dos queijos. Questionava-se também a viabilidade financeira dos pequenos produtores, muitas vezes com poucos recursos para adaptar e atender as exigências sanitárias.

Com isso, em setembro de 2001 foi então realizada uma audiência pública na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), com apresentação de um projeto de lei que resultou na Lei nº. 14.185 de 31/01/2002 (revogada pelo art. 28 da Lei nº. 20.549 de 18/12/2012), no intuito de regularizar e resguardar o modo tradicional de fabricação, considerando os processos necessários para a certificação sanitária quanto à procedência do leite cru utilizado e à produção dos queijos (MINAS GERAIS, 2002). O documento contempla as etapas de fabricação, as matérias-primas que podem ser utilizadas, além das diretrizes higienistas, que envolvem desde a criação do rebanho, que deve ser sadio e testado, até a qualificação dos produtores rurais através da EMATER, seus cadastros no Instituto Mineiro de Agropecuária (IMA) e as certificações pertinentes (MINAS GERAIS, 2002). Para fortalecer este processo, em 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou no Livro dos Saberes, o “Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas”, considerado então, patrimônio imaterial em âmbito nacional (CINTRÃO, 2016).

Essa discussão foi apresentada para indicar ações necessárias que envolvam o poder público nos processos de discussão e tomada de decisões. Como colocado por Fátima de Carvalho (2019), o uso do tacho de cobre, por exemplo, sendo o mínimo

necessário e com adequada higienização, não compromete a qualidade e segurança sanitária do doce produzido e o uso do açúcar auxilia na conservação e durabilidade.

Por fim, mais uma questão advém da relação com designers de moda e decoração que, por um lado, às vezes adquirem as peças produzidas na cidade sem especificar e/ou valorizar os artesãos que as produzem. Fato que pode ser confirmado pela reportagem no Jornal Folha de São Paulo, que traz entrevista com Dona Anésia, ressaltando que “[...] a artesã que fez fama e fortuna de grifes mineiras de moda festa vende colchas e tapetes fiados por ela a não mais de R\$200 a peça” (DINIZ, 2014, *online*). Miriângela Savioli (2019b. Informação verbal.) também ratifica que suas peças comercializadas por grifes, geralmente não apresentam informações sobre a origem⁹, porém, atualmente ela já tem trabalhado com uma estilista que prima por seu reconhecimento, o que aponta, por outro lado, uma perspectiva positiva e importante do papel do design como parceiro nesse processo.

Assim, o que está em jogo é a falta de incentivos para que as produções artesanais permaneçam, existindo o especial risco do desaparecimento em um futuro próximo. Com isso, o foco desta pesquisa está no universo feminino, justificado pelo fato das artesãs representarem a maior parcela dos detentores desses saberes, serem fortes agentes sociais fundamentalmente atuantes no cotidiano através de seus ofícios, que são também compreendidos como importantes atividades de renda.

A partir disso, o objetivo é conhecer e reconhecer os meios de produção das práticas e definir ações que as fortaleçam e estruturem enquanto atividades econômicas e coletivas, com ênfase em suas significações identitárias. Nesse sentido, a questão de partida foi: *O que pode ser feito para resguardar o artesanato como produção de renda, respondendo às novas demandas de mercado e, ao mesmo tempo, salvaguardando as técnicas tradicionais?* Com a hipótese de que as transformações nas produções tradicionais são necessárias para que o artesanato habite e dialogue abertamente com o tempo contemporâneo, reinvente-se e perdure,

⁹ Segundo Miriângela Savioli (2019a. Informação verbal não gravada.), todos os produtos, sejam de vestuário ou de decoração, saem de sua tecelagem com a etiqueta das grifes que os comercializam. No caso das roupas, a única etiqueta por ela colocada é a da marca e mesmo nos catálogos não são manifestadas as origens das peças. Em contrapartida, nas mantas para sofá, ela incorpora também sua própria etiqueta, que traz orientações sobre a forma correta de conservação do produto, porém, isso não acontece por efetividade da grife.

porém, preservando seus modos de saber fazer, pretende-se compreender a *tradição* no viés de suas possibilidades dinâmicas e relacionais.

Neste contexto, é importante definir novas estratégias para a difusão, que já não ocupa mais o familiar e próximo, procurando a ressignificação disto, a fim de superar uma certa resistência encontrada para a transmissão e compartilhamento dos modos de fazer por parte de muitas das artesãs¹⁰. Assim, busca-se enfatizar o artesanato como prática cotidiana, símbolo da identidade cultural local, além de incentivar as novas gerações sobre o aprendizado e conservação desses saberes e constituir políticas relacionais entre artesanato, arte e design.

¹⁰ O que foi concatenado a partir de diversos dos diálogos construídos.

FIGURA 6 – Tear manual



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2020.

FIGURA 7 – Produção de doces de mamão bordado



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Em termos da proposição metodológica, esta é uma pesquisa qualitativa em que a aproximação, como colocada anteriormente, pretendia ser desenvolvida através do método etnográfico que, apesar de iniciado não se concretizou de fato. Assim, optou-se pelo método da memória oral, desenvolvido através da observação participante direta, com realização de diálogos com os agentes sociais envolvidos, especialmente do universo feminino. Além disso, no contexto de isolamento social necessário em função da pandemia do novo coronavírus (Covid-19), também se fez pertinente o uso de plataformas virtuais de comunicação, com conversas realizadas através dos aplicativos *WhatsApp* e *Google Meet*.

Sobre o método etnográfico, Urpe Uriarte (2012) aponta as mudanças significativas da Antropologia que ocorreram no final do século XIX, quando os antropólogos passaram a integrar expedições e, então, desenvolver seus estudos através das experiências vivenciadas presencialmente, mas que, apesar disso, não deixaram de ser etnocêntricas. Entretanto, Uriarte (2012) reforça o quanto foi significativa essa mudança, pois o pesquisador passou a conceder a fala a um sujeito concreto, estabelecendo diálogos e desenvolvendo o método etnográfico que “consiste num mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana desses Outros que queremos apreender e compreender” (URIARTE, 2012, p. 174).

James Clifford (1999) ainda define que o trabalho de campo mudou no início do século XX, com o antropólogo Bronisław Malinowski, que fundou a antropologia social e considerava ser necessário que o pesquisador habitasse o território do nativo, assimilando sua língua sem o intermédio de intérpretes e atuando como um observador participante ativo. Desse modo, ao invés de apenas lugar de visita, o campo passou a ser uma co-residência do etnógrafo, que precisa se envolver diretamente com os nativos, estabelecendo formas adequadas de comunicação e interação (CLIFFORD, 1999; 2008).

Clifford (2008) ainda salienta que o século XX além de demarcar o processo de elaboração da autoridade etnográfica da antropologia social, estabelece também sua desintegração, que ocorreu a partir dos anos 1950, quando o próprio poder colonial também começou a se enfraquecer e passou por novas organizações, refletindo nas duas décadas seguintes nas teorias culturais radicais. Com isso, o mundo ocidental deixou de “[...] se apresentar como o único provedor de conhecimento antropológico

sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada” (CLIFFORD, 2008, p. 18).

A isso é acrescido “o deslocamento não como privilégio do pesquisador, mas como prática cultural também dos moradores do campo” (MARQUEZ, 2009, p. 67). Sendo assim, essas mudanças resultaram em transformações na lógica de acontecimento do próprio campo e na ideia de sujeito-nativo, já que ele também passa a ser reconhecido como um viajante que estabelece relações com outros indivíduos e lugares. Isso leva à concepção de mundo conectado, que permite muitas possibilidades de abordagens da diversidade coletiva e da multiplicidade cultural, no que Clifford (1999) denomina por “cultura translocal”.

No entanto, pelo fato de o etnógrafo ser o detentor da interpretação, tradução, contextualização e significação do sentido dado pelo nativo, ele apresenta uma vantagem epistemológica no processo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), o que gera relações conflitantes de poder.

[...] quanto mais se cultiva a diferenciação de posição entre o pesquisador e os habitantes do campo, mais se aproxima do perigo de herdar um comportamento de autoridade típico de regimes colonizadores e de negar o sujeito investigado enquanto alguém também dotado de um olhar pesquisador e de um corpo viajante. (MARQUEZ, 2009, p. 66)

Questão essa que pode ser superada através da chamada antropologia simétrica, definida por Bruno Latour nos anos 1990, com o objetivo de elaborar meios para realizar a antropologia na nossa própria sociedade “[...] e de incorporar e legitimar o sujeito investigado como alguém dotado de outras metodologias de pesquisa possíveis” (MARQUEZ, 2009, p. 67). Dessa maneira, ocorre uma quebra de autoridade e dicotomias são tratadas nos mesmos termos, o que permite determinar uma ideia de reflexividade, estabelecendo como o processo ecoa em nós mesmos, em nosso grupo e nos sensibiliza, transformando a antropologia. Além de possibilitar que a vantagem epistemológica seja compartilhada com o outro, resultando em um movimento onde o pesquisador está disposto a se deixar afetar profundamente pelo convívio e em dar voz ao sujeito-nativo (URIARTE, 2012).

Nesse sentido, para Viveiros de Castro (2002), a partir da relação do etnógrafo com o ponto de vista do nativo, é possível transpor de um mundo a outro, compreendendo os conceitos projetados pelo sujeito-nativo e estabelecendo relações

de conhecimento partilhado entre ambos. E, lembrando a definição de Tim Ingold (1992 *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2002), a antropologia nada mais é do que filosofia com as pessoas, na qual vem à tona concepções de mundo, e deve ser desenvolvida em linguagem clara diante das pessoas denominadas de sujeitos comuns.

Sendo assim, por mais que este estudo seja acadêmico, deve ser construído com a clareza desses outros conhecimentos, e é fundamental me deixar afetar profundamente pelas artesãs e por suas práticas, não só usufruindo-as como produtos no dia-a-dia, mas especialmente compreendendo seus processos, modos de fazer e saber e as influências nas vidas das pessoas diretamente envolvidas e suas possibilidades. Para isso, encorajo-me a partir do depoimento de Jeanne Favret-Saada (2005, p. 157) sobre seu trabalho de campo com a feitiçaria rural na França:

[...] eles exigiam de mim que eu experimentasse pessoalmente por minha própria conta – não por aquela da ciência – os efeitos reais dessa rede particular de comunicação humana em que consiste a feitiçaria. [...] No começo, não parei de oscilar entre esses dois obstáculos: se eu “participasse”, o trabalho de campo se tornaria uma aventura pessoal, isto é, o contrário de um trabalho; mas se tentasse “observar”, quer dizer, manter-me à distância, não acharia nada para “observar”. No primeiro caso, meu projeto de conhecimento estava ameaçado, no segundo, arruinado.

Então, Favret-Saada (2005) decidiu se deixar afetar, assumindo a experimentação e posição do nativo, sendo que, seu diário de campo tinha a função de registrar notas que lhe auxiliassem na compreensão do que ali acontecia e isso só era possível associado a vivência experimentada anteriormente: “[...] se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações [...]” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Favret-Saada (2005) ainda enfatiza que esse processo de se deixar afetar permite estabelecer uma forma de comunicação particular e própria com o nativo, livre de propósitos pré-definidos, reforçando o que é colocado por Clifford (1999; 2008).

Neste contexto, como já dito, pertenço aos dois mundos, sendo, simultaneamente, nativa e pesquisadora com formação em arquitetura e urbanismo, o que me posiciona nesse limiar: retrata minhas origens e formação sociocultural bastante afetada por essas práticas cotidianas estudadas, ao mesmo tempo que também compõe meu olhar profissional de enxergar espacialmente relações e ações

possíveis para essas experiências de vida. O que, de certa forma, colaborou para que o método etnográfico não se efetivasse, devido a essa inviabilidade do distanciamento necessário e pela minha impossibilidade de imersão no campo, envolvendo questões pessoais e a própria proximidade das artesãs, que já me consideravam inserida nele sem de fato estar. Isto, associado a forma como desenvolvem suas produções, não possibilitou meu acesso a um lugar aberto ao encontro e experimentação permanentes e constantes.

Então, outro método utilizado, articulado com o método etnográfico e que de fato se concretizou, é o da **memória oral**, que por não ter pretensão de amostragem, define a escolha das artesãs participantes em função de sua presença no meio e familiaridade ao tema, no intuito de relatar suas vivências, atuações e experiências. Além disso, em função dos desafios de desenvolvimento da pesquisa, tornou-se importante envolver outros agentes que reforçassem a relação artesanal com o espaço e com os campos disciplinares das artes e do design. Isto desvendou o meu olhar romantizado e influenciado de nativa sobre a citada resistência encontrada em muitas das artesãs para a transmissão dos saberes e compartilhamento dos conhecimentos sobre essas práticas.

Para Verena Alberti (2004, p. 14), que utiliza o termo história oral,

[...] há nela uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história [...]. E, ouvindo-o falar, temos a sensação de ouvir a história sendo contada em um contínuo, temos a sensação de que as descontinuidades são abolidas e recheadas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiosincrasias, relatos pitorescos.

Ecléa Bosi (2003) compreende a memória oral como um instrumento da Psicologia Social, abordando um passado consideravelmente recente, aplicado ao cotidiano e ao comportamento dos indivíduos. Com isso, são registrados episódios comuns e experiências de vida que permitem construir relatos diversos e muitas vezes até contraditórios, resultantes de vivências também distintas, sendo essa sua grande virtude. E o fato de os recordadores ainda estarem vivos, permite ao pesquisador reconstruir narrativas dessas temporalidades retratadas (BOSI, 2003), e, através da voz, expressar não só as memórias do indivíduo, mas também aquelas de caráter social e coletivo (BOSI, 1994).

Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. (BOSI, 2003, p. 15)

Dito isso, Pierre Nora (1993, p. 9) ressalta as diferenças entre memória e história, colocando-as como campos opostos:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais.

A história para Nora (1993) se edifica do passado, através de análises críticas de fatos que tendem ao universal. É criticamente construída em verdades (ou não) tidas como globais e busca promover a destruição da memória, que não é precisa e nem rigorosa, é ato presente, resguardada pela afetividade, com ações e lembranças que não se pautam pela exatidão, carrega bagagens simbólicas, construídas no corpo de grupos, sendo ao mesmo tempo coletiva e individual. “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9).

Michel de Certeau (1998, p. 163) também define que a memória é influenciada pela situação presente em que é recordada. “[...] regulada pelo jogo múltiplo da alteração, não só pode se constituir apenas pelo fato de ser marcada pelos encontros externos [...], mas também porque essas escrituras invisíveis só são claramente ‘lembradas’ por novas circunstâncias”. Neste contexto, Bosi (1994) destaca a importância das memórias dos idosos, que considera serem mais apuradas e experientes que as dos jovens e adultos, propensos a deixarem que os acontecimentos do presente tenham mais influência que as recordações.

Reafirmando o sociólogo francês Maurice Halbwachs, estudioso da memória coletiva, Bosi (1994, p.55) considera que “não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição”. Isto é, as lembranças do passado se alteram conforme a

percepção e a consciência do indivíduo também se modificam, dessa forma, dificilmente seria possível retratá-las exatamente como aconteceram num tempo anterior.

E ainda, a memória do indivíduo está entrelaçada à memória da comunidade e essa à chamada memória coletiva da sociedade, com suas relações de pertencimento (HALBWACHS, 2003). Daí que tanto a memória coletiva quanto a identidade cultural de um grupo existem porque o mesmo permanece com características que resguardam as semelhanças entre seus sujeitos¹¹. Mesmo que estes sejam únicos e detentores de suas próprias particularidades, há costumes e práticas que estabelecem as relações que os inserem em sociedade. O mesmo vale para as integrações físicas com os lugares, existindo uma ampla conexão e interação do espaço com a memória coletiva através do cotidiano (HALBWACHS, 2003).

A diferenciação de uma cidade resulta de uma diversidade de funções e costumes sociais [...]. Os costumes locais resistem às forças que tendem a transformá-los e essa resistência permite entender melhor a que ponto nesse tipo de grupo a memória coletiva se apoia nas imagens espaciais. (HALBWACHS, 2003, p.162).

Isto é, a depender do grau de envolvimento dos homens com o lugar, escala e temporalidade das transformações, a memória coletiva respaldará mais ou menos as modificações e conservações dos espaços das cidades.

Se, entre as casas, as ruas e os grupos de seus habitantes houvesse apenas uma relação muito acidental e de curta duração, os homens poderiam destruir suas casas, seu bairro, sua cidade, e reconstruir em cima, no mesmo local, uma outra cidade, segundo um plano diferente – mas as pedras se deixam transportar, não é muito fácil modificar as relações que se estabeleceram entre as pedras e os homens. (HALBWACHS, 2003, p.163).

Bosi (1994, p. 39) ainda reforça o quão necessário é estabelecer confiabilidade e afeição com os recordadores, sendo que, muitas das lembranças são contadas após as gravações. “Frequentemente, as mais vivas recordações afloravam depois da entrevista [...]. Muitas passagens não foram registradas, foram contadas em confiança, como confidências. Continuando a escutar ouviríamos outro tanto e ainda mais”.

¹¹ Ao mesmo tempo que os diferenciam de outros grupos.

No meu caso, este método se mostrou eficaz, já que, habitando a fronteira, a abertura ao diálogo e escuta foi mais fluida, gerando o vínculo de confiança, afeição e comunicação. Uma boa parte dos recordadores conhece minha família e as vezes até a mim, além disso, em muitos momentos me reconheci (indiretamente) nos relatos, uma vez que episódios com meus antepassados vieram à tona e pude perceber o quanto eles me proporcionaram credibilidade e, dessa maneira, fizeram-me participar efetiva e afetivamente das conversas, o que foi extremamente prazeroso. Admito, nunca foi tão bom ser reconhecida como a descendente de alguém.

Sobre as transcrições dos relatos, perpassam um processo quase artesanal de escuta e (re)escuta, no intuito de tecer essas vozes através de uma trama textual que procure dar conta das expressões, pausas, sentimentos, entonações, além é claro, da própria relação de confiança que se buscou construir. Através desses encontros também foi possível compreender os limites e possibilidades de permanência e valorização dos saberes, assim como as situações de resistência na partilha dos conhecimentos. Com isso, para a construção da pesquisa, foram definidos três universos diferentes de protagonismo dos sujeitos envolvidos: o primeiro, no qual atuo como interlocutora dos diálogos e os atravessamentos se constituem na conexão artesanato, arte e design; o segundo, em que exercito a escuta e o aprendizado, com predominância das vozes das artesãs e suas memórias; e o terceiro, que está registrado na íntegra como o Apêndice B e é oportunamente colocado em momentos estratégicos da tese, especialmente ao tratar da história oral, reordenando, consolidando e/ou desmitificando a história considerada “oficial”, além de trazerem relatos ligados às produções artesanais, perfazendo as memórias cotidianas de modo geral.

Posto isso, a estrutura deste estudo é definida pela base teórica composta pela elaboração conceitual do cotidiano através do vínculo entre urbano, rural e urbanização extensiva, além da contextualização histórica do lugar, apresentando análises descritivas entremeadas por relatos atuais da memória oral e minhas próprias experiências. Posteriormente, tratamos da produção artesanal enquanto atividade econômica voltada principalmente à cultura popular e também parte da tradição com questões patrimoniais. Além de estabelecer a relação arte / artesanato / design e os encontros possíveis já existentes no cenário local. A seguir, em momento de caráter mais prático são apresentados os retratos das artesãs participantes da pesquisa,

relatando suas histórias por meio das falas transcritas. Por fim, são demonstrados os caminhos possíveis, através do desenvolvimento de ações que fortaleçam e renovem as práticas artesanais, principalmente buscando promover a ressignificação e (re)existência dessas produções no cenário atual, com prospecção futura, através da proposição de um Museu Vivo e/ou de uma Escola Livre de Artesanato.

O COTIDIANO: entre o rural, o urbano e a urbanização extensiva

Para Henri Lefebvre (1978, p. 86), o cotidiano é o “setor privilegiado da prática” onde “as necessidades se tornam desejos” (tradução livre), o que quer dizer que enquanto as necessidades são biológicas, inerentes aos homens em geral, os desejos são específicos de cada indivíduo e resultam das influências do meio social onde ele vive. Ou seja, é no processo de humanização e socialização que cada sujeito se individualiza e se reconhece como único, ao mesmo tempo que também se constitui em coletividade através de concepções próprias e autênticas, que definem os enraizamentos culturais de um grupo (LEFEBVRE, 1978).

Sendo assim, o cotidiano se compõe por um sistema de sinais, que estão no campo do corriqueiro e habitual, e de signos, que resultam em símbolos únicos e expressivos, definindo as características de um lugar e de sua comunidade. A união de ambos, que ocupam espaço e tempo, traduz-se na linguagem que é justamente a forma de sermos incluídos ou não numa vida cotidiana: se compreendemos, estamos inseridos, se não, estamos fora. Assim, a linguagem opera como um filtro, em que os desejos capturados do indivíduo são traduzidos conforme o que foi socialmente acertado (LEFEBVRE, 1978). Nesse processo, quando não são encontradas palavras que materializem a linguagem em forma de comunicação, podem surgir novos termos e vocábulos da vida cotidiana. Expressões essas, muitas das vezes, informais ou marginais, mas que pretendem existir na sociedade, por isso que tanto a língua quanto a linguagem tendem a se transformar no decorrer do cotidiano. Redes e fios condutores “constituem a trama em que a vida cotidiana é tecida, [...] ligam à distância pequenos grupos, aparentemente fechados ou acometidos a um território: famílias, cidades, vizinhanças de cidades, agrupamentos corporativos, associações locais” (LEFEBVRE, 1978, p. 100, tradução livre).

De Certeau (1998, p. 42) analisa as práticas cotidianas como “artes de fazer” da cultura popular, colocando em questão seu caráter utilitário: “[...] uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar”. E as define como **táticas**, já que dependem do tempo, estabelecendo continuidades e permanências e transformando acontecimentos rotineiros em oportunidades, o que permite que indivíduos comuns tirem proveito disso para se

fortalecerem. Isto é, ao contrário das estratégias, não apresentam distinções que isolem e diferenciem determinados sujeitos (DE CERTEAU, 1998).

Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição. (DE CERTEAU, 1998, p. 47)

Para tratar dessas práticas cotidianas, de Certeau (1998) primariamente as apresenta como um conjunto de procedimentos que possuem pouca visibilidade e estão fora do discurso da cultura oficial. Processo que suscitava uma relação de poder e dominação claramente expressa na vida cotidiana e nos espaços da cidade, que se configuravam, até o final do século XIX, por soluções de ocupação com linguagem visual de vigilância e controle, com a sensação de ser observado o tempo todo, como nas prisões panópticas¹² (FOUCAULT, 1999). “O desenvolvimento excepcional, até mesmo canceroso, dos procedimentos panópticos parece indissociável do papel histórico que lhes foi atribuído, o de ser uma arma para combater práticas heterogêneas e para controlá-las” (DE CERTEAU, 1998, p. 115), isto é, já que as práticas cotidianas podem ser detentoras de resistência e significância, geram a necessidade do Estado em contê-las, inclusive através dos espaços. Ou seja, a cultura popular e o cotidiano podem suscitar forças de empoderamento e emancipação dos sujeitos comuns, por isso incomodam tanto os setores dominantes da sociedade.

E como dito, considerando esses procedimentos como da cultura popular ou da cultura ordinária¹³, de Certeau (1998) estabelece que, para compreendê-los enquanto objeto de pesquisa, é preciso entender seus processos e possibilidades, bem como reaprender ações comuns e considerá-las no percurso de estudo, ou seja, é preciso efetivamente se envolver e agir no cotidiano, identificando como essas ocasiões se constroem.

¹² Essas prisões de Bentham apresentavam desenho circular, com as celas no contorno externo e uma torre central de vigilância, da qual era possível ter total controle do espaço, provocando a sensação de estar sempre vigiado, mesmo que isso, de fato, não acontecia. “O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1999, p. 167).

¹³ Ordinária no sentido de comum.

Em termos territoriais, Milton Santos (2006) analisa que as técnicas, que configuram objetos ou ações sistêmicos, são os instrumentos de produção mais efetivos na relação do homem com o meio, constituindo os espaços geográficos e a própria vida social.

Quando tudo era meio natural, o homem escolhia da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo.

Esse meio natural generalizado era utilizado pelo homem sem grandes transformações. As técnicas e o trabalho se casavam com as dádivas da natureza, com a qual se relacionavam sem outra mediação.

[...] As transformações impostas às coisas naturais já eram técnicas, entre as quais a domesticação de plantas e animais aparece como um momento marcante: o homem mudando a Natureza, impondo-lhe leis. A isso também se chama técnica. (SANTOS, 2006, p. 157)

Nesse sentido, contextualizando com o rural e o urbano, de acordo com Lefebvre (1978; 2011), a relação do homem com o campo tende a ser bastante sacralizada, em função da expressa intimidade que estabelecem: o homem modela e trabalha a terra para que ela produza e dela retire seu sustento, o mesmo acontece com sua estrutura social, constituindo a comunidade camponesa, na qual as conexões entre os sujeitos estão intrinsecamente incorporadas à natureza, como colocado por Santos (2006). Isso reflete na forma de se relacionar com o espaço e na temporalidade, já que, o modo de ocupação e suas construções perduram praticamente inalteradas por muito tempo e dão continuidade às relações humanas sem configurar grandes rompimentos históricos ou novos períodos sociais. Isto quer dizer que, o presente se mistura e dá continuidade ao passado sem apresentar grandes mudanças na sociedade e no próprio ambiente (LEFEBVRE, 1978).

O mesmo não acontece nas cidades com sua vida urbana, onde há um amplo processo de profanação, especialmente pelas funções da terra modificada serem fortemente políticas e econômicas, assim como pela dinâmica de ocupação do espaço ser definida pelas sobreposições de tempos e épocas, com grandes mudanças sociais, especialmente representadas na arquitetura das edificações, nos espaços livres e nas relações humanas (LEFEBVRE, 1978; 2011).

Uma associação interessante entre o indivíduo da cidade e o do campo, está no uso da fotografia. Pierre Bourdieu & Marie-Claire Bourdieu (2006) analisam o

emprego da fotografia na aldeia de Lesquire¹⁴, em Béarn – França. Essa ferramenta foi introduzida pelos habitantes da vila (*bourg* – composta por sujeitos com características urbanas, vivendo nas proximidades da área rural) e tinha o intuito de registrar rituais simbólicos. Inicialmente, retratavam os casamentos (cerimônias bastante representativas da conjunção do grupo ou entre grupos, através da união de duas pessoas) e, conforme as mudanças sociais aconteciam, outros eventos, especialmente religiosos, ganhavam a importância do registro, como por exemplo, a primeira comunhão e, mais raramente, os batizados.

Naquele momento, a figura da criança mudava, conforme a sociedade também se modificava. A fotografia passou a ser, então, um instrumento de registro das crianças para que os membros da família reconhecessem seus descendentes. Também era utilizada pelas mães para que seus filhos tivessem referências sobre os indivíduos e as relações sociais presentes na imagem. De toda forma, a fotografia estava primordialmente no contexto das cerimônias e era feita por profissionais. Além do fato delas registrarem comportamentos e papéis socialmente aceitos e que significassem *status* social, não fazendo parte da vida camponesa, por isso não retratava seu cotidiano, ao contrário: os camponeses usavam suas melhores vestimentas para posar para as fotografias.

A posição correta e digna consiste em ficar de pé, direito, olhando em frente com a gravidade que convém a uma ocasião solene [...]

[...] Assumir a postura correta é uma forma de respeitar a si próprio e de exigir respeito. O personagem oferece ao espectador um ato de reverência, de cortesia, que é governado por convenções, e demanda que o espectador obedeça às mesmas convenções e às mesmas normas. (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 37-38).

Nesse contexto, ficava claro que a fotografia, enquanto objeto da vida urbana, era “vista como uma manifestação do desejo de parecer urbano [...]” (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 36), não sendo, portanto, considerada uma prática efetiva dos camponeses que acreditavam que suas tradições deveriam prevalecer frente às inovações advindas da cidade. Os avanços não eram bem-vindos entre eles, a não ser quando estavam estritamente relacionados à produção agrícola, o que

¹⁴ Esta é a aldeia em que Pierre Bourdieu cresceu na infância. O filósofo e sociólogo francês foi um dos estudiosos da vida camponesa, a partir da sua própria experiência.

possibilitava que, apesar de “traírem” as suas tradições, não deixassem de ser camponeses (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006).

Já em termos da ideia de cultura nos grupos camponeses, para Lefebvre (1978, p. 76) é:

[...] uma cultura sem conceitos, transmitida oralmente, como se estivesse tomando anedotas, histórias, interpretações de ritos e magias, e exemplos que servem para orientar a prática, para conservar ou adaptar os costumes, para direcionar as emoções e as ações agindo diretamente sobre elas (tradução livre).

Essa relação cultural está muito mais no campo da naturalidade e no cotidiano, acontecendo no universo da aqui compreendida como cultura popular¹⁵. Porém, há o risco de ser transformada em algo folclórico, já que boa parte do que se sabe sobre os camponeses é contado pelas pessoas da cidade através da poesia, da arte e até mesmo da própria filosofia (LEFEBVRE, 1978). Para o filósofo, existem poucos documentos e investigações acadêmicas sobre a vida no campo, desenvolvidos pela Sociologia Rural, pois tais estudos ganharam corpo após o processo de industrialização, com a criação de um novo tipo de agricultura capitalista, resultando numa ruptura com o passado e o tradicional e definindo outras formas de relação com a terra¹⁶ (LEFEBVRE, 1978). Especialmente, viu-se um processo de migração para as cidades, com outras oportunidades e relações de trabalho, além de surgirem grandes propriedades agrárias também industrializadas.

Para Santos (2006), nesta nova composição das cidades e também do campo, principalmente a partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, a produção do espaço passou a ser mais ainda técnica do que cultural, relacionada aos processos de industrialização e à própria constituição da sociedade que se modernizou. Isto levou a transformação da ideia de **meio geográfico natural**, já apresentado, para **meio técnico**, num processo de transição, com mecanização da produção e definição de objetos, ao mesmo tempo, culturais e técnicos e espaços naturais e artificiais¹⁷. E posteriormente para **meio técnico-científico-informacional**,

¹⁵ Ver o capítulo sobre a cultura popular, onde seu conceito e a ideia de folclore são aprofundados.

¹⁶ Isto não quer dizer que não houve resistência por parte dos camponeses contra o sistema capitalista, o que é tratado adiante.

¹⁷ Processo que variou de país para país, conforme a mecanização se instaurou.

que ocorreu especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando a informação passou a ser crucial. E se consolidou na década de 1970, até mesmo nos países emergentes, com os grandes avanços tecnológicos, a ampliação das redes de comunicação e o processo de globalização, no qual, a ciência e a técnica se convergiram através do mercado global: “[...] a ciência e a tecnologia, junto com a informação, estão na própria base da produção, da utilização e do funcionamento do espaço e tendem a constituir o seu substrato” (SANTOS, 2006, p. 160).

Roberto Monte-Mór (1998; 2006) contextualiza a relação campo-cidade e o processo de transformação que levou a essa nova organização social do espaço, denominado por **Urbanização Extensiva**.

Os adjetivos *urbano* e *rural* [...] ganharam autonomia apenas recentemente e dizem respeito a uma gama de relações culturais, socioeconômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado. Ao contrário, cada vez mais as fronteiras entre o espaço urbano e o rural são difusas e de difícil identificação. Pode-se supor que isso acontece porque hoje esses adjetivos carecem da sua referência substantiva original, na medida em que tanto a cidade como o campo não são mais conceitos puros, de fácil identificação ou delimitação. (MONTE-MÓR, 2006, p. 10)

A partir das obras de Lefebvre, Monte-Mór (2006) analisa que, em termos históricos, a conceituação de cidade vem do grego *polis* (política) e do latim *civitas* (cidadão, civilização), tendo no princípio a definição então de **cidade política**, em que a produtividade estava no campo e a cidade tinha somente as funções administrativa e militar, com consumo do excedente produzido. Posteriormente surgiu a **cidade mercantil**, na qual, o processo de dominação da cidade sobre o campo aumentou, com o controle passando a ser, além de político, também econômico, isto é, “[...] por um movimento voluntário do campo em direção à capacidade articuladora da cidade como lócus do mercado” (MONTE-MÓR, 2006, p. 12).

Por fim, estabeleceu-se a **cidade industrial** que conota a urbanização como conhecemos hoje, resultando na subordinação total do campo pela cidade e constituindo o que Lefebvre (2008) designa por “sociedade urbana”. Com a industrialização, a produção passou a estar no contexto urbano, inclusive com o processamento do que advém do campo. Neste cenário também emergiram novas organizações sociais e relações de trabalho através do proletariado (MONTE-MÓR, 2006).

Em consequência do acelerado crescimento demográfico das cidades industrializadas, a expansão urbana fez emergir o fenômeno da metropolização, em que os limites urbanos se estendem para as bordas, onde, geralmente, tanto indústrias quanto a mão-de-obra são alocadas, resultando em um processo de influência político-econômica que extrapola as fronteiras territoriais dos municípios e os tornam interdependentes. Assim, a cidade sofreu o que o autor denominou por um processo de implosão do centro (*core*, núcleo) e explosão da periferia (bordas que compõem tecidos urbanos), definindo então que “a área metropolitana é a expressão mais óbvia da zona urbana de que fala Lefebvre, da urbanização extensiva na sua forma mais visível e imediata” (MONTE-MÓR, 1998, p. 170).

Essa lógica também transformou a própria urbanização, uma vez que a “práxis urbana” – conotação “*lefebvrina*” para a práxis sociopolítica e espacial – também se estendeu e incorporou a vida social de um modo geral, o que levou a ampla busca por qualidade de vida, especialmente cotidiana, e a um processo de politização para além dos limites da cidade (MONTE-MÓR, 2006).

Angela Ferreira (1999, p. 148), a partir da análise de Francisco Entrena Durán¹⁸ (1998), define que:

A construção social do rural na atualidade tem refletido a fluidez dos seus limites com o urbano e o fato fundamental de que os processos econômicos, sociais, culturais e simbólicos que os envolvem — a ambos — e dão sua feição de heteronomia, perda de protagonismo e desarticulação socioeconômica, têm a ver com sua crescente inserção no mundo globalizado.

Fato que tem provocado ainda, a redescoberta das áreas rurais que ficam no entorno das cidades, por moradores urbanos que buscam outra forma de viver e morar. Um exemplo disso, são os suburbanos condomínios fechados, onde são vendidas pitorescas ideias de segurança, conforto e “relação” com a natureza (FERREIRA, 1999). Contudo, a autora destaca que apesar dessa realidade globalizadora apresentar, ao mesmo tempo, processos de desterritorialização dessa relação social com a terra e redescobertas de novos modos de vida, a agricultura, bem como outras formas de extração rural, são tipos de produção que

¹⁸ ENTRENA DURÁN, Francisco. *Cambios en la construcción social de lo rural; de la autarquía a la globalización*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

necessariamente precisam de ocupação territorial do espaço, sendo este o ponto culminante para que determinados grupos resistam, em função de suas identidades com os lugares, definindo ações coletivas de enfrentamento (FERREIRA, 1999).

Nessa perspectiva, Monte-Mór (2006, p. 14) diz que no Brasil, quando a práxis urbana se estendeu para o exterior da cidade, “os movimentos sociais perderam a adjetivação de urbanos conforme passaram a abranger populações rurais e tradicionais, como índios, seringueiros, trabalhadores sem-terra, entre outras”.

Já sobre a perspectiva da industrialização, apesar de não ter existido uma revolução industrial como na Europa, ela chegou no país, principalmente na segunda metade do século XX, transformando a vida urbana. Esse processo foi reflexo das mudanças político-econômicas – centralizadoras e expansionistas – da Era Vargas (1930-45) e potencializadas pelo governo – modernizador e de interiorização do desenvolvimento – de Juscelino Kubitschek (1956-61) que culminou no Regime Militar (1964-85)¹⁹. O Estado “[...] regulava as relações entre capital e trabalho, fazia investimentos em infraestrutura, garantia os meios de consumo coletivo” (MONTE-MÓR, 2006, p. 16), promovendo o acesso à urbanização para essas cidades industrializadas.

E quanto ao surgimento do que denota por tecidos urbanos, “sintetiza [...] o processo de expansão do fenômeno urbano que resulta da cidade sobre o campo e, virtualmente, sobre o espaço regional e nacional como um todo” (MONTE-MÓR, 2006, p. 14). Tendo ocorrido no período militar, especialmente na década de 1970, também reverberado pelos governos anteriores através de grandes malhas rodoviárias e da implantação de hidrelétricas (MONTE-MÓR, 2006), caso deste estudo. Este foi o processo que promoveu o urbanismo extensivo:

A partir dos anos setenta, a urbanização estendeu-se virtualmente ao território nacional, integrando os diversos espaços regionais à centralidade urbano-industrial que emanava de São Paulo, desdobrando-se na rede de metrópoles regionais, cidades médias, núcleos urbanos afetados por grandes projetos industriais, atingindo, finalmente, as pequenas cidades nas diversas regiões, em particular onde o processo de modernização ganhou uma dinâmica mais intensa e extensa. (MONTE-MÓR, 2006, p. 16)

¹⁹ MONTE-MÓR (2006).

Ainda tratando dessa relação, mas com ênfase nas pequenas cidades²⁰, Roberto Lobato Côrrea (2011) define que não há uma distinção clara entre os espaços urbanos e rurais. Conforme o geógrafo, a conceituação desses lugares vem da confluência de algumas questões. A primeira considera que as cidades pequenas têm origens diversas e, apresentando as tipologias propostas por Pierre Deffontaines em 1938, diz que “inclui cidades criadas como ‘patrimônios religiosos’, ‘bocas de sertão’, pouso de tropas de mulas, e entroncamento de vias de circulação. Acrescente-se as cidades que nasceram de **quilombos**²¹ ou ‘*company towns*’” (CÔRREA, 2011, p. 6).

A segunda trata das atividades econômicas e dos seus reflexos na forma de ocupação do espaço, já que essas cidades geralmente vivem da “circulação de mercadorias e prestação de serviços” no núcleo urbano e das atividades agrárias nos núcleos rurais, proporcionando diluição, sem muita rigidez e diferenciação com as áreas urbanizadas (CORRÊA, 2011, p. 6).

A terceira questão configura que a cidade pequena é o lugar da sede oficial do município, exercendo a função de gestão político-administrativa. A quarta diz que é “[...] melhor definida em termos de grau de centralidade do que em termos de tamanho demográfico. Caracteriza-se por ser um centro local [...] que exerce centralidade em relação ao seu território municipal [...]” (CÔRREA, 2011, p. 6-7) e é composto por diversos outros núcleos, muitas vezes urbanizados, onde as atividades agrárias acontecem.

A quinta estabelece que elas possuem diversas possibilidades de arranjos, que configuram tipos regionais diferentes de pequenas cidades, caracterizados a partir da base cultural; do tempo de existência do povoado; da estrutura agrária e densidade demográfica da hinterlândia; das relações de mercado e da renda; e da transitabilidade. Isto configurou claramente sete regionais brasileiras²², que são: o sul do país; o Planalto Ocidental paulista; a Zona da Mata mineira; o cerrado; o sertão nordestino; e duas na Amazônia – as áreas ribeirinhas e as “terras-firmes” (CORRÊA, 2011, p. 7).

²⁰ Geralmente as pequenas cidades não excedem os 30.000 habitantes.

²¹ Grifo nosso, por ser este o caso de Carmo do Rio Claro.

²² Com relação à cidade de estudo desta pesquisa, encontra-se em uma área de transição entre o cerrado e a Zona da Mata.

Assim como Monte-Mór (2006), Corrêa (2011) contextualiza que, na segunda metade do século XX, especialmente nas décadas de 1960-70, a configuração dessas pequenas cidades mudou consideravelmente através dos investimentos públicos em urbanização e na expansão da malha rodoviária, encurtando as distâncias dos grandes centros e propiciando o acesso a equipamentos industriais, que foram incorporados à produção agrária.

A industrialização do campo, afetou não apenas a estrutura fundiária, gerando maior concentração da propriedade rural, mas também as relações de produção, gerando a diminuição do número de pequenos proprietários, rendeiros e meeiros e o aumento do número de assalariados, particularmente aqueles de trabalho temporário. (CORRÊA, 2011, p. 9)

Nesse processo, a paisagem rural também mudou, tanto em termos do espaço quanto do esvaziamento populacional em função da mecanização da produção, com o novo perfil de trabalhadores flutuantes e a migração para as áreas urbanas das pequenas cidades e especialmente para as cidades grandes e médias. Em contrapartida, nas regiões onde as inovações tecnológicas não foram implementadas, ocorreu estagnação e decadência, acarretando também na migração e em crise econômica do núcleo urbano, que tinha na agricultura sua principal fonte de recursos (CORRÊA, 2011).

As relações comerciais também mudaram, já que antes da industrialização, os comerciantes das pequenas cidades eram responsáveis por buscar mercadorias em outras localidades e, ao mesmo tempo, levar e comercializar os produtos agrários locais, atuando como atacadistas-varejistas (CORRÊA, 2011). Com o advento da indústria, esses comerciantes foram substituídos por “novos modelos de comercialização da produção do mundo agrário, que inclui cooperativas e o contato direto entre produtor e a empresa industrial” (CORRÊA, 2011, p. 10). Toda essa conjuntura levou a perda de importância das cidades pequenas. “Apropriação, separação, fusão, reflexo e absorção parecem ser as palavras-chave em torno das quais a pequena cidade situa-se entre o urbano e o rural” (CORRÊA, 2011, p. 12).

Vale destacar que a tecnologia, não só da produção, tem primordial colaboração para as mudanças mais significativas na maneira de viver no campo aos moldes da cidade e até mesmo entre urbanidades diversas, através dos meios de comunicação – televisão, *internet*, telefonia móvel etc. –, que conectam e permitem o

acesso virtual a grande parte do que acontece no mundo. Conforme Suely Rolnik (2002, p. 19):

A globalização da economia e os avanços tecnológicos, especialmente a mídia eletrônica, aproximam universos de toda espécie, situados em qualquer ponto do planeta, numa variabilidade e numa densificação cada vez maiores. As subjetividades, independente de sua morada, tendem a ser povoadas por afetos dessa profusão cambiante de universos; uma constante mestiçagem de forças delinea cartografias mutáveis e coloca em cheque (sic) seus habituais contornos.

Assim, ao mesmo tempo que tende a agregar e aspergir identificações, também define padrões de sujeitos que podem levar ao processo de desaparecimento de “identidades locais fixas [...] para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis, que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade” (ROLNIK, 2002, p. 20). Contudo, como já tratado, é o mesmo processo que pode estimular determinados grupos a persistirem em suas próprias ideologias e particularidades, resistindo e enfrentando o mercado global, sem necessariamente fechar-se a ele e seus avanços tecnológicos, o que é discutido neste estudo.

A seguir, é apresentada a caracterização da cidade de Carmo do Rio Claro, analisando seu processo de formação, transformação e evolução ao longo do tempo, lincados aos fatos advindos da história oral, e contextualizando conceitos elucidados neste capítulo conceitual.

O rural e o urbano em Carmo do Rio Claro/MG

Sobre a história do lugar, que para muitos habitantes é parcial ou totalmente desconhecida, foi costurada a partir de alguns registros historiográficos advindos da história oral ou até mesmo de suposições, não tendo sido localizados documentos oficiais comprobatórios. Entre a população local é comum ouvir que a cidade não tem história, em função da falta desses registros oficiais e do apagamento espacial das memórias edificadas. Assim, a contextualização aqui apresentada está pautada em fatos prováveis e foi desenvolvida em termos descritivos, entremeados por novos relatos da memória oral e permeando minhas próprias experiências enquanto usuária que cresceu e ocasionalmente ainda participa das dinâmicas do lugar. A seguir é apresentada uma linha do tempo, sintetizando a análise textual.

LINHA DO TEMPO

1596

Provável início da ocupação por negros quilombolas e homens brancos pobres - Quilombo do Cascalho
Cotidiano: tecelagem e doçaria de frutas

Primeiro possível desbravamento sertanista (sem registros oficiais)

Ocupação do território pelos indígenas Catu-auás.

2ª METADE SÉC. XVII

1760

Chegada do primeiro padre, fundando a Freguesia de Nossa Senhora do Monte Carmelo, desmantelada antes de 1790 por falta de recursos

Expedição bandeirante com desmantelamento do Quilombo do Cascalho e provável dizimação dos indígenas

Surgimento do Arraial de Nossa Senhora do Monte Carmo

Permanecia o sistema coletivo e a economia de subsistência, perdurando até o início do século XIX

1780

José Joaquim de Santana recebeu a sesmaria na Paragem Trombucas, em Nepomuceno, explorando a região - é considerado o fundador de Carmo do Rio Claro

1794

Criação da 2ª Freguesia de Nossa Senhora do Carmo do Monte do Rio Claro.

Construção da primeira capela em pau-a-pique (sem data definida).
Migração populacional da região das minas e formação de fazendas - binômio agricultura e pecuária, com início do período escravocrata - **Função Política**

1810

Construção da Igreja Matriz em substituição à capela antiga
Ainda pertencente à Vila de São Carlos do Jacuí

1840

A Freguesia passou à Vila Formosa do Senhor dos Passos, tornando-se Paróquia em 1850

1848

1860 - 1870

A freguesia foi elevada a Vila do Carmo

05.NOVEMBRO.1877

1ª Escola - Casa de Instrução Pública
Criação da 1ª Fábrica de manteiga da Província das Minas Gerais (sem data), existindo por pouco tempo

1883

Abolição da escravatura - não houve mudanças significativas na vida dos ex-escravizados

FINAL DO SÉCULO XIX
INÍCIO DO SÉCULO XX

Criação do Colégio Particular Normal Sagrados Corações para mulheres, doado por Dona Maria Goulart e administrado pelas católicas Irmãs da Providência de GAP (francesas)

Foco: educação, atividades esportivas, música, trabalhos manuais, etiqueta

1905

Dona Nicota encontrou o doce rústico de mamão bordado que se tornou tradição

Desenvolvimento da Freguesia, com melhorias urbanas e construtivas, aumento das fazendas e das atividades econômicas - Função Mercantil

1875

Desmembrada de Passos, tornou-se Cidade: Carmo do Rio Claro
Foram feitas mais melhorias urbanas

1878

Possível criação de uma junta para definir um fundo de emancipação para a libertação de escravizados - sem informações sobre sua efetiva atuação

1888

Existência de duas escolas públicas para homens e mulheres e duas escolas particulares para homens

1904

Criação da Empresa de Navegação do Sapucaí - facilidade no transporte, com significativa mudança econômica e social (desativado em 1933)

1912

1900 - 1920

Inauguração do cemitério, do reservatório de água e do Fórum (arquitetura eclética)

Tecelagem: aumento produtivo do algodão e da lã de carneiro – necessidade de teares mais elaborados

1925

Incorporação do distrito do Itaci, desmembrado de Boa Esperança

1938

Criação do Ginásio Particular Cônego Leopoldo para homens

1942

O distrito de Conceição da Aparecida foi desmembrado e elevado à cidade

1943

Dona Nicota começou a produzir comercialmente os doces

Chegada dos Irmãos de São Gabriel, de origem italiana, assumindo o Ginásio Cônego Leopoldo

1949

Prosperidade sociocultural, educacional e econômica, com a agropecuária como principal atividade de renda
Ampliação do transporte rodoviário
Doces de D. Nicota: prospecção internacional através dos italianos Irmãos de São Gabriel

DÉCADA DE 1950

O Colégio para homens foi transferido para a sede definitiva e o nome passou a ser Monfort. Em 1958, foi inaugurado o Seminário Gabrielista no edifício do Ginásio Cônego Leopoldo.

1957

Demolição da Igreja Matriz e construção da atual edificação

1961

Represamento de Furnas e implantação da hidrelétrica – decadência econômica da região com o alagamento das principais áreas agricultáveis

1963

Consequência na década: ampla migração populacional da área rural para a urbana e especialmente para grandes cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte

1968

Transferência para o Estado de Minas Gerais dos Colégios Normal Sagrados Corações e Monfort

DÉCADA DE 1970

Atuação de Marilda Simões como supervisora da ACAR – fortalecimento da tecelagem enquanto atividade econômica

1985

Tecelagem manual adquire a função empresarial e se expande amplamente, inclusive com parcerias com designers de decoração – os sons dos teares compõem a paisagem sonora da cidade

Primeiras diretrizes para implantação do turismo ecológico através da ALAGO (Associação dos Municípios do Lago de Furnas), porém sem efetivação

1963

1ª. feira de artesanato, nomeada “Feira de Trabalhos” – resgate da tecelagem manual

1969

Expansão da malha rodoviária, chegada do asfalto e início da mecanização das produções de café e leite – reflexos da Função Industrial e da influência dos centros metropolitanos (São Paulo e Belo Horizonte)

Tecelagem: atividade de renda, incorporação de fio industrial (linha Cléa) e divulgação no cenário nacional através da 1ª. Feira da Cultura Popular Brasileira

Doces: disseminação nos contextos nacional e internacional (Europa e EUA)

1972-1979

Inauguração da Cooxupé (Cooperativa Regional de Cafeicultores em Guaxupé Ltda) – tendência das pequenas cidades (CORREA, 2011)

DÉCADA DE 1990

1998

Tecelagem se consolida como importante atividade econômica, ampliando as parcerias com designers de decoração e moda

Praticamente, 1/4 da população total estava envolvida, direta ou indiretamente, com a tecelagem artesanal urbana e rural, com aproximadamente 1200 teares manuais em produção.

Anos seguintes são introduzidos os teares elétricos mudando a dinâmica da produção

2015

Presença de muitas tecelagens com ampla produção industrializada e pouca artesanal

Grandes impactos em função da pandemia de Covid-19: tecelagem – encomendas canceladas pelas grandes lojas e inviabilidade de acesso de lojistas próximos e turistas à cidade, em função das barreiras sanitárias; doces – a produção conseguiu se manter com as vendas locais. Segundo semestre – retomada das vendas pelas tecelagens fabris

2021

A tecelã e empresária Silvani Maria Soares Pereira (Vaninha) passa a integrar o projeto Transformarte (intercâmbio cultural Brasil-Itália), inova nas peças produzidas, incorpora teares manuais mais elaborados e maiores – abertura da tecelagem para o universo masculino
Atuação Sebrae, Centro Cape e Mãos de Minas: Projeto “Art Estruturada – Programa Local de Apoio ao Artesão”

DÉCADA DE 2000

Dados dos Dossiês de Registros dos dois saberes definem que há 2200 pessoas trabalhando com a tecelagem manual e 25 famílias com os doces artesanais de frutas
Importante atuação do SENAR MINAS

2020

Retomada das vendas pelas tecelagens artesanais, com uma nova realidade: a falta de tecelões manuais, que optaram por migrar para os teares elétricos

Em relação aos resquícios arqueológicos, especialmente dos artefatos encontrados na região, ao longo das áreas inundadas pela Represa de Furnas próximas às margens do rio Sapucaí²³ e seus afluentes, caracterizam que o território foi habitado especialmente por indígenas Cataguazes, ou em sua grafia original, Catu-auás, que significa homens bons (HERVAS, 2020. Informação verbal.). Os dados apresentados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010) definem que além das tribos Cataguazes, também existiam os Tupis-guaranis, o que é reforçado pela ex-curadora do “Museu de Arqueologia Indígena Antônio Aduino Leite” (MUARI), Suzana Leite Hervas (2020. Informação verbal.):

[...] aqui eu só achei, a vida inteira com o papai²⁴, vestígios de Catu-auás e de Tupis-guaranis também, que a gente acha que eles vieram fugindo do litoral, porque eles são de orla marítima, vieram fugindo da colonização e têm dois sítios arqueológicos aqui de Tupis-guaranis.

Essas peças envolvem, por exemplo, ferramentas de caça como machadinhas de pedra, pontas de flechas ou cerâmicas tanto de utensílios quanto de urnas fúnebres (igaçabas), muitas em fragmentos ou quase intactas e estão no acervo do MUARI, considerado o maior da América Latina e localizado na região central da cidade de Carmo do Rio Claro. Há, ainda outras informações não confirmadas, que indicam a presença dos Kayapós (CARMO DO RIO CLARO, 2005; FERREIRA, 200-?).

Presume-se que o primeiro sertanista a desbravar a região entre Carmo do Rio Claro e Paraguaçu tenha sido João Pereira Botafogo, por volta de 1596 (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005). Porém, os registros apontam que a origem da ocupação do povoado ocorreu a partir da segunda metade do século XVII quando, no vale do facilmente navegável Rio Sapucaí, formaram-se quilombos habitados por negros que fugiam das minas de São João Del Rey e Tiradentes, além de homens livres pobres, constituindo vários núcleos quilombolas que compunham o denominado Quilombo do Campo Grande²⁵ (CARMO DO RIO CLARO, 2015a). No território pertencente a Carmo do Rio Claro, acredita-se que existiu o Quilombo do Cascalho, para o qual, os registros historiográficos apontam ter ocupado a região próxima de onde se

²³ Pertencente a Bacia Hidrográfica do Rio Grande.

²⁴ O Senhor Antônio Aduino Leite, falecido em setembro de 2020.

²⁵ O Quilombo do Campo Grande ocorreu ao longo da bacia hidrográfica do Rio Grande, do nordeste de São Paulo ao Triângulo Mineiro, passando pelo sul e sudoeste de Minas Gerais, região deste estudo.

estabeleceu o núcleo urbano da sede do município, aos pés da Serra da Tormenta (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b; FERREIRA, 200-?; GRILO, 1996).

No entanto, em diálogo com Hervas (2020. Informação verbal.), a localização do único sítio arqueológico neobrasileiro e também indígena encontrado no território do município é outra, está na zona rural, em área inundada pela Represa de Furnas, muito provavelmente às margens do Rio Claro ou de um dos seus ribeirões afluentes, existentes antes do represamento de Furnas²⁶.

É impossível ter um quilombo dentro da fazenda do coronel e Carmo do Rio Claro era composta por fazendas de coronéis e aí se transformou em um arraial. Não tem como ter um quilombo dentro de uma fazenda de coronel, como o escravizado ia fugir para dentro da própria fazenda? E provavelmente as sedes eram aqui próximas, porque depois virou o arraial. Não tem nenhum vestígio arqueológico de quilombo aos pés da Serra da Tormenta, tem um muro de pedras de divisa de terras de coronéis feito por escravizados, então se têm as divisas no pé da serra, o quilombo não estaria ali. Também não tem nenhum vestígio de arqueologia neobrasileira aqui dentro da sede, tem dos indígenas, que são de 2.000 a 3.000 anos e 12.000 a 10.000 anos e correspondem à pedra lascada e à pedra polida, neolítica e paleolítica.

[...] o que Seu Pé de Pano me trouxe eram machadinhas de pedra polida e fragmentos de cerâmica neobrasileira negra, foi o único que eu achei até hoje e eu acho que talvez a história do sítio arqueológico neobrasileiro (*referente ao Quilombo do Cascalho*) seja este aqui do lado de lá, que fica longe da serra (*da Tormenta*), pode ser este aí, mas não tem nada a ver com o pé da serra do lado de cá, é atrás da serra. Este foi o único até hoje que eu achei, que tem vestígios de negros e de indígenas, nunca achei outro... (HERVAS, 2020. Informação verbal.)

Os registros ainda apontam que a prática da doçaria advém desses tempos:

Junto dessa população eminentemente mestiça, fugindo da exploração e maus tratos observados durante todo o período minerador, vieram a cultura, os hábitos alimentares e o advento da agricultura familiar ou comunitária, de influência sobretudo africana.

[...] A forte influência do “Quilombo do Cascalho” e de seus remanescentes que habitaram a região [...], provavelmente foi uma das origens históricas da tradição da doçaria²⁷ na região, catalisada pela presença local de frutas como a jabuticaba e o mamão, e outras como a laranja, o figo, a goiaba e o abacaxi que passaram a ser produzidos nas pequenas lavouras quilombolas e nas pequenas propriedades de subsistência. (CARMO DO RIO CLARO, 2015a, p. 56)

²⁶ Ver hidrografia no Mapa Histórico dos anos 1920 (figura 16) e a localização de sítios arqueológicos no mapa atual (figura 2).

²⁷ Esta força da origem negra na produção dos doces evidenciou-se a partir da narrativa da doceira Fátima Maria de Carvalho (2019. Informação verbal.), mas o mesmo se estende à tecelagem manual.

Hervas (2020. Informação verbal.) ainda ressalta que provavelmente os indígenas não existam mais na região há pelo menos 300 anos e a presença do sítio arqueológico indígena e neobrasileiro pode atestar que, durante o período de colonização, ambos se uniram para fugir dos bandeirantes. O que converge para o fato de, na segunda metade do século XVIII, por volta de 1752, terem sido organizadas expedições bandeirantes para dismantelar os quilombos da região de Campo Grande. Nesse processo, há informações que apontam que, muito provavelmente, em 1760, o Quilombo do Cascalho tenha sido “atacado pelas tropas de Antônio Francisco França e Diogo Bueno” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 11). Já outros dados indicam que os exploradores José Barbosa de Arruda e Domingos Ferreira de Avelar, integrantes da Bandeira de Lourenço Castanho tenham destruído o Quilombo do Cascalho (IBGE, 1958), assim como dizimado os indígenas.

Com os habitantes remanescentes e os novos exploradores surgiu, então, o Arraial de Nossa Senhora do Monte do Carmo²⁸ (CARMO DO RIO CLARO, 2005). A tecelagem manual, provavelmente remanescente também do Quilombo do Cascalho, com produção de tecidos de algodão para a própria necessidade dos habitantes, também advém deste contexto.

Os registros ainda apontam que, possivelmente em 1780, chegou o primeiro padre, João Manuel de Carvalho da “Ordem dos Carmelitas”, fundando a freguesia de Nossa Senhora do Monte Carmelo que, por falta de recursos financeiros da população para sustentá-la, perdurou por pouco tempo, sendo dismantelada antes de 1790 (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 11).

[...] Relatos antigos dizem que José Joaquim Santana, aqui aportando nos primórdios do arraial da fazenda Trombucas²⁹, auxiliado por moradores do nascente povoado, erigiu uma pequena capela³⁰ de pau-a-pique, coberta de palha, exatamente onde está hoje a Matriz da Cidade. Graças às férteis terras, o aglomerado evoluiu com sucessivas subdivisões das propriedades agrícolas, surgindo novas fazendas e tornando-se o binômio agricultura e pecuária, esteio da riqueza do município. (IBGE, 2010, *online*)

²⁸ Os dados apontam que a ocupação do distrito do Itaci é anterior ao núcleo sede, datando de 1770 (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

²⁹ A fazenda Trombucas ficava próximo à cidade de Nepomuceno/MG (IBGE, 1958).

³⁰ A capela foi erguida entre os anos de 1780 e 1811, porém, a sesmaria foi recebida por José Joaquim de Santana em 1794, então, provavelmente foi construída depois, sendo substituída por uma nova construção a partir da década de 1840, que também foi demolida em 1961, dando lugar a atual igreja matriz da cidade (CARMO DO RIO CLARO, 2005; 2015a; 2015b).

Conforme Ana Maria Vilela Soares (2011), José Joaquim de Santana recebeu uma sesmaria na Paragem Trombuca em 26/03/1794 e muito provavelmente a região de Carmo do Rio Claro pertencia a este território, além disso, também comenta que sua família Vilela é originária deste que é considerado o fundador da cidade, por isso, foram até conhecidos como Trombucas (SOARES, 2020. Informação verbal).

[...] o que eu sei é que o José Joaquim de Santana, que estudei como o fundador do Carmo, não que não seja, ele veio... ele ganhou uma sesmaria, isso está no livro, ele ganhou uma sesmaria em Nepomuceno e essas sesmarias antigamente eram enormes e eu tenho a impressão que englobava tudo aqui. De lá ele veio para cá, de que maneira também não sei e eu o considero como um dos entrantes. Segundo consta, já existia essa vila de brancos pobres, negros e indígenas e aqui eles se estabeleceram. (SOARES, 2020. Informação verbal.)

Até os primórdios do século XIX, a população ainda livre “vivia em um sistema coletivo, com uma economia de subsistência. A vida no arraial era simples e o trabalho essencialmente cooperativo” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 11), porém, seus habitantes sentiam a falta do suporte religioso, especialmente para o batismo das crianças. “Em 1809 a população deu um basta nas lamúrias e decidiu agir: enviaram uma petição ao Bispo de São Paulo solicitando a recriação da freguesia. Começava uma nova etapa na história de Carmo do Rio Claro” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 11).

Em 02 de novembro de 1810 foi criada a segunda freguesia, denominada Nossa Senhora do Carmo do Monte do Rio Claro, recebendo o vigário padre João Rodrigues Penteado (IBGE, 1958). Naquela época, a decadência da região das minas, com a baixa exploração aurífera, levou a um processo de migração para esta área de solo fértil, com a população passando a se ocupar da produção agropastoril e caracteristicamente rural. Pode-se dizer que, naquele momento, a freguesia adquiria a função política. “A expansão da comunidade está relacionada à fertilidade do solo, propício, tanto ao incremento das lavouras quanto à criação do gado” (IBGE, 2010, *online*) e nesse processo, a região conhecida por ter sido ocupada pelos quilombolas e ter configurado um território de liberdade, passou a abrigar grandes fazendas cafeeiras e de gado leiteiro, com produção de mercado, economia de acumulação e exploração da terra e da mão-de-obra, primordialmente, escravizada³¹. A tecelagem,

³¹ Período escravocrata tardio.

considerada a principal atividade doméstica continuou sendo uma prática, com o plantio e a colheita de algodão, agora atribuídos aos escravizados e a técnica disseminada por toda a população, independentemente da posição social (CARMO DO RIO CLARO, 2005).

Pertencendo à Vila de São Carlos do Jacuí até 1840, em 1848, a freguesia passou à Vila Formosa do Senhor dos Passos e se tornou Paróquia em 1850 (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005). “A partir de 1860 foi notável o desenvolvimento da freguesia, refletido na sua urbanização, no melhoramento das construções, no aumento do número de fazendas e nos lucros gerados pela pecuária” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 14), assumindo a função mercantil. Ana Maria Soares (2020. Informação verbal.) reforça que “na cidade, as casas eram para virem durante as festas, festas religiosas... então vinham, ficavam na cidade e depois voltavam... traziam tudo da fazenda e vinham a cavalo [...]”.

Os anos de 1860 a 1870 parecem ter sido de relativa calma e prosperidade. Há um otimismo presente em muitas referências feitas ao Arraial. A população aumentara bastante. As casas, ruas, becos e a povoação como um todo apresentava agora um certo “ar de modernidade”, com alguns sobrados e residências imponentes. As fazendas tinham se multiplicado. A criação de gado, pelo sistema de invernada, acompanhando o movimento geral deste tipo de pecuária na região, prosperava e trazia lucros. E, por isto mesmo, atraía gente. Muitos destes entrantes eram abastados e vinham de hábitos mais urbanos que rurais; multiplicam-se, as duplas residências das famílias: a fazenda para o cotidiano, o ano todo, o trabalho, a permanência; a cidade para festas, comemorações, negócios. A vida se torna uma certa duplicata de roça e arraial.

Começam a se realizar alguns melhoramentos: uma primeira água é canalizada em rego, de um açude nas proximidades do Rosário e levada até uma bica de uso público, no Largo da Matriz e ali, defronte a própria Igreja que está quase pronta, se transforma no ponto de encontro de escravas, mucamas e outras mulheres. Os homens fazem ponto nas vendas, próximas à igreja, ou debaixo das paineiras do largo. (GRILO, 1996, p. 122-123)

Em 1875, a freguesia foi elevada a Vila do Carmo (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005) e em 05 de novembro de 1877, após ser desmembrada de Passos, tornou-se cidade.

Na urbanização, por exemplo: durante esses primeiros anos de autonomia, foram abertos inúmeros becos e ruas, consertadas as enxurradas, embelezadas em alguns pontos as áreas e edifícios públicos. Fez-se nova ponte [...] ligando o centro com o bairro do Rosário e instalou-se chafariz (ou bica) para servidão pública dos moradores do Rosário. (GRILO, 1996, p. 134)

Conforme Antonio Theodoro Grilo (1996), não restaram indícios do primeiro arraial e poucas edificações resistiram da segunda freguesia. Do legado quilombola ficaram as manifestações culturais, através das retratadas tradições artesanais (doces e tecelagem manual) e das Folias de Reis que ainda perduram neste início de século XXI.

Até aquele momento não haviam instituições de ensino, sendo a alfabetização um privilégio dos ricos e de natureza domiciliar. Em 1878, foi criada a primeira escola, denominada “Casa de Instrução Pública” e, na mesma época, porém, sem uma precisão de data, foi inaugurada a primeira fábrica de manteiga da Província das Minas Gerais, que perdurou até o final do mesmo século e estava localizada na região do Porto Belo, às margens do rio Sapucaí, hoje submersa pela represa de Furnas (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

Há registros que indicam que em 1883 foi criada uma junta para definir um fundo de emancipação para a libertação de escravizados, porém, até o ano seguinte não havia conseguido a liberdade de nenhum (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005). Sobre esta informação, não foram encontrados outros dados que apontem se houve sucesso nesta jornada. Tanto a notícia da Abolição da Escravatura em 1888, quanto da Proclamação da República no ano seguinte demoraram a chegar à cidade e a vida dos negros praticamente continuou a mesma. Sem recursos para prosseguirem de forma independente, a maioria optou por continuar nas fazendas dos agora ex-senhores, em troca de um mínimo que pouco diferia da condição anterior (GRILO, 1996).

No final do século XIX e início do século XX, foi bastante expressiva a chegada à cidade de muitos imigrantes, dentre eles, os italianos e os sírio-libaneses de origem cristã ortodoxa, incluindo parte da minha família materna³², que ali se fixaram, optando por seguirem os preceitos católicos e desenvolvendo, principalmente, atividades comerciais.

³² Minha mãe contava que, no início do século XX, seu avô Nicolau José Achcar veio do Líbano para o Brasil com sua esposa síria Faustina Nasser Achcar e os dois irmãos, Elias e Jorge. Após percorrer várias cidades mineiras como mascate, meu bisavô decidiu permanecer em Carmo do Rio Claro, vivendo do comércio de produtos fundamentais para o abastecimento da cidade, que iam desde alimentos até utensílios em geral.

Naquela época, a cidade já contava com duas escolas públicas para ambos os gêneros e duas escolas particulares apenas para homens (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005), sendo que as mulheres estudavam apenas os anos iniciais de alfabetização. Como já retratado, em 15 de agosto de 1904, foi criado o Colégio Normal Sagrados Corações (figura 8), de caráter particular e exclusivo para mulheres (figura 9), atendendo a cidade de Carmo do Rio Claro e toda a região próxima através do internato (LEMOS, 1994).

[...] as freiras foram importantíssimas na cultura feminina, porque só tinham escolas para homens, mulheres não estudavam, foi aí que entrou a D. Maria Goulart que eu considero a mulher mais importante de Carmo do Rio Claro, ela com o dinheiro dela, ela era rica, mas tem muito rico que não faz isso... ela, através do Bispo, mandou trazer as freiras, pagou tudo, deu a casa dela, que aliás, demoliram, o que foi um absurdo [...]. (SOARES, 2020. Informação verbal.)

Segundo Maria Aparecida Lemos (1994), em função de mudanças políticas na França, as congregações religiosas foram proibidas de manter suas instituições de ensino, com isso houve emigração para outros países europeus, como Inglaterra e Espanha, e para países da América do Sul, como Colômbia e Equador. Nesse processo Dona Maria Goulart conseguiu trazê-las também para o Brasil. “Naquela época havia uma perseguição e as congregações estavam saindo da Europa, por causa disso, então, através do Bispo ela trouxe essas freiras para cá, estas Irmãs da Providência de Gap, que eram da cidade de Gap na França” (SOARES, 2020. Informação verbal.).

A cidade em festa, o povo feliz em clima de otimista expectativa. O século XX, ainda no seu limiar, havia propiciado uma fortuna pelas mãos de D. Maria Goulart, respeitabilíssima senhora da sociedade, para quem a educação e a cultura constituíam preocupantes carências em sua terra. (LEMOS, 1994, p. 9-10)

Além da formação educacional, no colégio haviam também atividades esportivas e aulas de música, de trabalhos manuais, em especial de bordado, e de etiqueta, promovendo o refinamento cultural que se estendeu às famílias de modo geral. A música passou a configurar uma prática corriqueira, principalmente relacionada aos cânticos ecumênicos e, embora as freiras tenham conseguido incluir em suas atribuições o ginásio para a formação profissional de professoras, através do apoio e investimentos da população local (LEMOS, 1994), o saber fazer com as mãos continuava configurando, exclusivamente, uma atividade feminina, inclusive

reforçando as questões de domesticação da mulher, fato que se estendeu pelas décadas seguintes. Como já apresentado, foi também no colégio religioso, em 1912, que Dona Nicota encontrou o doce rústico de mamão bordado, o qual passou a ser produzido por ela e sua mãe para o próprio consumo, que posteriormente, incorporou os bordados também no doce de abóbora, através de aprimoramentos técnicos (CARMO DO RIO CLARO, 2015a). Conforme Soares (2020. Informação verbal.), a culinária e a doçaria em específico, não figuravam dentre os ensinamentos das alunas e não se sabe ao certo a origem do primeiro doce de mamão bordado.

“Em 1905 foi criada a Empresa de Navegação do Sapucaí, cujos vapores transformaram a vida social e econômica da cidade” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2005, p. 17), destinando-se ao transporte de cargas e de passageiros entre os municípios banhados pelo rio (figura 10). O transporte fluvial existiu até 1933, quando uma forte seca comprometeu as atividades, não sendo reativado posteriormente (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

Este início do século XX (entre 1900 e 1920), também demarcou mudanças na tecelagem. O aumento produtivo do algodão e da lã de carneiro promoveram a incorporação de teares mais elaborados, nos quais o manuseio passava a ser não só das mãos, mas também dos pés, otimizando a confecção de tecidos (FLASH REGIONAL, 2011a). Entre os anos de 1916-17 foi inaugurado o primeiro cinema e posteriormente outros dois, o Paris, que transmitiu pela primeira vez um filme com som, e o Pathé, depois renomeado para Cine Guarany. Em 1925, foram entregues à população, o cemitério [localizado no famoso Jardim de baixo (SOARES, 2020. Informação verbal.)], o reservatório de água e o Fórum (figura 12) com arquitetura eclética bem característica dos edifícios monumentais daquele tempo (GRILLO, 1996). As figuras 11 a 15 apresentam imagens elucidativas daquele contexto urbano.

Naquele momento, o município possuía dois distritos, a sede de mesmo nome e o distrito de Conceição da Aparecida – popularmente conhecido por Barro Preto (figura 16). Em 1938, o distrito do Itaci, desmembrado de Boa Esperança, foi adquirido pelo Decreto-Lei Estadual nº. 148, de 17 de dezembro. Já em 1943, o distrito de Conceição da Aparecida foi desmembrado, sendo elevado à categoria de cidade. Desde então, o município de Carmo do Rio Claro é composto pela sede (que possui diversos bairros rurais) e pelo distrito do Itaci (IBGE, 2010, *online*).

FIGURA 8 – Da esquerda para a direita: Capela do Colégio construída em 1908; a antiga casa de D. Maria Goulart (ao meio), doada para o colégio e moradia das freiras e internas; e o Orfanato N. Sra. Do Carmo, criado em 1917



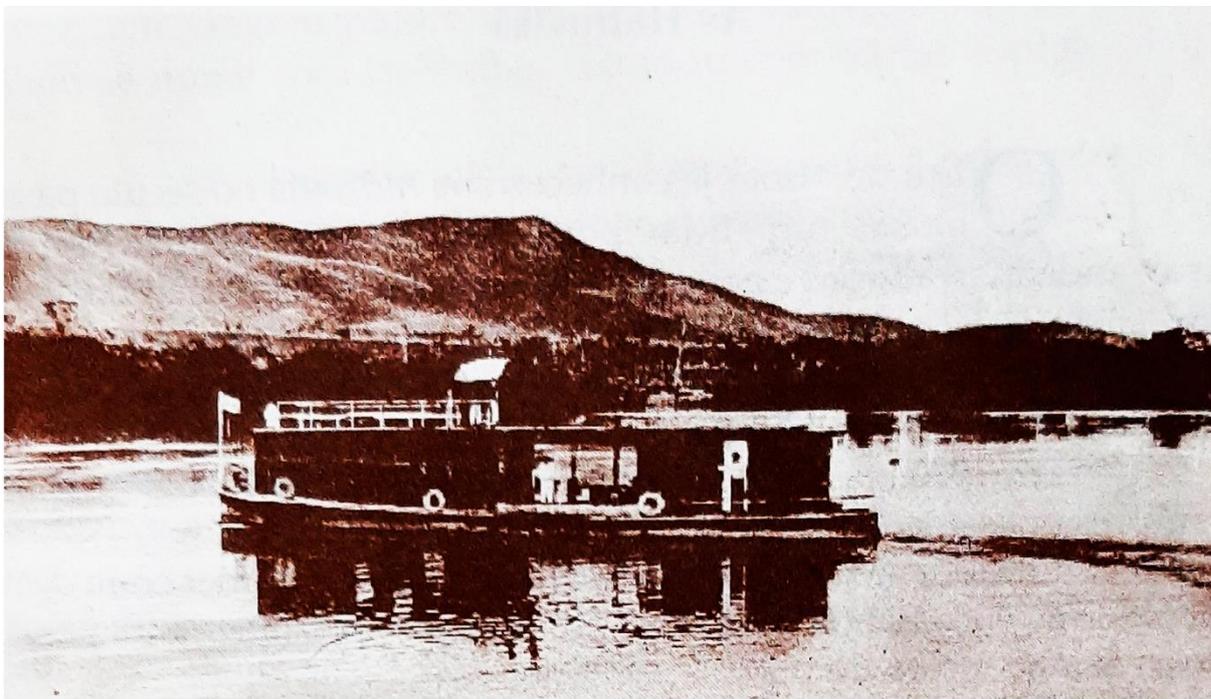
FIGURA 9 – Alunas do colégio (fotografia s/d)



Fonte: Respectivamente, acervo Telefoto, s/d; FERREIRA, [200-?], p. 308.

FIGURA 10 – Vapor “Francisco Feio”, navegando no Rio Sapucaí com a Serra da Tromba ao fundo (fotografia s/d)

FIGURA 11 – Fotografia da cidade feita por volta de 1915, mostrando a ocupação a partir da Capela de N. S. dos Passos aos pés da Serra da Tormenta



Fonte: Respectivamente, FERREIRA, [200-?], p. 371; Acervo Telefoto, s/d.

FIGURA 12 – Praça Presidente Antonio Carlos³³, com o edifício do Fórum de arquitetura eclética
FIGURA 13 – Rua lateral à Praça do Fórum, com presença de infraestrutura e sem pavimentação



Fonte: Acervo Telefoto, s/d.

³³ Atual Praça Capitão Tito Carlos Pereira.

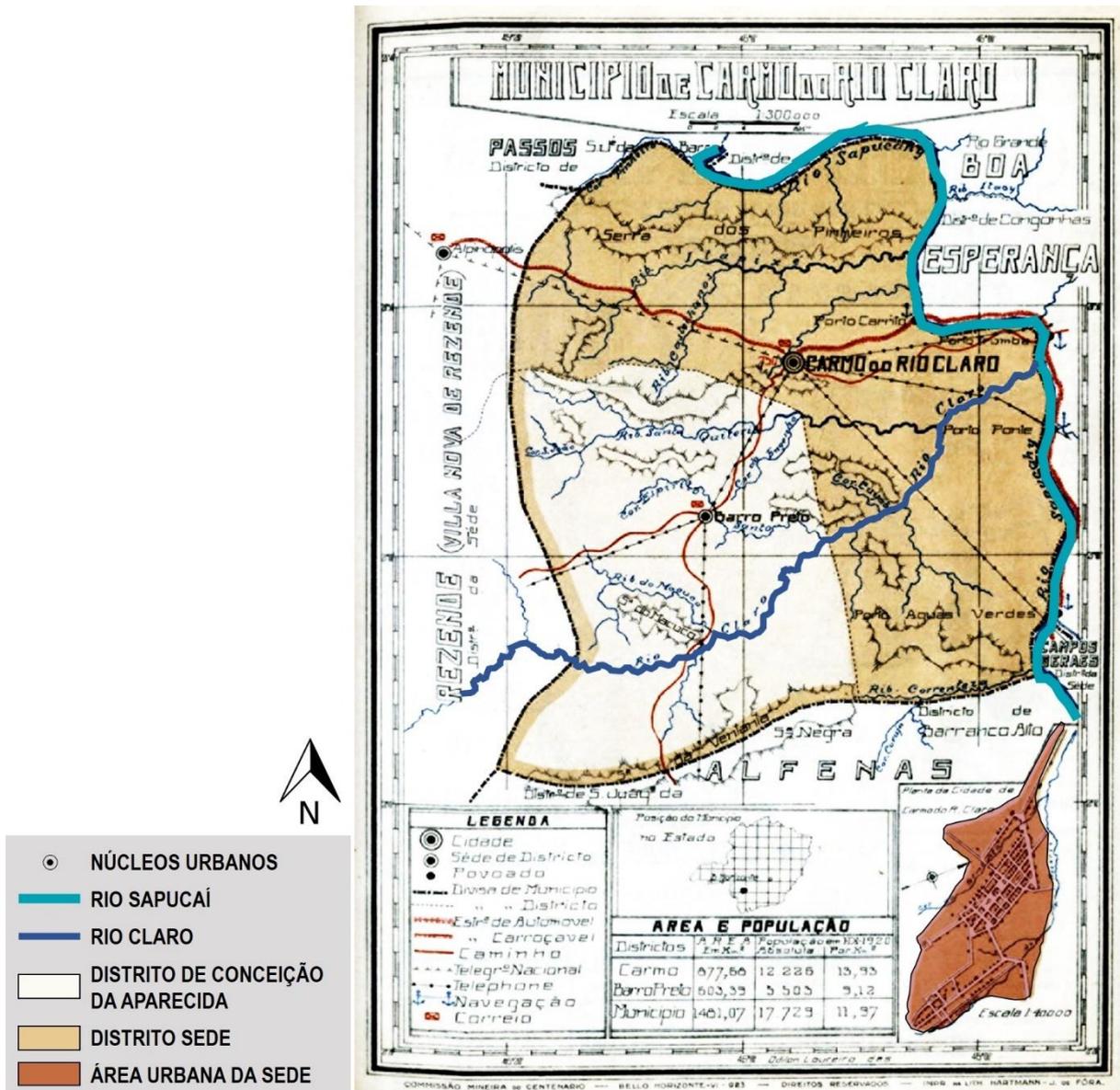
FIGURA 14 – Conhecida paineira no Largo da Matriz, ponto de encontro na década de 1920

FIGURA 15 – Antiga Matriz da cidade, demolida em 1961 (fotografia s/d)



Fonte: Respectivamente, acervo Telefoto, s/d; FERREIRA, [200-?], p. 19.

FIGURA 16 – Mapa histórico do município em 1927



Fonte: MINAS GERAIS, 1927, modificado pela autora, 2020.

Em 1949, Dona Nicota, já casada com Joaquim Pinto Magalhães (Seu Quincão), que lhe auxiliava com ferramentas bem aperfeiçoadas, começou a produzir os doces como fonte de renda (CARMO DO RIO CLARO, 2015a).

Então, eu sinceramente não sei te explicar de onde surgiu o doce... E depois... no casamento da minha irmã mais velha, que eu também não sei quando é que ela casou, porque eu nem era nascida... deve ter sido em 1948, 1949, por aí... ela fez os doces para o casamento dela... Aí, depois ela começou com o tio Quinca a fazer aqueles ferrinhos de bala de revólver... (CARVALHO, Maria Pereira de, 2019. Informação verbal.)

No mesmo ano chegaram à cidade os Irmãos de São Gabriel, de origem italiana, inicialmente assumindo o Ginásio Cônego Leopoldo, existente desde 1942 (LEMOS, 1994). Posteriormente, após a doação de um terreno próximo aos pés da Serra da Tormenta, foi construída a sede definitiva³⁴.

[...] os irmãos Oliveira Leite é que doaram o terreno e também precisavam ser mais lembrados sobre este aspecto. Depois fizeram... eu me lembro que teve... isso eu me lembro porque frequentei muito, teve uma quermesse grande lá, em prol da construção. (SOARES, 2020. Informação verbal.)

Segundo Hervas (2020. Informação verbal.), a doação do terreno foi especificamente realizada por sua avó, Flavia Lemos de Oliveira Leite:

[...] foi a vovó quem doou o terreno para fazer o colégio dos Irmãos e aí a família achou ruim, a família do meu avô achou ruim, porque dizia que ela estava fazendo caridade com o chapéu alheio, porque as terras eram do meu avô, não eram dela, ela tinha casado, era comunhão de bens, então era dela também, mas a família do meu avô não gostou, porque ela não podia ter doado, não era dela, mas tem essa história e ninguém conta.

Em 1957, o colégio particular foi transferido para a nova edificação e recebeu o nome de Monfort. Em 1958, os Irmãos de São Gabriel inauguraram o Seminário Gabrielista³⁵, ocupando o edifício do antigo colégio. Foram também os Irmãos que levaram os doces de Dona Nicota para a Itália, prospectando a divulgação internacional.

[...] todas as vezes que eles iam para a Itália, levavam caixas de doces daqui de casa. Só que aí, não iam os doces de coco, porque eles só iam de navio e demorava 15 dias a viagem... e ela falava que, com 15 dias ela não fazia

³⁴ Meu pai conta que os Irmãos Gabrielistas já visualizavam como adequado o local onde foi erguido o colégio e, através das quermesses, como citado por Ana Maria Soares, angariaram recursos para a construção do conjunto edificado.

³⁵ Dentre os seminaristas desta primeira turma estava meu pai.

doce de coco de jeito nenhum, porque perdia. (CARVALHO, Maria Pereira de, 2019. Informação verbal.)

Os anos que se seguiram foram de próspero desenvolvimento, com as práticas cotidianas voltadas para a produção artesanal, a economia basicamente agropastoril e a educação associada à igreja católica, reforçando um processo tardio de colonização missionária. “As irmandades francesa e italiana respectivamente fixaram-se na cidade influenciando a vida cultural, artística e educacional” (CARMO DO RIO CLARO, 2006, p.10).

Conforme o IBGE (1958), esta prosperidade perdurou apenas até a década de 1950, com a agropecuária figurando como detentora das principais atividades de renda de 32,84% da população. Em termos industriais existiam duas fábricas de laticínios, produção de telhas cerâmicas, curtume, extração de madeira e de pedra calcária, dentre outras. O transporte era realizado por estradas de rodagem e havia um campo de pouso. A cidade contava com duas agências bancárias, a rádio Difusora (existente até o presente momento e sob o comando da igreja católica), o ainda ativo hospital São Vicente de Paulo, o Cine Guarany (desativado em 1983) e dois hotéis.

Já os anos 1960 são considerados perdidos devido à implantação da Hidrelétrica de Furnas em 1963, e conseqüente represamento que ocasionou o desaparecimento das principais áreas agricultáveis do município. Estas áreas localizavam-se no vale do Rio Sapucaí, correspondendo a 11.000 alqueires, principalmente no Itaci, o que incluiu ainda, parte da área urbana do distrito, que precisou ser reconstruída (CARMO DO RIO CLARO, 1994). Pode-se dizer que o advento do Lago de Furnas produziu um grande colapso nas atividades agrícolas e comerciais, não só de Carmo do Rio Claro como da região, pois foram inundadas cerca de 1.440 Km² de terras no total, desaparecendo também grande parte de São José da Barra, Guapé, Barranco Alto e Fama (CARMO DO RIO CLARO, 2006). Os municípios atingidos pelo represamento de Furnas assistiram uma parte considerável da economia, de suas histórias edificadas e simbolicamente de suas identidades serem devastadas pelas águas, necessitando de um doloroso e árduo processo de reconstrução espacial, econômica e sociocultural, que também ressignificou a própria presença da represa e a inseriu no imaginário coletivo através do lazer e da pesca.

A circunstância impactou também nas criações de carneiros, que foram drasticamente reduzidas, existindo, posteriormente, carência tanto de lã quanto de algodão (FLASH REGIONAL, 2011a). Esta situação transformou gradativamente a dinâmica do lugar, especialmente resultando na migração do campo para a cidade, além do fato de ter ocorrido um esvaziamento populacional em função de muitos jovens partirem para as grandes cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em busca de novas oportunidades³⁶.

Em 1968, em uma tentativa de resgatar a produção artesanal, foi organizada a primeira feira de artesanato, denominada “Feira de Trabalhos”, que aconteceu no Salão Nobre do Colégio Sagrados Corações – atual MUARI (LEMOS, 1999).

Na ocasião, a ACAR (Associação de Crédito e Assistência Rural), atualmente EMATER, promovia uma Convenção de Clubes 4-S, sendo homenageado um carmelitano que obteve o 1º. lugar na produção de milho a nível nacional. Foi assim que ficamos conhecendo Marilda Carneiro Simões, então funcionária da Regional em Passos.

Transferida para Carmo do Rio Claro, Marilda incentivou a continuidade do evento. E a Feira passou a ser realizada anualmente, em julho, sempre com o objetivo de divulgar o nosso artesanato e a renda em benefício da educação [...].

Incentivou-se, assim, o trabalho em equipe, a cooperação, o aumento da renda familiar; enfim, a comercialização de produtos artesanais. (LEMOS, 1999, p. 2)

Em 1969, tanto o Colégio Normal Sagrados Corações quanto o Colégio Monfort foram transferidos ao Estado de Minas Gerais, correspondendo na atualidade, respectivamente, à Escola Estadual Santo Antônio e à Escola Estadual Monsenhor Mário Araújo Guimarães.

Neste contexto, também ocorreu a expansão da malha rodoviária federal, dentro da lógica rodoviarista impulsionada por Juscelino Kubitschek e assumida pelos militares. Já na década de 1970, com incentivos governamentais e a implementação de modernas tecnologias no setor agropecuário, começou a se observar a recuperação das atividades, principalmente com as grandes lavouras de café e a produção de leite, o que se estendeu na década seguinte. Na mesma época, as novas

³⁶ Este é um dos relatos mais reforçados e marcados por meu pai em nossas diversas conversas de vida. Ele foi estudante do seminário Gabrielista e vivenciou este período, tendo sido um dos jovens que migrou para a cidade de São Paulo.

rodovias começaram a receber asfalto e a partir de então, o município passou a sentir os reflexos diretos da industrialização que acontecia no país.

Vale reforçar que Carmo do Rio Claro está estrategicamente localizada entre duas importantes capitais que, nos anos 1970, tornaram-se regiões metropolitanas, Belo Horizonte e São Paulo, recebendo influência direta de ambas, porém, especialmente da segunda, por ser uma metrópole de caráter nacional, o que acontece até os dias atuais. Todo este processo corrobora com o conceito de urbanização extensiva de Monte-Mór (2006) e com a definição de Corrêa (2011) em relação aos processos de formação, transformação e evolução das pequenas cidades.

Porém, esses reflexos da industrialização não atingiram consideravelmente a produção em teares manuais, como enfatizado por Jair Soares Junior (2020. Informação verbal.). Enquanto em outros lugares, até próximos à Carmo do Rio Claro, houve a transição completa dos tecidos artesanais para os industrializados, na formação social carmelitana, a tecelagem manual sofreu impactos menores, modificou-se em partes, perdurou e se consolidou como tradição.

A tecelagem aqui é tão boa e tão dinâmica, que ela conseguiu migrar, fazer a migração econômica no tempo, talvez até um pouco atrasada, eu sempre acho que ela é mais atrasada. O pessoal fala: “*mas o Carmo preserva a tradição?*” Não, não é que ele preserve de maneira racional, “*vou preservar a tradição*”. É que aqui houve um atraso nesse processo, então, aquilo que era tradição permaneceu por mais tempo do que em outros lugares, porque a questão do tear não era só Carmo; era Carmo, era Passos, era Alfenas. Você vai ver sempre nesses lugares, se você vasculhar, você vai encontrar teares. Você vai encontrar por quê? Porque nas formações das fazendas todas, elas tinham essa ferramenta. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

De toda forma, não deixou de ser um momento estratégico de modificações na produção artesanal de tecidos, com a prática já configurando uma atividade de renda, fortalecendo-se localmente e ganhando espaço em contexto nacional (CARVALHO, 2017. Informação verbal.). Ainda segundo Cidinha, em função dessas mudanças político-econômicas e socioespaciais e em consequência dos anos anteriores, a tecelagem manual também precisou se transformar, a lã de carneiro perdeu valor e foram introduzidos os novelos industrializados, um deles é a linha Cléa, o que conforme relata, foi trazida por Marilda Simões, otimizando a produção. Entretanto, quando a linha encareceu, muitos artesãos optaram por usar fios mais baratos, que não apresentavam a mesma qualidade, o que resultou em outra problemática na produção (CARVALHO, 2017. Informação verbal.).

Sobre a atuação de Marilda Simões (2011) no município, aconteceu entre 1972 e 1979, quando ela assumiu como Supervisora Local da ACAR (atual EMATER).

Os trabalhos sociais eram direcionados a jovens rurais com o objetivo de prepará-las para a vida, passando conhecimentos práticos de postura social e economia doméstica, abordando vários temas de tudo aquilo que precisavam saber para desenvolverem atividades no lar e na comunidade, como esposa, mãe e cidadã. (SIMÕES, 2011, p. 14)

A fala de Marilda Simões reforça o colonialismo ainda tão presente e enraizado em nossa cultura oficial, de certa forma, menosprezando e docilizando a figura feminina, o que é tratado no capítulo “Arte, Artesanato e Design”, na abordagem decolonial. Ao mesmo tempo, esses processos de capacitação, que incluíam atividades agrícolas de plantio, preparação de alimentos, corte e costura, bordado etc., prospectavam possibilidades de renda às mulheres do campo (SIMÕES, 2011), configurando um contexto bastante ambíguo.

Nosso trabalho social, artístico, cultural e econômico, àquela época também ambiental, visava não dar o peixe, mas, sim, dar os meios para pescar criando desta forma, uma mentalidade empreendedora, produtiva e ocupacional em cada uma das nossas alunas. Nosso trabalho era consciente e muito bem feito, pois valorizava os melhores resultados, aperfeiçoava os de menor destaque e ainda proporcionava ações para a geração de renda das artesãs fomentando sempre atividades para o sustento das famílias. Os diversos cursos ministrados eram estímulos para desenvolver a criatividade o conhecimento e o contato com materiais coloridos, de diferentes texturas [...]. Desta forma, contribuindo sobremaneira para descobrir as habilidades e os talentos artísticos. (SIMÕES, 2011, p. 14)

A produção de doces, principalmente de Dona Nicota e de Dona Tereza de Carvalho, continuava se disseminando nacional e internacionalmente, inclusive com a ampliação das exportações para diversos países europeus e para os Estados Unidos (CARMO DO RIO CLARO, 2015a). Ademais, não foram encontrados registros relevantes sobre a década de 1980, a não ser a implantação, em 1985, de uma das unidades da Cooxupé (Cooperativa Regional de Cafeicultores em Guaxupé Ltda.), ainda em atividade, reforçando o que é contextualizado por Corrêa (2011) como tendência nas pequenas cidades, naquele momento. Já as tecelagens continuaram em processo de expansão, impulsionando o empreendedorismo no início dos anos 1990. Com isso, houve a migração para o caráter empresarial, com as agora artesãs/empresárias conhecendo, em partes, as etapas do saber fazer e iniciando a existência de tecelãs, enquanto mão-de-obra, e o fato de serem especialistas,

dominando apenas uma ou duas etapas da produção (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.).

Nesse contexto, segundo Gabriel Villela (*In: FERREIRA, 200-?, p. 283*), a artesã e empresária Silvani Maria Soares Pereira, conhecida por Vaninha³⁷, abriu as portas da tecelagem carmelitana para a relação com o mercado e o design. Seu empreendimento foi iniciado em 1987, com o nome “Damas e Rosas” (depois renomeado para Tecelagem WS) e rapidamente se expandiu, inclusive com a necessidade de novos teares, mais aperfeiçoados e maiores, que fossem adequados aos novos tipos de peças produzidas – cortinas, xales, cangas etc. – e aos fios utilizados. Isto também possibilitou que a tecelagem passasse a ser também parte do universo masculino, o que é abordado à frente (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.).

Em 95, Vaninha foi retratada no programa “Gente que faz”, exibido em rede nacional de televisão.

Em 98, passou a integrar o Projeto Transformarte, criado por Giada Ruspoli Misasi, com o apoio do Sebrae e que visa o intercâmbio cultural de artesãos brasileiros e italianos. Seus projetos já foram expostos em uma feira de Florença e já ornamentaram o Castelo de Viagnello a 80 km de Roma. Foi eleita pela ACIC “Empresária do Ano 2000” e a “Carmelitana do Século”, na área de artesanato, pois sempre atenta nas tendências do mercado, dedicava-se à criação e renovação do tradicional artesanato carmelitano, agregando-lhe valor cultural. (VILLELA. *In: FERREIRA, 200-?, p. 283*)

Naquela época, o carmelitano Gabriel Villela já tinha grande notoriedade como diretor teatral, incorporando nas peças teatrais os tecidos manuais elaborados em nossa cidade, expressando a arte popular de influência barroca através de seus figurinos e cenários. Neste processo, fui profundamente marcada pelo afetamento experimentado na infância, quando assisti na Praça D. Maria Goulart (figura 26), ainda na primeira metade da década de 1990, ao espetáculo “Romeu e Juliana” do Grupo Galpão, dirigido por ele. Com isso, considero que o espetáculo teatral em conjunto com a praça, despertaram meu interesse pelo universo da cultura popular associado ao espaço, com suas diversas possibilidades de vivência, uso e apropriação, colaborando até mesmo para minha formação profissional.

³⁷ Vaninha faleceu em 2001, em decorrência de um acidente de carro, deixando seu legado para o marido Wellington e posteriormente assumido pelos filhos que continuaram o negócio até 2017, quando as atividades foram encerradas.

Além disso, ainda na década de 1990, as gestões municipais tentaram viabilizar o ecoturismo, com apoio da ALAGO (Associação dos Municípios do Lago de Furnas), porém, administrações posteriores inviabilizaram o que já havia sido iniciado e realizado. Também não houve um efetivo investimento e nem expressividade econômica, além de configurar um turismo predatório. Este também foi um momento de grande incorporação dos homens na tecelagem, que passaram a optar pelo trabalho no tear ao invés das pesadas colheitas de café, com baixa remuneração (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.) – contexto com forte atuação da artesã e empresária Vaninha.

Vale destacar que em 1998, o Sebrae (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), em parceria com o Centro Cape e o Mãos de Minas, realizou o projeto “Art Estruturada – Programa Local de Apoio ao Artesão”, no qual 23 cidades participaram através de seus artesãos, sendo que, dentre elas, estava Carmo do Rio Claro (FOLHA DA MANHÃ, 1998). Infelizmente, conforme consulta no Centro Cape, em função do tempo, não há mais os registros deste projeto.

Já nos anos 2000, o artesanato em tear continuou figurando como uma importante atividade econômica, apesar da gradativa diminuição de tecelões. Segundo dados da leitura técnica realizada para elaboração do Plano Diretor, em 2006, cerca de 5000 habitantes (praticamente 1/4 da população total) estavam envolvidos, direta ou indiretamente, na tecelagem artesanal urbana e rural, com aproximadamente 1200 teares manuais em produção. Esse contexto mudou consideravelmente com a introdução dos teares elétricos, praticamente na mesma época (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2006). Já sobre os doces, naquele momento não foram levantados dados, muito em função de ser uma atividade bem restrita, com poucos representantes (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2006).

Os últimos registros oficiais apontam que, atualmente, por volta de 2200 pessoas trabalham na tecelagem manual (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015b) e 25 famílias vivem da doçaria artesanal (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015a). É importante enfatizar que o SENAR MINAS (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural – Administração Regional de Minas Gerais), tem sido uma entidade de destaque, ministrando diversos cursos de capacitação voltados à formação profissional rural e à formação social do trabalhador rural e familiares, sendo que, no caso das práticas

artesanais envolvem: artesanato com tecidos, artesanato com uso de fibras naturais, produção artesanal de alimentos e doces etc. (SENAR, s/d, *online*). Miriângela Savioli (20219b. Informação verbal.) foi uma das artesãs beneficiadas por estas capacitações, como apresentado em seu retrato.

Sobre a doçaria, o Dossiê de Registro Patrimonial enfatiza que Dona Tereza teve um importante papel, pois “incrementou o comércio de doces local e muitas das doceiras que atuam hoje foram suas aprendizes” (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015a, p. 61), o que é também destacado por sua sobrinha Fátima de Carvalho (2019. Informação verbal.): “A tia também teve uma história muito bonita com os doces, foi uma guerreira” e conquistou um considerável patrimônio com suas produções. É importante lembrar que sua família, como já abordado, é considerada pioneira na doçaria e está diretamente relacionada ao período de escravização.

Já em 2020, ao realizar um percurso pelas produções artesanais presentes na cidade de Carmo do Rio Claro, percebe-se que estão bastante pulverizadas, não havendo mais grandes concentrações de artesãos (figura 24). Identifica-se a existência de um estabelecimento³⁸ que comercializa os produtos manuais de diversos pequenos artesãos de ambos os saberes, sendo sua particularidade não existirem taxas fixas aplicadas aos artesãos, apenas o destino de uma porcentagem do valor final de venda. Isto tem se mostrado interessante para aqueles que, com menor renda, sentiriam os impactos com a mensalidade existente na Associação dos Artesãos.

Segundo Miriângela Savioli (2020-21. Informação verbal.), embora a atual gestão da Associação tenha o intuito de flexibilizar a forma de agregação, através do incentivo de dois artesãos compartilharem da mesma ficha de associado, dividindo este dispêndio, com a pandemia de Covid-19, o processo foi congelado. Mesmo contexto que paralisou a realização de ações sociais e oficinas, no intuito de incentivar o retorno de membros e a difusão dos saberes. Além disso, a Associação tem, estrategicamente, alugado espaços físicos de sua nova sede (figuras 17 a 19) para

³⁸ A empreendedora trabalha com artigos de costura e incorporou em seu espaço físico a comercialização dos produtos de outros artesãos que produzem as peças de tecelagem e os doces.

que artesãos independentes possam comercializar suas produções, a fim de diminuir os custos de manutenção da loja, envolvendo aluguel, infraestrutura, funcionários etc.

Sobre os dois saberes enquanto produtos de renda, no caso dos doces, apesar de, quantitativamente, corresponderem a menos envolvidos, constata-se que a produção manual continua tendo viabilidade e possui uma boa comercialização local, muitas vezes correspondendo até a média das vendas totais, embora o valor dos produtos seja considerado baixo frente às complexidades do modo de produção.

Já com relação às tecelagens, como analisado, muitas se industrializaram em partes, utilizando do tear elétrico (figuras 20 a 23) para a produção de metade ou mais de suas peças, e há uma produção completamente fabril. Soares Junior (2019. Informação verbal.) enfatiza que os maquinários utilizados por essas tecelagens locais são antigos, considerados refugos das grandes indústrias, o que reforça que, o processo tardio de industrialização continua sendo uma realidade no município. Ademais, segundo diálogos cotidianos, está cada vez mais difícil encontrar tecelões, além de já ter se tornado um hábito a terceirização dos trabalhos manuais³⁹, pois muitos artesãos optam pela tecelagem como trabalho domiciliar para complemento de renda, em paralelo a outras atividades e/ou aos afazeres domésticos, especialmente no caso das mulheres.

Assim, nessas citadas tecelagens industrializadas, os funcionários mantidos se destinam ao manuseio da produção fabril e ao atendimento ao público. Além disso, em termos da comercialização interna, é considerada baixíssima, o que é justificado pelo fato de a tecelagem manual ser uma técnica bastante difundida, com muitos moradores dominando o modo de fazer, possuindo um tear manual em casa e produzindo para o próprio consumo. A figura 24 apresenta um mapeamento aproximado, com a localização de artesãos e lojistas artesanais, além das unidades fabris existentes na área urbana da sede, que corresponde ao preponderante local das produções e trocas comerciais do município. É importante destacar que as tecelagens fabris se encontram ao longo do principal acesso da cidade, configurando a facilitada rota de comercialização em macro escala, especialmente para atender grandes lojas de departamento do setor de decoração. Porém, é também neste

³⁹ Nesse sentido, muitos artesãos são extremamente explorados, recebendo muito pouco pelo que produzem.

percurso que chegam os turistas que, muitas vezes, adquirem os produtos industrializados acreditando serem artesanais.

Com a pandemia provocada pelo Covid-19 e as necessárias medidas de isolamento social, em Carmo do Rio Claro, o contexto afetou diretamente as tecelagens (manuais e/ou fabris). Estes empreendimentos destinam suas produções, principalmente para lojistas de São Paulo (considerado o termômetro do mercado têxtil e artesanal), Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul que, em grande maioria, cancelaram as encomendas a partir do mês de abril de 2020. Além do mais, a gestão pública implantou barreiras sanitárias, impedindo o acesso de pessoas que não morassem no município ou não tivessem parentes de primeiro grau, o que também impediu a comercialização com pequenos comerciantes, especialmente das regiões próximas. Contudo, a partir do segundo semestre do mesmo ano, com o afrouxamento das medidas restritivas e a retirada das barreiras sanitárias, as produções das tecelagens industrializadas iniciaram um processo de reaquecimento, apresentando significativas vendas. O mesmo não se aplicou às artesãs e tecelagens manuais, que continuaram enfrentando a recessão provocada pela pandemia, com retorno das atividades apenas no início de 2021 e se deparando ainda com uma nova realidade: a ampla escassez de tecelões manuais, que migraram fortemente para os teares elétricos (SAVIOLI, 2021. Informação verbal.).

Com relação aos dados populacionais, segundo o Censo do IBGE (2010), 70,3% dos habitantes vivem nas áreas urbanas, sendo que, deste total, 98,5% residem na sede. A principal atividade econômica continua sendo a agropecuária, destacando a produção de café e especialmente a pecuária leiteira, com um dos maiores produtores de leite do Brasil, que também é o principal fabricante de cachaça artesanal do município, com padrões e premiações internacionais.

De modo geral, os visitantes são atraídos pelo artesanato, pelas peregrinações religiosas, pela gastronomia em antigas fazendas, pelo esporte de aventura e pelas atividades de lazer às margens da represa de Furnas. Além disso, ocasionalmente ocorrem práticas de voo livre na Serra da Tormenta. Há um desejo grande de estruturação do turismo ecológico associado às outras demandas apresentadas. Porém, dentre as dificuldades encontradas está o baixo nível da represa de Furnas, o que tem gerado muitas manifestações por parte da população dos diversos municípios

banhados por suas águas e que vive e sobrevive diretamente delas, seja para o turismo, seja para a pesca esportiva ou comercial. No caso local, soma-se a isso o excesso de amadorismo nas tentativas de formalizar uma gestão turística oficial, a ausência de capacitações, a falta de infraestrutura de suporte aos visitantes e a inexistência, até então, de uma entidade local organizada.

Assim e apesar de não haver políticas públicas efetivas voltadas ao turismo, os empreendedores locais têm buscado alternativas para dar sobrevida aos seus negócios, principalmente com as restrições da pandemia de Covid-19. Com isso, o setor hoteleiro se organizou em parceria com outras áreas comerciais, procurando possibilidades para superar o momento, investir na divulgação e alavancar o turismo local. Para isso, o primeiro passo foi a criação da Asceturis (Associação Carmelitana de Eventos e Turismo Urbano e Rural), que se efetivou no início do segundo semestre de 2020, vinculada a um intenso trabalho de difusão dos potenciais turísticos locais em plataforma digitais, jornais e revistas especializadas (ASCETURIS, 2020).

Já em termos das transformações da vida urbana, uma das mais significativas está no som das tecelagens, o que também perpassa minhas memórias de infância e início da formação sensorial do espaço. Antes, ao caminhar pela cidade, recorrentemente era possível ver os teares manuais nos alpendres e/ou ouvir o ritmo tênue e gracioso das batidas dos pedais e pentes, agora não tão mais costumeiros, a maioria foi substituída pelos frenéticos teares elétricos, configurando outra sonoridade urbana.



**Som do tear manual
(formato mp3)**



**Som do tear elétrico
(formato mp3)**

R. Murray Schafer (2001) analisa o quanto a paisagem sonora pode refletir as características e desenvolvimento de uma sociedade, o que justifica o caso local com esta mudança de ritmo e velocidade: o que ecoa agora são as já comentadas interferências da industrialização. Se antes claramente os teares manuais influenciavam a percepção e afetividade espaciais, os barulhentos e ruidosos teares elétricos abafam esses potenciais da cidade e tendem a ser ignorados por nosso sistema auditivo, que cria uma espécie de filtro. Schafer (2001) também destaca o quanto desenhar os sons é tarefa bastante difícil quando comparada com os recursos

visuais de fácil apreensão, como as fotografias e os mapas, embora muitos testemunhos tenham a clareza de fazer convergir o cérebro e o ouvido para imaginarmos esses sons.

De fato, ao analisar a partitura de um tear manual⁴⁰ (figura 25), desenvolvida pelo professor e compositor Avelar Rodrigues Junior e pelo músico Bruno Valeriano (2020), fica evidente que descrever sua sonoridade pode torná-la mais perceptível, nesse sentido, cabe aqui uma tentativa de descrição e é importante destacar que estamos falando dos sons de peças de madeira. No caso da lançadeira, ao passá-la por entre os fios do tear, percebe-se um som parecido com “toc”, em função da canelinha⁴¹, geralmente de bambu, presente nela e onde a linha é enrolada, ficar relativamente móvel e encostar na sua madeira. Então a descrição seria: “toc” lançado da direita para a esquerda, com duas batidas rangidas do pente, seguidas dos movimentos dos pedais, o esquerdo para baixo e o direito para cima; “toc” lançado da esquerda para a direita, com duas batidas rangidas do pente, seguidas dos movimentos dos pedais, o direito para baixo e o esquerdo para cima e assim sucessivamente. Já na partitura é preciso ter um especialista realizando a interpretação, o que foi feito pelos músicos ao explicarem sua composição:

Notação musical para os ritmos e gestos da coreografia do tear manual: Foram utilizados alguns símbolos tanto da notação de música contemporânea (alterações das formas das cabeças das notas) quanto sinais de articulação da notação para violino (arcadas para cima, como “empurrar” e arcada para baixo, como “puxar”), a fim de deixar mais claros os gestos e os mecanismos do tear, assim como a sua manipulação. O sinal de ligadura representa a sonoridade da linha se desenrolando dentro da lançadeira. (RODRIGUES JUNIOR; VALERIANO, 2020.)

Valeriano (2020. Informação verbal.) também esclarece como funciona a relação da partitura com a bula:

O desenho de cima é a partitura em si e o debaixo é a bula que você deve imaginá-la alinhada com a partitura. A bula explica como se dá o movimento... da lançadeira para lá e para cá, dos pedais..., ou seja, enquanto a lançadeira vai para um lado, no mesmo rumo da partitura, a bula representa o som que esse movimento dela faz, o mesmo quando pisa o pedal. Quando a partitura e a bula não estão alinhadas, como é este caso, isso acontece porque o programa computacional não consegue alinhá-las, mas quando tocamos com

⁴⁰ Tanto a elaboração da partitura, quanto dos desenhos técnicos referentes ao tear foram baseadas na metodologia do livro *Atlas Ambulante*: MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington [org.]. *Atlas Ambulante*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2011.

⁴¹ As peças do tear são apresentadas no retrato de Sêrgia de Oliveira.

bulas assim, já sabemos como referenciar esses alinhamentos. Então, se elas estivessem alinhadas, no desenho da lançadeira, no caso, para lá e para cá, isso representaria o som que ela faz quando vai de um lado para o outro..., o som que o pedal faz, a hora que bate o pente... a bula está explicando o que acontece em cada momento da partitura.

Ainda segundo Valeriano (2020. Informação verbal.), a partitura de um tear manual é a mesma de um tear elétrico:

O que muda é o **andamento**, as batidas por minuto, no caso do elétrico é bem mais rápido, ou seja, é o mesmo desenho para os dois, porém, o elétrico tem andamento acelerado, se o manual está com 40bpm, o elétrico tem por volta de 120bpm, mas o movimento é o mesmo. Eles apresentam diferenças de timbres, o que não dá para transcrever e acontece porque o tear manual é de madeira e o elétrico é de metal, daí a diferença dos sons, mas não dos movimentos em si.

Retomando a discussão sobre paisagem sonora, Schafer (2001) distingue três tipos de sons: os fundamentais, os sinais e as marcas sonoras. Os primeiros estão relacionados com sons muitas vezes não ouvidos de forma consciente, por exemplo, aqueles advindos do meio ambiente, como a água, o vento, os pássaros.

Assim, ainda que os sons fundamentais nem sempre possam ser ouvidos conscientemente, o fato de eles estarem ubiquamente ali sugere a possibilidade de uma influência profunda e penetrante em nosso comportamento e estados de espírito. Os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles. (SCHAFFER, 2001, p. 26)

O que reforça a pacatez de Carmo do Rio Claro, já que esses sons fundamentais advindos da natureza compõem de forma bastante ativa a constituição física do lugar. Com relação aos sinais, são os sons ouvidos de forma consciente e que carregam cargas de alerta, como buzinas, sirenes e sinos (SCHAFFER, 2001), sendo este último bastante típico na cidade, em razão do sino da igreja matriz ser ouvido em diversas partes e rapidamente apreendido por seus habitantes, mesmo quando apresenta pouca intensidade pelas distâncias. Por fim, as marcas sonoras, nas quais se enquadra o som do tear manual.

O termo *marca sonora* deriva de *marco* e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade. (SCHAFFER, 2001, p.27)

Por isso é tão importante resgatar e fortalecer a tecelagem manual enquanto prática espacial, por ainda ser considerada a principal marca sonora, integrando-se simbolicamente à identidade local.

Desse modo e embora a cidade tenha se adequado notadamente aos avanços tecnológicos e às redes de comunicação da era global, tanto do ponto de vista das atividades econômicas, quanto do dia-a-dia dos moradores, e ter sido tomada por veículos automotivos, a coletividade continua bastante potencializada e a relação urbano-rural fluida. O que justifica a permanência das técnicas de produção do espaço que perpassam o contexto do meio geográfico técnico, com objetos e ações carregados de função cultural, como é o caso dessas sobreviventes práticas artesanais e dos espaços livres de uso público. Além da lógica relacional humana, em que, boa parte das pessoas se conhecem e também é muito comum que se visitem. Também existem paisagens com pouca modificação humana e artificialidade, em função de ainda haver uma ampla preservação ambiental, apesar do grande impacto que foi gerado pelas águas de Furnas (figuras 26 e 27).

Entretanto, também é perceptível que há o risco das identidades culturais se perderem, já que faltam incentivos para que essas práticas cotidianas perdurem, assim como as conexões afetivas por elas geradas, especialmente por não existirem ações efetivas de transmissão, valorização e continuidade. A memória oral, tão constituidora da formação local, também já não é mais uma realidade propagada.

De toda forma, pode-se dizer que, mesmo com essas mudanças, o tempo continua passando mais devagar, acompanhando o ritmo pacato e tranquilo do lugar e dos seus habitantes, o que reflete também no tipo de configuração espacial, basicamente horizontal, mas ainda bastante compacta, com vias estreitas, muitas ainda em pedras ou paralelepípedos, e compostas por alguns sobreviventes e cada vez mais escassos casarões antigos que ainda memorizam as histórias outrora contadas pelas pessoas. Tudo isso envolto pelo verde das serras e pelas águas da Represa de Furnas.

FIGURAS 17, 18 e 19 – Sede da Associação dos Artesãos, com o espaço destinado para as oficinas de tecelagem



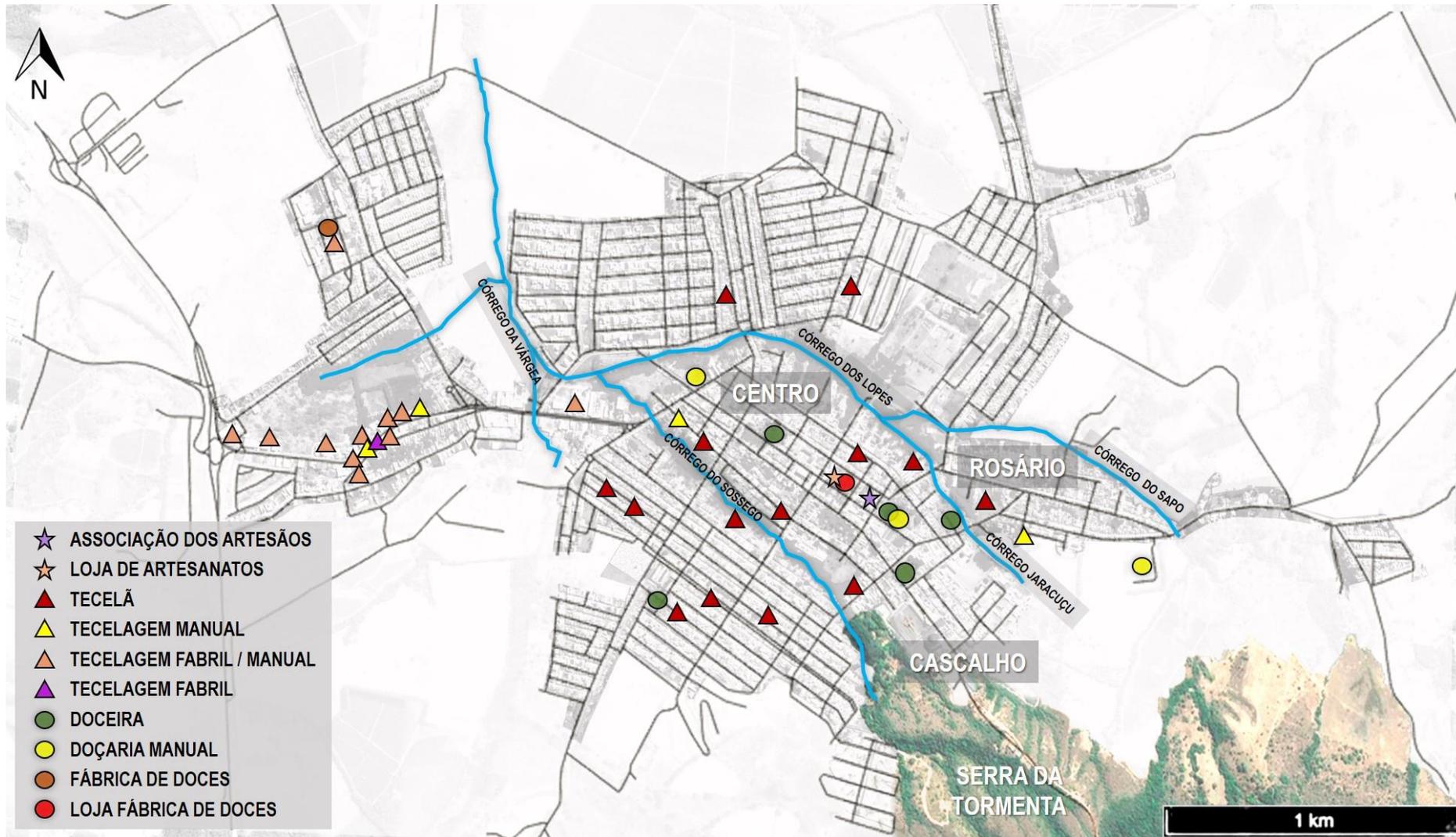
Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

FIGURAS 20, 21, 22 e 23 – Teares elétricos e detalhes



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

FIGURA 24 – Mapeamento aproximado das produções artesanais e fabris na cidade



Fonte: Google Earth Pro, 2019; Anvaka, s/d, modificado pela autora, 2021.

FIGURA 25 – Partitura das batidas do tear

The musical score for the 'batidas do tear' section is written in 4/4 time. It consists of four staves: 'Direita' (Right Hand), 'Esquerda' (Left Hand), 'Direito' (Right Pedal), and 'Esquerdo' (Left Pedal). The 'Direita' and 'Esquerda' staves are grouped under the label 'Mãos'. The 'Direita' staff features a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'V'. The 'Esquerda' staff provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. The 'Direito' and 'Esquerdo' staves show the pedal points, with the right pedal (Direito) having a single note and the left pedal (Esquerdo) having a longer, sustained note.

Bula

The 'Bula' section is a technical exercise in 4/4 time, divided into four measures by vertical dashed lines. The first two measures focus on the hands: the first measure is labeled 'Jogar a lançadeira da mão esquerda para a mão direita' (Throw the shuttle from the left hand to the right hand), and the second measure is labeled 'Jogar a lançadeira da mão direita para a mão esquerda' (Throw the shuttle from the right hand to the left hand). The third measure is labeled 'Pegar o Pente' (Pick up the comb). The fourth measure is labeled 'Empurrar o Pente' (Push the comb) and 'Puxar o Pente' (Pull the comb). The score includes staves for the hands and pedals, with 'Pedal direito' and 'Pedal esquerdo' indicated at the bottom. The right hand staff has slurs and accents, while the left hand staff has slurs and accents. The pedals are represented by single notes on a staff.

Fonte: Elaborada pelo professor e compositor Avelar Rodrigues Junior e pelo músico carmelitano Bruno Valeriano, 2020.

FIGURAS 26 e 27 – Praça D. Maria Goulart com o Pico de São Gabriel e a Serra da Tormenta ao fundo; e vista da Serra da Tormenta para o Pico de São Gabriel com a Represa de Furnas e a prática de voo livre



Fonte: Respectivamente, arquivo pessoal, 2008; Ricardo Achcar, 2021.

PRODUÇÕES ARTESANAIS: criações populares

Para a análise do artesanato como uma prática econômica, foi construída uma contextualização a partir de Pierre Bourdieu que, apesar de desenvolver seus estudos na escala dos privilegiados para diferenciá-los dos sujeitos ordinários, possibilitou construir um paralelo aplicável às agentes sociais desta pesquisa.

O campo da produção é o lugar simbólico de luta, de embate entre sujeitos e entidades que disputam o domínio de algo em comum e são essas competições internas que reforçam sua existência e promovem sua permanência (BOURDIEU, 1983). Já as disputas e posições entre os sujeitos no campo são definidas pelo **capital**, que é fruto das transformações de matérias-primas pelo trabalho humano acumulado e se configura de três formas (BOURDIEU, 1999): como capital econômico, quando se converte em valor monetário e pode estar institucionalizado na forma do direito de propriedade; ou como cultural e social, tratados a seguir.

Com relação ao capital cultural, quando no **estado incorporado**, está relacionado ao corpo – ligado ao indivíduo e suas singularidades – e pressupõe assimilação e cultivo de cultura – processo de socialização –, o que demanda tempo e pode depender da sociedade e da classe (BOURDIEU, 1999). Por ser incorporado, é uma “riqueza externa convertida em uma parte integral da pessoa, em um habitus, não pode ser transmitida instantaneamente [...] através de doação ou herança, compra ou troca” (BOURDIEU, 1999, p. 7. Tradução livre), o que pode ser aplicado aos artesãos, detentores do “saber fazer”, que é adquirido através das transmissões cotidianas da cultura popular entre seus agentes, constituindo ações práticas que perduram ao longo do tempo.

Produto da história, o *habitus* produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história [...]; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo. (BOURDIEU, 2009, p. 90)

Sobre o capital cultural **objetivado**, mostra-se na forma de objetos materiais definidos em relação ao capital cultural incorporado. Esses bens culturais podem ser apropriados materialmente como capital econômico, por exemplo, por serem

comercializados. Por fim, no estado **institucionalizado**, quando se apresenta na forma de qualificações acadêmicas em contraponto ao saber autodidata (BOURDIEU, 1999), como o que acontece no caso dos designers – denominados indivíduos privilegiados – versus os artesãos – sujeitos ordinários –, o que é abordado à frente.

Já o capital social, está associado à ideia de rede de conexões e ao volume de capital acumulado (econômico, cultural ou simbólico), está no fato do indivíduo ser parte de um grupo, o que “proporciona a cada um de seus membros todo o suporte do capital adquirido coletivamente; uma ‘credencial’ que os titula para o crédito, nos vários sentidos da palavra” (BOURDIEU, 1999, p. 14. Tradução livre). E, enquanto grupo, para que este consiga concentrar a totalidade do seu capital social, é preciso definir as condições de acesso ao mesmo e delegar um representante que possua o poder de articulação dos diversos membros para que ajam como um só (BOURDIEU, 1999).

Em termos do capital simbólico, pode ser dado em qualquer umas das três formas de capital, no entanto, quando está intrinsecamente associado ao capital econômico adquire valor, especialmente de prestígio à comunidade, o que pode alavancar e/ou garantir trocas econômicas (BOURDIEU, 2009), considerando que é esse tipo de organização que tem faltado entre os artesãos, foco desta pesquisa.

Quando se sabe que o capital simbólico é um crédito, mas no sentido mais amplo do termo, isto é, uma espécie de adiantamento, de desconto, de credibilidade, que somente a crença do grupo pode outorgar àqueles que lhe dão um maior número de garantias materiais e simbólicas, pode se observar que a exibição do capital simbólico (sempre demasiado custoso do ponto de vista econômico) é um dos mecanismos que fazem (sem dúvida universalmente) com que o capital atraia o capital. (BOURDIEU, 2009, p. 199)

Para contextualizar isto, David Harvey (2005) analisa a exploração capitalista através da renda monopolista, que compreende uma ação que, apoiada especialmente pela distinção de um lugar (aspectos ambientais, sociais e culturais do espaço), suas práticas culturais (ações coletivas) e produção (principalmente de artefatos) singulares, gera formas de extrair excedentes, transformando-os em processos de globalização econômica, sendo o turismo uma das formas disso acontecer. Porém, é justamente pela distinção, que a renda monopolista apresenta contradições, ao passo que, para preservar essas singularidades, permite possibilidades de contravenção de sua lógica de funcionamento. “É em tais espaços

que todos os tipos de movimentos oposicionistas podem se organizar [...]” (HARVEY, 2005, p. 237-238).

Assim, Harvey (2005) reforça a ideia de capital simbólico de Bourdieu que, considerada do ponto de vista coletivo, fomenta que outros grupos, especialmente os citados oposicionistas, podem se apoiar nessas distinções para produzir valoração e outras possibilidades político-econômicas contrárias ao capital multinacional, que caminhem para a geografia da esperança, com potencialidade emancipadora. Com isso, a luta dessas forças, “[...] ao se concentrar na mobilização popular, está construindo, de modo ativo, novas formas culturais e novas definições de autenticidade, originalidade e tradição” (HARVEY, 2005, p. 239).

Ainda nesta discussão sobre o capitalismo, Boaventura de Sousa Santos & César Rodríguez (2005) apontam que, desde os primórdios do século XVIII até a atualidade, movimentos contra hegemônicos de resistência têm sido suscitados. Iniciados naquele momento com o confronto dos camponeses pelo direito à terra, até o ainda necessário enfrentamento dos grupos indígenas também por questões territoriais e perpassando pelos diversos movimentos operários, ao longo do tempo.

Para os autores, é preciso entender as principais características negativas do capitalismo, que envolvem: a reiterada desigualdade de produção e distribuição de poder, recursos e rendas, o que é agravado pelas questões de gênero e raça; as selvagens concorrências, que inviabilizam relações sociais solidárias; e a permanência da insustentável exploração dos recursos naturais (SOUSA SANTOS & RODRÍGUEZ, 2005). Além disso, é urgente pensar alternativas econômicas e sociais não capitalistas que sejam emancipadoras do povo e que desencadeiem as possíveis superações do sistema convencional, com iniciativas que criem “espaços econômicos em que predominam os princípios de **igualdade**, **solidariedade** ou **respeito à natureza**” (SOUSA SANTOS & RODRÍGUEZ, 2005, p. 29).

Nesse processo, o sistema cooperativista é enfatizado, resistindo desde as décadas iniciais do capitalismo como força de “reação à pauperização provocada pela conversão maciça de camponeses e pequenos produtores em trabalhadores das fábricas” (SOUSA SANTOS & RODRÍGUEZ, 2005, p. 33).

Mário Pedrosa (1995) apresenta um exemplo relativamente contemporâneo e emancipador do artesanato chileno, em que a Unidade Popular (UP) orientou os artesãos sobre o sistema cooperativo, possibilitando a visibilidade dessas produções e o aumento da procura. Isso estimulou a produção artesanal como prática econômica e fonte de renda, além de popularizar o acesso a esses produtos.

Com a organização das cooperativas artesanais, que se ocupam diretamente da venda, o artesão se liberta do comerciante dirigente intermediário. Simultaneamente, surge um novo mercado. A redistribuição da renda durante a UP, que favorece os setores mais desprovidos, cria um novo público. Isso terá um duplo efeito: de um lado, dá uma grande liberdade criadora ao artesão, pois o aumento da demanda garante sua subsistência e a de sua família, sem que ele esteja sujeito a um patrão que lhe impõe um tipo único de modelo; por outro lado, a difusão do artesanato entre os setores populares também contribui para a desalienação do "gosto". Nas casas da pequena burguesia e nos lares proletários, lentamente, os tapetes "criollos", as tecelagens de palha e crina, as estatuetas policromadas de Melipilla ou as pedras de Toconao vão substituindo, nas paredes, as más reproduções e as folhas de calendário [...]. (PEDROSA, 1995, p. 329)

Aos poucos, os objetos oriundos da chamada cultura de massa foram substituídos pelas produções artesanais, valorizando as criações populares e configurando uma estética carregada de identidade local às moradias chilenas. O artesão também ganhou visibilidade aos olhos da elite, que antes considerava suas produções inapropriadas e desprovidas de *status* e valor. Nesse processo revolucionário, desmistificou-se a diferenciação entre artista e artesão, inclusive com os artistas se interessando pelo ofício do saber fazer, e até mesmo na universidade o artesanato passou a ser uma atividade importante. Além disso, uma das maiores mudanças aconteceu com as mulheres do lar, que vislumbraram no artesanato uma atividade econômica que lhes confere prestígio social e familiar (PEDROSA, 1995).

O que dava uma nova dignidade a esses grupos era o fato de que o povo se incorporava a uma tarefa criadora, nela encontrando um esplêndido alargamento de suas faculdades de inteligência, sensibilidade e sociabilidade. O povo sentia-se com uma nova consciência de seu papel na grande sociedade. (PEDROSA, 1995, p. 331)

Já Alexandre Carrieri, Denis Perdigão e Ana Rosa Aguiar (2014) analisam os estudos organizacionais, definindo a **gestão ordinária** como uma das perspectivas culturais das organizações, abordada no campo da administração de negócios provenientes dos indivíduos comuns. A partir da análise de diversos estudiosos, os autores contextualizam esses agentes sociais, plurais e híbridos, de identidades

transformáveis e interpretações variadas, sujeitos da história da vida cotidiana, com suas diversas formas de espacialização das atuações, vivências e significados, através de atividades de renda.

[...] Compreender o processo de formação identitária permite o esclarecimento da articulação das identidades individuais em níveis organizacionais e demais níveis coletivos. Ampliamos, dessa forma, o entendimento dos sentidos identitários coletivamente partilhados em uma organização, das restrições que a identidade coletiva/organizacional impõe à identidade individual e das razões que levam o sujeito a fazer parte de uma organização. (CARRIERI, 2014, p. 36)

Dessa forma, é preciso atentar-se ao fato do cotidiano ser um lugar (físico ou não) de compartilhamento de saberes e modos de fazer entre esses sujeitos que se compõem por suas individualidades e, ao mesmo tempo, suas aquisições sociais e culturais coletivas. Com isso, o cotidiano não pode ser considerado estático, uno e formalmente racional, caracteriza-se pelo dinamismo, multiplicidade e subjetividade (CARRIERI; PERDIGÃO; AGUIAR, 2014). E através de suas práticas cotidianas, esses sujeitos comuns fazem a gestão de suas organizações de forma não convencional ao gerencialismo, construindo-as pela diversidade e desenvolvendo-as nas tradições e/ou inovações de suas ações, além de sempre buscarem formas de resistir e de darem sobrevida aos seus ofícios de renda. Enquanto no *mainstream* os empreendimentos são definidos pelo planejamento, análises de risco e adequabilidade ao mercado, na gestão ordinária as motivações não são pautadas por decisões racionalizadas, geralmente são motivadas pelos desejos, paixões, *hobbies*, criatividade e a própria intuição (CARRIERI; PERDIGÃO; MARTINS; AGUIAR, 2018).

O contexto da gestão ordinária das produções dos indivíduos comuns pode ser considerado, então, um campo fértil para que esses grupos busquem formas de (re)existir e de se ressignificar em sociedade. Cenário que envolve os artesãos com seus pequenos negócios, muitas vezes de caráter familiar, apontando alternativas para a organização e gerenciamento de suas atividades geradoras de renda, o que é pauta desta pesquisa, com ênfase no universo feminino. Desse modo, adentrando o campo de pesquisa, também é preciso analisar o papel do pesquisador que atua como um mediador discursivo de um processo construído dialogicamente entre ele e os sujeitos envolvidos no estudo, contexto em que imprime suas próprias percepções, interpretando as falas oriundas dessas práticas cotidianas e dotando-as de significados (CARRIERI; PERDIGÃO; AGUIAR, 2014).

Com isso, é preciso compreender que as “significações culturais e identitárias são resultados [...] desse estar no mundo, em meio a uma rede de relações, de sentidos, de visões de mundo e de ações no mundo” (CARRIERI; PERDIGÃO; AGUIAR, 2014, p. 702), o que, como dito, inclui o pesquisador que pode compreender adequadamente essas práticas comuns a partir de sua própria inserção, vivência e experiência cotidianas (DE CERTEAU, 1998).

Para sequenciar esta análise, a seguir é destacada a conceituação de cultura, especialmente, de caráter popular, enfoque deste estudo.

“Cultura” X Cultura Popular

A ideia de **cultura** foi aqui pulverizada para contextualizar sua concepção em campos disciplinares diversos. Iniciando pelo caráter abrangente, Edward B. Tylor (1871, p. 1) define que cultura, “tomada em seu amplo sentido etnográfico, é todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (tradução livre), pressupondo-a como um fenômeno natural do homem socializado. Já o antropólogo Clifford Geertz considera a “cultura como sistemas simbólicos” que operam como dispositivos de controle do comportamento humano (LARAIA, 2001, p. 61), sendo preciso estabelecer uma conceituação mais restrita e específica, que substitua essa complexa e abrangente definição de Tylor (GEERTZ, 2008).

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008, p. 4)

O que quer dizer que, para Geertz, o estudo da cultura deve envolver a compreensão do mundo partilhado por sujeitos personalizados, pertencentes a um determinado grupo social, com seus símbolos, significados, codificações e referências culturais (GEERTZ, 2008; LARAIRA, 2001).

Segundo Roy Wagner (2010, p. 27), o termo cultura é usado pelos antropólogos para estudar “o fenômeno do homem – a mente do homem, seu corpo, sua evolução,

origens, instrumentos, arte ou grupos [...] como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo”. Assim, manifestações culturais diferentes conformam fenômenos humanos específicos e, nesse âmbito, o antropólogo necessita olhar para si mesmo e sua relação cultural, para conseguir estudar a cultura dos outros, tanto com suas particularidades, quanto com suas diversidades. Isto leva a perda da vantagem epistemológica do pesquisador sobre os nativos, como já analisado nesta pesquisa, pois ambos se configuram como dotados de cultura – objetividade relativa – e pertencentes a culturas que possam se equivaler – relativismo cultural (WAGNER, 2010). O pesquisador atua então, como um “elo entre culturas por força de sua vivência em ambas [...]” e “ao experienciar uma nova cultura, [...] identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade” (WAGNER, 2010, p. 30).

Para Denys Cuhe (1999), a cultura, compreendida a partir das ciências sociais, apresenta as respostas mais aceitáveis acerca das diferenciações dos povos, com seus comportamentos e modos de viver e pensar, estabelecendo que dentro da própria diversidade de um grupo há condicionantes que lhe proporcionam unidade. Na mesma perspectiva, Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 354-355) define que:

[...] o termo "cultura", em seu uso antropológico, surgiu na Alemanha setecentista e de início estava relacionado a noção de alguma qualidade original, um espírito ou essência que aglutinaria as pessoas em nações e separaria as nações umas das outras. Relacionava-se também a ideia de que essa originalidade nasceria das distintas visões de mundo de diferentes povos. Concebia-se que os povos seriam os "autores" dessas visões de mundo. Esse sentido de autoria coletiva endógena permanece até hoje.

Cunha (2009) também diferencia essa “cultura” denominada com aspas, conceituação do mundo ocidental, performatizada, calcada na ideia de originalidade, de distinção de um povo para o outro; da cultura sem aspas que reflete as ações de uma comunidade, seus hábitos, o cotidiano e os saberes populares. Para José Jorge de Carvalho (2010, p. 44),

[...] as culturas populares [...] se presentificam independentes umas das outras, ainda que em simultaneidade, todas com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente. [...] pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a autogestão e a auto sustentabilidade

comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares, enquanto a oralidade é o seu meio predominante de expressão e de transmissão.

Carvalho (2010) trata ainda da **espetacularização** e **canibalização** das culturas populares, em que há consumo das práticas de um grupo por outro completamente diferente e desconectado. Com isso, muitas apropriações populares têm desaparecido ao longo da história e outras ganham visibilidade através do mercado da indústria cultural, que as comercializa num processo de predação e destruição culturais. Nessa perspectiva, De Certeau (2012, p. 146) reforça que “permanecer nessa apresentação cultural é entrar no jogo de uma sociedade que constituiu o cultural como espetáculo e que instaura por toda parte os elementos culturais como objetos folclóricos de uma comercialização econômico-política”.

Questão esta, que traz à tona a necessidade de diferenciar o folclore da cultura popular. Maria Laura Cavalcanti (2002, p. 1) delinea que “a palavra folclore provém do neologismo inglês folk-lore (saber do povo⁴²) cunhado por William John Thoms, em 1846, para denominar um campo de estudos até então identificado como ‘antiguidades populares’ ou ‘literatura popular’”. No caso do Brasil, no início do século XX, as abordagens sobre o folclore estavam voltadas para a poesia e literatura oral, posteriormente incorporando a música e as festividades populares (CAVALCANTI, 2002). Contexto em que Mário de Andrade foi um dos mais importantes intelectuais a tratar o conhecimento popular como o caminho para uma brasilidade, ou seja, para a definição de uma identidade nacional edificada na diversidade cultural.

Sobre o uso da terminologia, Marco Ayala e Maria Inês Ayala (2006, p. 9-10) indicam que,

[...] na linguagem corrente, o termo *folclore* é aplicado, em geral, com sentido pejorativo: o que é risível, o que não deve ser levado a sério [...]. Esta depreciação tem certa base em uma tradição de estudos nos quais as manifestações culturais populares são tratadas como algo pitoresco, arcaico, anacrônico, inculto.

Bases essas que ainda reforçam que o folclore é geralmente de caráter rural e vinculado a uma “tradição” cristalizada no tempo, entretanto, ambas ideias são

⁴² Ayala e Ayala (2006, p. 10) traduzem como “o saber **tradicional** do povo”.

inconsistentes para tratar das produções populares, já que, como ressaltado por Mário de Andrade, em um país como o Brasil não há uma separação bem definida entre rural e urbano e, advindas das tradições, essas produções se transformam baseadas no “processo de criação e nas técnicas utilizadas” (AYALA; AYALA, 2006, p. 27).

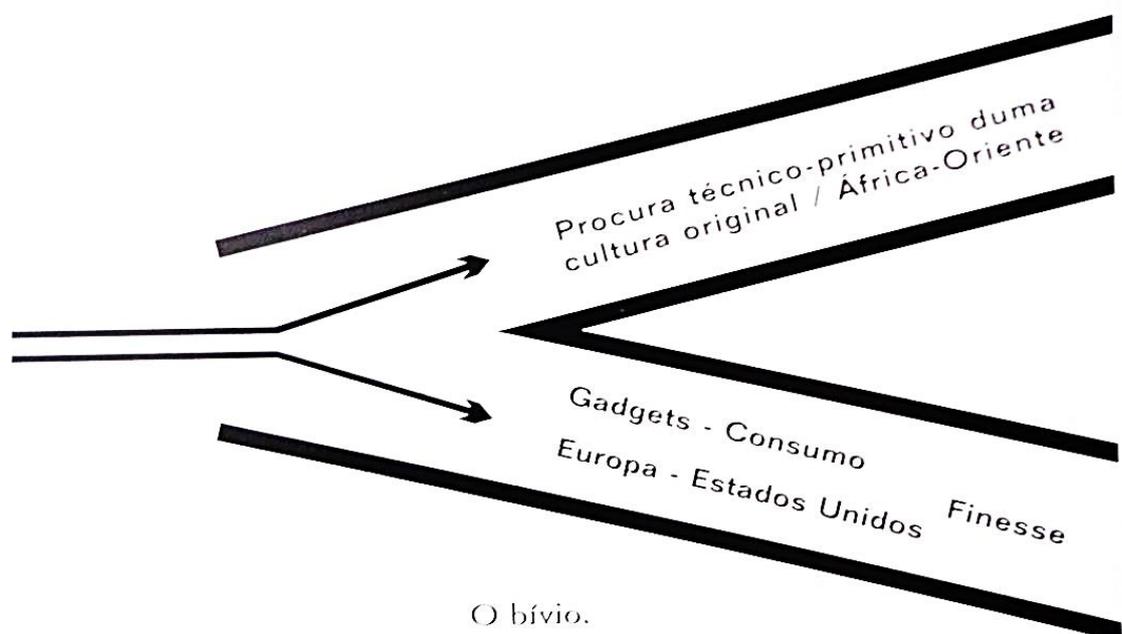
[...] esse saber e cultura são históricos e complexos, integrando muitas vezes num único processo, oralidade e escrita, trabalho e lazer, comunitarismo/autoria coletiva e heterogeneidade social/autoria individual, cidade e campo; sagrado e profano, solidariedade orgânica e mecânica, circuitos de troca menos ou mais monetarizados e profissionalizantes. (CAVALCANTI, 2001, p. 5)

Daí que se pode considerar que o termo mais adequado é realmente **cultura popular**, reconhecendo que a vida e o conhecimento do povo estão intrínsecos ao cotidiano, com ações culturais diversamente possíveis, diferindo do que provém da elite (CAVALCANTI, 2001). Nesse sentido, ao realizar uma expedição pela cultura popular do Nordeste no final da década de 1950 e início de 1960, Lina Bo Bardi (1994), que com sua origem estrangeira enxergou a beleza de um país em construção, considerou esta como a verdadeira cultura brasileira, representada pela sobrevivência, resistência e inventividade do povo. E estabeleceu uma dura crítica à elite que, se sentindo ameaçada pela originalidade das produções populares, escolheu o caminho civilizatório da **finesse**, do consumo ao estilo europeu e norte-americano, ao invés da **grossura** (figura 28), da miscigenação, das raízes afro-indígenas, da cultura original que remete a cultura popular do povo brasileiro (BARDI, 1994; BARDI, 1958. *In*: RUBINO; GRINOVER, 2009).

Bruno Zevi (1965, p. 47-48) reforça o quanto a cultura popular do Nordeste era calcada nessa condição inventiva de sobrevivência humana, o que era enfatizado por Lina Bo Bardi na valorização dessas produções.

O nordeste brasileiro, seco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semi-feudal, transformou-se nos últimos anos, por força dos movimentos de libertação reunidos nas Ligas Camponesas, em símbolo do País. Sua história tem a força trágica da miséria camponesa. Sua produção figurativa é pré-artesanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso, afastados do folclore; “fatos” mais que obras de arte, executados em latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam às carradas do sul em velhos caminhões. Deste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas, cabeças policrômicas de animais fixadas na proa de grandes saveiros do rio São Francisco.

FIGURA 28 – O bívio⁴³



Fonte: BARDI; FERRAZ [coord.], 2008, p. 210.

⁴³ Lina propôs o **Bívio** composto por duas opções de caminhos civilizatórios para o Brasil: a grossura ou a *finesse*, que infelizmente foi a escolhida.

Silvana Rubino (2016) analisa o pensamento de Lina Bo Bardi a partir da influência direta do filósofo italiano Antonio Gramsci, que compreende a cultura popular como aquilo que é criado pelo povo, com incorporações sociais fora dos padrões oficiais. Nesta leitura, Gramsci reforça o perigo da cultura popular ser considerada folclore, o que está associado à cultura hegemônica, é contraditório, retrógrado e menospreza o que vem do povo (RUBINO, 2016). No mesmo sentido, Bardi (1994) desmistifica a ideia de que nossa cultura popular seja folclore, para ela, o termo também tem o intuito de inferiorizar e desqualificar essas produções que são dinâmicas, evolutivas, adaptáveis ao longo do tempo e não meras reproduções, limitadas de possíveis transformações e engessadas, dizendo, da mesma forma, que a denominação foi criada pela cultura oficial.

Bardi (1994, p. 21) ainda destaca que “quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um país secam: é sinal de que [...] as possibilidades de cultura autóctone são substituídas [...] pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados” e nesse processo a alma popular desaparece. Com isso, para compreender a história de um lugar é preciso investigar suas raízes mais profundas e são as populares as mais possíveis. Uma verdadeira apropriação cultural identitária se daria justamente pela massa popular excluída, que por sua necessidade de sobrevivência pensa soluções novas e originais (BARDI, 1994).

Para Bardi (1994), julgar a cultura popular como cultura de massa servia como justificativa da classe dominante para menosprezar o que era produzido pelo povo. “A Arte Popular, julgada Kitsch pela classe ‘cultura’, nunca é Kitsch: mesmo em casos extremos, ela é perfeitamente reversível. O verdadeiro Kitsch não é do povo, é da burguesia e é irreversível” (BARDI, 1994, p.31).

Sendo assim, a arte vinda do povo “define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais” (BARDI, 1994, p. 37) e como reforça Cavalcanti (2001, p. 5), “[...], a cultura e o saber popular são poderosos diluidores de fronteiras rígidas entre o que quer que seja; são eficazes canais de comunicação humana a romper barreiras entre diferentes grupos, camadas e classes sociais”. Universo de discussão que já tem gerado movimentos de resistência dos agentes da cultura popular que buscam reagir simbólica e politicamente “[...] à pressão das elites para

homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita ocidental” (CARVALHO, 2010, p. 44).

Ao falar de resistência das culturas populares, podemos pensar em dois processos principais: por um lado, um embate aberto com o Estado que procurou dirigir e controlar as expressões simbólicas em uma direção distinta dos valores estéticos e espirituais das classes populares. Uma vez pressionados a conformar, artistas populares resistiram à unilateralidade estatal e negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios. [...] O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, as lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem. (CARVALHO, 2010, p. 45)

Com isso, entende-se que a cultura popular tem um poder transformador na sociedade, um lugar de voz das minorias e de rompimento de barreiras, muitas vezes ocasionadas pelas questões de gênero e raça, sendo tão importante definir estratégias de fortalecimento de seus sujeitos, enquanto coletividade, e suas práticas como ações de emancipação social e autonomia. E quando há a efetivação de processos de organização para a aquisição de valor de renda, como o caso do sistema cooperativista ou da gestão ordinária, as produções populares atingem patamares em que obtêm *status* e as negociações com a “cultura” se tornam mais possíveis, até mesmo através da relação com o campo acadêmico, por exemplo, das artes e do design, o que é tratado no próximo capítulo.

Antes disso, considerando o artesanato como detentor de técnicas do saber fazer tidas como tradicionais, foram analisados de forma breve, o conceito de **tradição** e a proteção através do **registro patrimonial**.

Edward Shils (1981) define que o termo tradição vem de *traditum* e corresponde às ações humanas, sejam físicas ou manifestações culturais, transmitidas de geração para geração, com pelo menos três linhas sucessoras. E definindo que a transmissão não é da fugaz ação humana em si, mas do seu modo de acontecer, naturalmente ocorrem modificações e interpretações, o que proporciona a evolução e vivacidade da tradição. Ao mesmo tempo em que seus componentes fundamentais devem ser preservados e reconhecidos por sujeitos externos ao grupo.

Para Bráulio Tavares (2005), a tradição corresponde ao suporte que resguarda a coletividade através da transmissão e permite seu reconhecimento cultural e

identitário. Sem ela, os indivíduos ficam sem estrutura e submetidos a apenas o que é produzido no momento presente. Com isso, é necessária a definição de medidas que, além de preservarem as tradições, permitam sua valorização e meios para a continuidade, o que pode envolver a proteção através do registro do patrimônio imaterial.

Apesar de, desde a década de 1930, o patrimônio brasileiro ser reconhecido como muito além dos bens materiais (BRASIL, 1937), foi somente a partir dos anos 1970 que a noção de patrimônio histórico e artístico se ampliou para a ideia de patrimônio cultural, respaldada pelo conceito antropológico de cultura, configurando o conjunto de ações que constituem e identificam uma sociedade (FONSECA, 2006). Com isso, a concepção de patrimônio incorporou o universo intangível, com os costumes, modos de fazer, festividades etc., sendo que este processo foi, de fato, implementado apenas na Constituição Federal de 1988, através do artigo 216 que estabelece que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, p.75)

Com relação ao instrumento legal de proteção dos bens de natureza imaterial, é relativamente novo, determinado através do Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000, que “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” e “cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial” (PNPI), delineando quatro Livros de Registro: **saberes**, celebrações, formas de expressão e lugares (BRASIL, 2000, p. 1).

Já sobre o processo de salvaguarda, corresponde às medidas essenciais (a curto, médio e longo prazo) para a permanência e continuidade sustentável desses bens, atuando efetivamente em suas condições sociais e materiais de produção, transmissão e reprodução (IPHAN, 2017). Nesse sentido, é considerado que uma das melhores maneiras de se determinar as medidas de salvaguarda está justamente no

desenvolvimento do Inventário e Registro, por ser um momento oportuno de contato direto com os agentes sociais detentores e envolvidos com o bem intangível, o que permite compreender como ele acontece e é transmitido, assim como as limitações do processo e os desejos. Dessa forma, a ação pode acontecer desde o auxílio financeiro para a difusão, até a organização comunitária e a viabilização de acesso facilitado às matérias-primas necessárias (IPHAN, 2017).

Para que isso aconteça, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2017) adota as diretrizes do PNPI e da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial realizada pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), em 2003, estabelecendo os eixos a seguir, que se desdobram em planos de ações a longo prazo:

- Mobilização Social e Alcance da Política – apresenta um conjunto de ações que, por um lado, objetiva fomentar a autogestão do patrimônio pelos próprios detentores e aperfeiçoar aptidões para o relacionamento com políticas públicas e, por outro lado, demarca o papel do Iphan como mediador institucional e promotor de políticas intersetoriais.
- Gestão Participativa no processo de Salvaguarda – conjunto de ações que buscam aperfeiçoar e produzir competências para o planejamento, elaboração, execução e avaliação de ações de salvaguarda.
- Difusão e Valorização – conjunto de ações voltadas para a promoção do patrimônio cultural imaterial, com o objetivo de publicizar sua importância para a sociedade em geral.
- Produção e Reprodução Cultural – ações relacionadas diretamente com o apoio à manutenção e continuidade das práticas e saberes relacionados ao bem cultural Registrado. (IPHAN, 2017, p. 17)

Como abordado, os dossiês de Registro dos dois saberes locais aqui estudados, apresentam nos planos de salvaguarda uma série de problemáticas a serem enfrentadas e que foram apresentadas no texto introdutório. Essas ações deveriam ter sido desenvolvidas entre os anos de 2016 e 2018, porém não houve nenhuma efetividade por parte do poder público local.

Com isso e a partir dos eixos propostos pelo Iphan (2017), é preciso desenvolver ações efetivas para a valorização, divulgação, gestão e viabilidade econômica e de permanência dos saberes, o que será abordado no último capítulo.

ARTE, ARTESANATO E DESIGN

O século XX demarcou discussões significativas, especialmente a partir dos acontecimentos advindos do pensamento moderno, com seu discurso de rompimento com o passado, visando os desenraizamentos físico, temporal e sociocultural, considerados, então, extremamente necessários para a modernização. Contexto que foi precedido pela formação da sociedade capitalista – com a burguesia e a divisão social de classes –, em que a arte passou a apresentar distinção entre o que era erudito, objetos criados por “artistas” e dotados de muito valor comercial (uma mínima parcela de valor-trabalho e muito valor-prestígio) e o popular, na figura dos artesãos – camponeses e/ou o proletariado (PEDROSA, 1995).

Segundo Pedrosa (1995), mesmo antes de existir distinção entre arte erudita e popular, a arte sempre foi uma forma de dominação, dotada de linguagem clara, que delimitasse sua autoridade e fosse compreendida por toda a população de um determinado lugar. A arte popular “[...] sempre foi um produto que nunca participou das honras da historiografia da arte erudita, capítulo da grande história das nações do mundo ocidental” (PEDROSA, 1995, p. 326), mas, enquanto no século XX a chamada arte erudita ganhou status de disciplina, a arte popular fortaleceu-se no processo de revolução social.

[...] Atualmente, volta-se a pregar, dentro da luta contra a sociedade de classes, o retorno do artista à condição de artesão. Lembrando-se de Marx, para quem a pequena indústria do pré-capitalismo era o viveiro da produção social, era o ambiente de onde emergiam os gênios criadores da indústria e das artes, passou-se a dizer que o artesanato é a fonte mais autêntica da cultura popular. Ou a cultura que deve ser restabelecida no quadro da luta revolucionária. (PEDROSA, 1995, p. 326)

Esse processo de constituição da sociedade moderna suscitou críticas científicas e do senso comum, que levaram a uma verdadeira crise de identidade, vivenciada, especialmente, a partir dos anos 1960. No que se refere a isso, Stuart Hall (2011) define o sujeito pós-moderno, que no seu hibridismo não tem uma identidade definida, isto é, possui fragmentos de diversas identificações que até podem ser contraditórias e, ao mesmo tempo, fazerem-se presentes nesse indivíduo. E os questionamentos, associados especialmente à globalização, retrataram diversas

mudanças, principalmente iniciadas nos anos 1980, em função do contexto *sociocultural-político-econômico* daquele momento.

Ademais, dentre as diversas manifestações críticas ao colonialismo está o pensamento decolonial que, segundo Walter Mignolo (2017), advém do “Terceiro Mundo” ou, como dito por Boaventura de Sousa Santos (2007), dos “países do Sul”, isto é, daqueles que foram “colonizados”. Para tal análise, Mignolo (2017, p. 13) trata da tríade “modernidade/colonialidade/descolonialidade”, definindo que essa conjugação representa “um conjunto complexo de relações de poder”.

“Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. (MIGNOLO, 2017, p. 13)

Processo em que até mesmo o conhecimento pode ser compreendido como uma ferramenta de colonização que precisa ser descolonizada, assim como os próprios sujeitos julgados como inferiores em termos de gênero, raça, sexualidade, religião, nacionalidade etc., e que são até mesmo considerados fora do mundo real (MIGNOLO, 2008; 2010). De acordo com María Lugones (2011), o universo moderno colonial é definido por categorizações dicotômicas, com a pretensão de distinguirem o que é considerado humano (colonizadores, homens europeus) do não-humano (colonizados, negros, indígenas e as mulheres de modo geral).

Isto me permite buscar organizações sociais que estão em tensão com a lógica da qual os povos resistiram à moderna modernidade capitalista. [...] chamarei essas formas de organização de *o não moderno* cosmológico, ecológico, econômico e espiritual. [...]. Dessa forma, conhecimentos, relacionamentos e valores não modernos e suas práticas [...] são logicamente constituídas em oposição à lógica dicotômica, hierárquica, categorial (tradução livre). (LUGONES, 2011, p. 106)

Para Manuela Corrêa Leda (2015, p. 124), o que Mignolo quer dizer é que a perspectiva decolonial além de não ter pretensão acadêmica, como acontece com o pensamento pós-colonial⁴⁴, visa “dar voz a saberes que sempre existiram, mas que,

⁴⁴ Conforme Mignolo (2017), apesar do “pós-colonialismo” ter surgido nos Estados Unidos e Inglaterra, sua elaboração foi desenvolvida, academicamente, por pesquisadores originários dos países colonizados.

ao longo de cinco séculos de colonização, permaneceram ocultos pela epistemologia da modernidade”.

Conduzida pelo contexto político e econômico positivista, a ciência moderna ocidental conquistou o privilégio de definir, não só o que era ciência, mas, mais do que isso, o que era conhecimento válido; o resto eram crenças, opiniões, magia, intuição e subjetividades. (MARQUEZ, 2020, *online*)

Com isso, é necessária a ruptura da lógica colonizadora, agora pautada pela globalização homogeneizante, e a abertura desses conhecimentos – diversos, identitários e tradicionais – ao mundo, na ideia de *pluriversalidade*, no que Mignolo define por giro decolonial (LEDA, 2015). “A de-colonialidade significa superar uma visão da vida humana que não depende da imposição de um ideal de sociedade sobre aqueles que diferem dela, como faz a modernidade/colonialidade” (MIGNOLO, 2010, p. 33. Tradução livre).

Mignolo (2008; 2017) completa que um dos seus intuitos é naturalizar os sujeitos ao invés de modernizá-los e, habitando a fronteira entre universos dicotômicos, a decolonialidade suscita uma nova sociedade global, na qual a luta político-econômica e sociocultural se dá em outra escala, que não a da reocidentalização ou desocidentalização. Assim como, não tem o sentido de resistência e sim de [re]existência desses outros saberes e sujeitos, que emergem com força transformadora: “[...] pessoas que se agrupam em projeto para ressurgir, reemergir e re-existir. Isto já é não só resistir, porque resistir significa que as regras do jogo são controladas por alguém a quem resistimos” (MIGNOLO, 2017, p. 31).

Já Sousa Santos (2007, p. 71), considerando “o pensamento moderno ocidental” como abissal e estabelecedor de um universo dividido por dois lados não coabitados, define o pensamento pós-abissal, em que a epistemologia do Sul se destina a dar visibilidade às práticas sociais que foram invalidadas e consideradas irreais pelo capitalismo e o colonialismo (SOUSA SANTOS, 2008).

Conceitualmente, o pensamento pós-abissal abrange “[...] a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes, e a tradução intercultural” (SOUSA SANTOS, 2008, p. 11). Nesse sentido, para se estabelecer a diversidade epistemológica do mundo, a ecologia de saberes promove os diálogos necessários entre o conhecimento científico e as outras formas de conhecimento

advindas dos povos, reconhecendo essa pluralidade de saberes e as várias experiências sociais possíveis (SOUSA SANTOS, 2007).

O pensamento pós-abissal pode ser sintetizado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Ele confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes, na medida em que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento. (SOUSA SANTOS, 2007, p. 85)

Estas correlações entre saberes são possíveis através da tradução que, quando visa conjugar culturas diversas, estabelece a denominada tradução intercultural, compreendida como uma importante ferramenta pós-abissal em função de seu complexo desafio de corresponder saberes que, por mais de quinhentos anos, ocuparam lados opostos de um abismo promovido pelo mundo ocidental (SOUSA SANTOS, 2007; 2008): “as profundas diferenças entre saberes levantam a questão da incomensurabilidade, questão utilizada pela epistemologia abissal para desacreditar a mera possibilidade de uma ecologia de saberes” (SOUSA SANTOS, 2007, p. 91). E como a ecologia de saberes acontece na vida cotidiana, em que “cada exercício [...] implica uma selecção (sic) de saberes e um campo de interacção (sic) onde o exercício tem lugar” (SOUSA SANTOS, 2008, p. 30), é definida como a artesanaria das práticas. Sendo assim, a ecologia de saberes está onde os diversos saberes e suas práticas sociais se relacionam através de diálogos contaminantes que manifestam experiências transformadoras (SOUSA SANTOS, 2008).

Em termos da crítica pós-colonial, Homi Bhabha (1998) aborda as fronteiras vividas nas últimas décadas do século XX, que recaem sobre o conceito de locais da cultura, na reintrodução da ideia de lugar, que passa a ser então a referência social das relações cotidianas experimentadas por indivíduos ou, coletivamente, por grupos.

O "além" não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste fim de *siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no "além": um movimento exploratório incessante [...]. (BHABHA, 1998, p. 19)

O limite de atravessamento dos lugares é o que Bhabha (1998) define como *entre-lugares*, por onde identidades, conhecimentos, práticas cotidianas podem

determinar distanciamentos e diferenciações e, ao mesmo tempo, estabelecem aproximações, relações, construções comuns e colaborativas, através de reelaborações e reencontros. Enquanto no mundo colonizado o contato entre culturas caracterizou a hegemonia dos colonizadores (etnocêntricos), ao suprimirem as outras culturas através dos chamados epistemicídios (SOUSA SANTOS, 2007; 2008), na construção contemporânea pós-colonial ou pós-abissal ou decolonial, esse encontro visa o hibridismo, a pluralidade, com conhecimentos diversos que se cruzam em busca da coletividade e do comum, reestabelecendo relações identitárias.

Nesse percurso, o campo da arte também se expandiu para o diálogo crítico com outros campos de conhecimento na busca por respostas aos complexos desafios dessa era global.

[...] entendemos a arte como veículo epistemológico, parceiro de outros saberes na formação de um conhecimento espacial. A arte inscreve na cultura modos de olhar o mundo, discursos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do espaço. (MARQUEZ, 2009, p. 19)

A antropóloga Els Lagrou (2010), estudiosa junto aos Huni Kuin do Acre, analisa a tônica de não existir nesses povos termo ou conceito que seja equivalente às ideias de arte e estética propostas na tradição ocidental, ressaltando que isso não quer dizer que não estabeleçam suas próprias formas de especificar e compor o belo. Lagrou (2010) destaca ainda que nos povos indígenas também não há distinção entre arte e artefato, entre objetivos de caráter utilitário e outros exclusivamente contemplativos, bem como também não há distinção entre arte e ciência, desmantelando essas dicotomias da epistemologia da modernidade e reforçando que:

[...] toda sociedade produz um estilo de ser, que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social por meio de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e de seu pensamento sobre seu mundo. (LAGROU, 2010, p. 1)

Além disso, as produções indígenas não são definidas como especializações. Assim, cada indivíduo do grupo aprende e executa determinadas técnicas, dentre as atividades designadas para seu gênero, estipulando os mestres e mestras a partir dos que se sobressaem (LAGROU, 2010). Nessa perspectiva, Lagrou (2010) exemplifica particularidades de algumas etnias indígenas brasileiras, dentre elas, as práticas dos Kaxinawa, autodenominados Huni Kuin, que associam os cantos ao desenvolvimento

de suas atividades. No caso da tecelagem, a mestra do saber organiza o trabalho de preparo do algodão e sua produção têxtil que incorpora a arte do *kene*, com seus “grafismos tradicionais estruturantes da vida Huni Kuin” (MARQUEZ, 2017, *online*), e os cantos que ritualizam o aprendizado, o mesmo vale para os homens que cantam previamente às caças (LAGROU, 2010). “Tecer e cantar são duas atividades produtivas, constitutivas do cotidiano kaxinawa, cuja estética consiste em uma arte de produzir a vida de modo próprio [...]” (LAGROU, 2010, p. 5).

Se olharmos para a arte como um processo de construção de mundos – e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que, para manter sua aura de sacralidade, precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é alterada. (LAGROU, 2010, p. 20)

Com o tempo, a própria produção artesanal dos Huni Kuin se transformou e a prática da tecelagem, um saber tradicional para esta etnia indígena, tem sido substituída pela criação de adornos com miçangas, os quais mantêm os desenhos *kene* e promovem outras possibilidades de confluências (MARQUEZ, 2017).

As mulheres mais velhas, que sabiam fiar o algodão das roças antigas e conhecem a arte de desenhar os *kene*, não têm mais os olhos aguçados para trabalhar com as minúsculas e desafiadoras miçangas, o que fica a cargo das mulheres jovens que não querem mais fiar ou tingir os fios de algodão. (MARQUEZ, 2017, *online*)

Marquez (2017, *online*) salienta que as miçangas, que eram cruelmente barganhadas pelos europeus com os indígenas durante o período colonial, através de um processo epistemicida, hoje promovem outro tipo de fronteira, um entre-lugares com empoderadas trocas de posições e possibilidades de encontros entre culturas distintas, entre o tradicional e o estrangeiro, entre o invisibilizado por mais de 500 anos e o visível, entre ciência e saberes outros, “arte e artefato, rito e cotidiano, abstrato e figurativo”, entre as mulheres indígenas e os brancos.

Um novo protagonismo feminino indígena é o que as miçangas também nos contam. Nós estamos aqui e *Elas* corajosamente vêm nos encontrar na cidade. *Elas* que sempre reservaram para os *Outros* um lugar de destaque na sua cosmologia. Mulheres que dominam os fazeres tradicionais e assim tornam-se viajantes, diplomatas entre mundos. (MARQUEZ, 2017, *online*)

Seguindo uma linha de pensamento paralela, Lina Bo Bardi (1984) reforça que, em termos de Brasil, de modo geral, a arte e os artefatos com seu caráter utilitário, estão intrínsecos, resultando na arte popular. Nesse contexto, como já referido,

vivendo em Salvador/BA, desenvolveu um importante trabalho no nordeste brasileiro, entre 1958-1964, através de uma expedição, buscando as práticas populares, por ela compreendidas como pré-artesanato⁴⁵.

A nova cidade, as viagens, os novos contatos pessoais, as feiras populares e os intensos deslocamentos pelo território do Nordeste o conhecimento de sua cultura tanto do sertão como do litoral. Tudo isso contribuiu para Lina Bo Bardi entrar em contato com novos modos de vida, com uma paisagem nova, com outras formas de se alimentar, de se vestir e também uma forma de agir sobre a materialidade das coisas de modo muito particular e contundente, numa atitude eminentemente sobrevivencial, como ela mesma destacaria (ROSSETTI, 2002, p. 59).

Para Bardi (1994), o povo se reinventa e caracteriza, de fato, a realidade nacional e quando toma voz, configura-se em uma ameaça ao capitalismo elitizado, por representar a verdadeira possibilidade política e econômica do país. Porém, Pedrosa (1995) reforça que nem sempre a produção artesanal está no domínio do povo:

Muitas instituições, muitos políticos e inclusive teóricos mitificam candidamente o artesanato. Nem sempre ele representa uma forma criadora do povo que signifique uma posição revolucionária. Pelo contrário, frequentemente nele se expressa a ideologia da dependência, na medida em que é uma produção destinada a atender o interesse pelo folclórico do mercado turístico. Esse interesse é o reflexo da imagem colonizadora que os países capitalistas impõem à nossa América. [...] O artesanato só se torna revolucionariamente valioso quando contribui para romper a estrutura de classes e põe em questão o monopólio da atividade criadora da burguesia. (PEDROSA, 1995, p. 326,328)

Nesse cenário, estabelecendo relação com a arte, cabe ao artista um papel muito mais antropológico do que apenas estético, valorizando e se apoiando nessa rica diversidade cultural do povo brasileiro (BARDI, 1994). Segundo Juliano Pereira (2008), para Lina Bo Bardi, a arte, que ocupa um campo privilegiado, deve propor soluções reais para as questões cotidianas e as necessidades de sobrevivência humana: “a liberdade do artista foi sempre ‘individual’, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as

⁴⁵ Conforme Bardi (1984, p. 16) o artesanato corresponde “a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES”, o que considera não ter ocorrido no nordeste brasileiro, onde define a produção como bastante rudimentar, ou seja, ali o artesanato não constituiu a ideia de organização social, foi muito mais calcado em alternativa à miséria do povo.

fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental [...]” (BARDI, 1994, p. 14).

Com isso, a expedição pela produção artesanal do Nordeste suscitou em Lina Bo Bardi a composição de um acervo de objetos deste cotidiano. Além da investigação sobre o artesanato nordestino e o universo da arquitetura popular fomentarem a criação de um **antimuseu** ou, como abordado no campo pedagógico, de “um museu-escola cuja estratégia básica era passar do pré-artesanato regional para a produção industrial de objetos utilitários” (GRINOVER, 2010, p. 34). Nesse contexto, Lina Bo Bardi propôs a escada do Solar do Unhão, a qual retrata, brilhantemente, o encontro da cultura popular com a arquitetura: as formas, engrenagens e fixações dos populares carros-de-boi se transformaram em uma singular estrutura de circulação vertical.

Lina Bo Bardi elaborou, então, a **Escola de Desenho Industrial e Artesanato**, no Solar do Unhão, onde também se encontraria o Museu de Arte Popular (MAP) e o Centro de Documentação do Artesanato Popular do Nordeste, destinado a inventariar as manifestações artesanais de toda a região. A escola seria a:

[...] união de um repertório de objetos e de uma simplicidade estética que vem do universo popular, com as tecnologias e práticas projetuais de arquitetos e desenhistas da universidade aptos a pensar a seriação de peças para o mercado de massa mas sem a alienação dos *gadgets* industrializados da cultura pop. (GRINOVER, 2010, p. 41)

Dessa forma, a Escola definida por Lina Bo Bardi como de arte industrial por ter foco na formação de ofício, tinha o objetivo de promover o encontro do saber fazer – execução – com o conhecimento científico – técnicas de desenho e projeto (ROSSETTI, 2002).

Lina Bardi passa a considerar a possibilidade de transformar a produção manufaturada, de escala pré-artesanal para uma produção em escala industrial, como um processo culturalmente válido. A validade deste processo está no fato que ele seria realizado a partir de uma base de conhecimentos populares e empreendido em parceria por quem o detinha: o povo. A potencialidade inventiva do povo nordestino foi desde suas primeiras prospecções tomada como força para estruturar o projeto vislumbrado de desenvolvimento. (ROSSETTI, 2002, p. 59-60)

Pereira (2008, p. 242) reproduz de forma integral o documento do “Projeto da Escola de Artesanato”, provavelmente redigido em 1963⁴⁶ e arquivado no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), sendo aqui apresentado de forma sintética.

Sobre o conjunto arquitetônico, Lina Bo Bardi definiu que o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (CETA) estaria na “ala esquerda do conjunto” em “dois grandes galpões (nível A e B)”, onde aconteceriam as “oficinas para mestres artesãos e seus aprendizes” (BARDI, 1963?, p. 242). Já a Direção, Secretaria e Contabilidade e o Departamento de Desenho e Planejamento estariam entre o Galpão B e o Solar do Unhão, que recebeu em seu subsolo o restaurante. A grande praça destinar-se-ia aos “espetáculos de folclore regional, música, dança, teatro e projeção de filmes” e a feira de artesanato ficaria sob os arcos da Avenida do Contorno (BARDI, 1963?, p. 243).

O Brasil ainda não possuía uma produção industrial original e de caráter nacional, que também não deveria ser criada “sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país” (BARDI, 1963?, p. 245). Da mesma forma, não fazia sentido pensar uma Escola Utópica e Metafísica-experimental, como as alemãs Bauhaus e Ulm⁴⁷ e propor desenhos totalmente industriais para lugares onde a industrialização era incipiente ou ainda nem existia (BARDI, 1963?). Por fim, Bardi (1963?) reforça que era preciso tomar conhecimento sobre o artesanato nordestino, que considerava fortemente ativo e a base para um genuíno desenho industrial brasileiro, com isso, era indispensável que fosse realizado um intenso estudo, a fim de promover sua valorização enquanto efetiva prática econômica e cultural, com força tanto no mercado interno quanto externo. Isto seria possível também a partir da estratégica criação do Museu de Arte

⁴⁶ O documento não apresenta data, mas pela ordem cronológica dos fatos, Pereira (2008) acredita ter sido elaborado em 1963.

⁴⁷ A *Statliche Bauhaus* (Casa da Construção Estatal) foi criada em 1919, pelo arquiteto alemão Walter Gropius, que assumiu a direção das fundidas Escola de Artes Aplicadas e de Belas Artes, em Weimar - Alemanha. A Bauhaus é considerada a primeira Escola de Design do mundo e sua grande particularidade estava na junção do conhecimento técnico-científico dos arquitetos e artistas com o saber fazer dos artesãos, integrando teoria e prática, a fim de desenvolver produtos de qualidade em escala industrial (produção em série). No caso de sua influência no ensino de design brasileiro, Borges (2011), através da análise do historiador Rafael Cardoso, aponta que a formação integradora da escola alemã foi interpretada de forma antagônica e acrítica no Brasil, legitimando o design como campo científico e rompendo possíveis aproximações com os saberes artesanais. Já “a Escola de Ulm professava as ideias da ‘boa forma’ ou do ‘bom design’ e a linguagem internacional. Se a ‘forma segue a função’, não é necessário atentar para as culturas locais, pois, obtida uma forma ‘adequada’, ela poderia se repetir indefinida e independentemente do tempo e do lugar” (BORGES, 2011, p. 32).

Popular, configurando o lugar de documentação histórica, além da organização de diversas exposições que permitiriam reconhecer e divulgar essas produções artesanais tanto em contexto nacional como internacional.

O contato da Escola de Desenho com a realidade criará indispensavelmente a atmosfera necessária à criação de novas formas, acompanhando a inevitável transformação econômica.

Do ponto de vista econômico-social o Museu de Arte Popular e a Escola criarão o “interesse” envolto da produção artesanal, criando em consequência a DEMANDA econômica, com o relativo desenvolvimento dum trabalho de inteiras zonas artesanais. (BARDI, 1963?, p. 246)

Mais que uma pedagogia de ensino com ênfase no desenvolvimento econômico, a Escola tinha um caráter revolucionário, era um projeto político de formação e reconhecimento através da cultura popular (ROSSETTI, 2002), a qual visava “eliminar a fratura Projeto – Execução no campo do Desenho Industrial” (BARDI, 1963?, p. 244). Assim, destinava-se a ter, ao mesmo tempo, alunos projetistas e os mestres artesãos, no intuito de romper com a preocupação exclusiva com o desenho técnico dos primeiros, que não compreendiam a verdadeira natureza dos materiais, sua trabalhabilidade e tradição, e o anonimato dos segundos, que desvinculados do mesmo desenho técnico, produziam sem ter real conhecimento do valor cultural e artístico de suas produções (BARDI, 1963?).

Sobre as aulas práticas, seriam lecionadas pelos Mestres de Ofício nas oficinas e as de desenho técnico, projeção e história, pelos estudantes projetistas – universitários de arquitetura e engenharia. Nesse percurso, mais uma vez Lina Bo Bardi reforça a importância da arte estar vinculada à vida cotidiana e aos problemas reais, para que, de fato, o artesanato seja valorizado, consolide-se como atividade econômica e cultural e possa ser convertido em desenho industrial com identidade nacional (BARDI, 1963?).

O objetivo desta Escola é principalmente a formação de mestre de ofício em processo dos instrumentos culturais para poder colaborar com os projetistas Engenheiros, Arquitetos e demais técnicos da Moderna Arquitetura e Arte Industrial, e vice-versa [...]. A Escola se propõe também experimentar um sistema de cultura prática direta e rápida, técnica também na parte artística e crítico-literária, no sentido da eliminação imediata de todo o anedótico e sentimentalmente inútil à vida de hoje. (BARDI, 1963?, p. 247)

Em termos da viabilidade da Escola, Lina Bo Bardi articulava com a SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), o poder público estadual

através da Secretaria para Assuntos do Desenvolvimento Econômico e a própria Universidade da Bahia, ensejando não só a Escola, mas também o Centro de Documentação do Artesanato Popular do Nordeste e as próprias exposições, configurando, epistemologicamente, a ecologia de saberes (BARDI, 1963?).

Porém, o trabalho de Lina Bo Bardi foi interrompido após a tomada do poder pelos militares em 1964, existindo apenas a proposta conceitual, “pondo fim à liberdade de ação e questionamento, condição que se agravaria com a consolidação do Golpe e a imposição de uma censura violenta à liberdade de expressão política, social e artística no País” (PEREIRA, 2008, p. 212).

Com relação às expografias, juntamente com seu esposo e diretor do MASP (Museu de Arte de São Paulo) Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor teatral Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi organizou uma exposição temporária (figura 30) sobre a arte popular brasileira na inauguração do novo edifício do MASP na Avenida Paulista, em 7 de abril de 1969 (PEDROSA, 2016).

A mão do povo brasileiro [...] apresentou um vasto panorama da rica cultura material do Brasil – cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas. Uma das características mais marcantes da exposição foi o de estabelecer diálogos e fricções, por meio de justaposições e contrastes, entre uma grande variedade e quantidade de objetos e de tipologias tradicionalmente apartadas no museu – da arte ao artefato – questionando e nublando as demarcações hierarquizantes e territorialistas existentes entre esses dois conceitos. (PEDROSA, 2016, p. 32)

A exposição foi um desdobramento de outras duas⁴⁸ (figura 29) organizadas por Lina Bo Bardi, também com colaboração de Glauber Rocha e Martim Gonçalves e tinha, fundamentalmente, uma importância descolonizadora, visto que se encontrava dentro de um dos mais icônicos museus de arte erudita do país (PEDROSA, 2016). No entanto, Adriano Pedrosa (2016) deixa claro que é imprescindível combater qualquer risco de o artefato presente no museu ser elevado

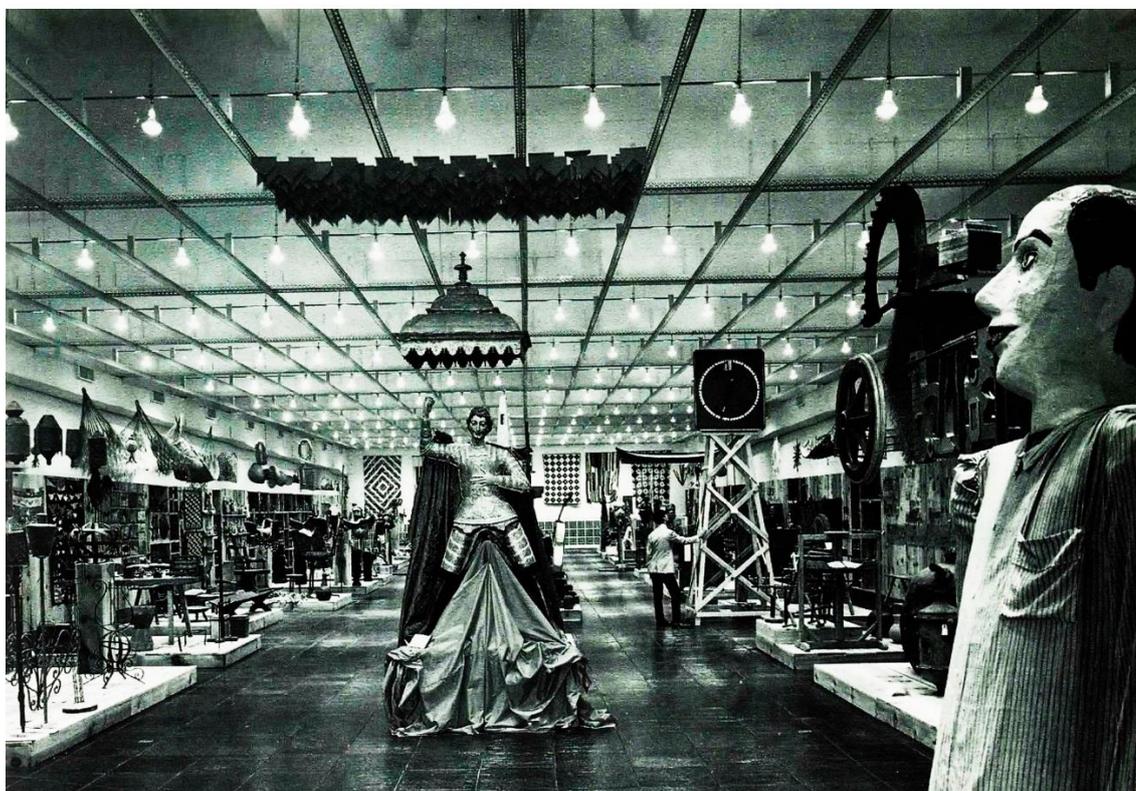
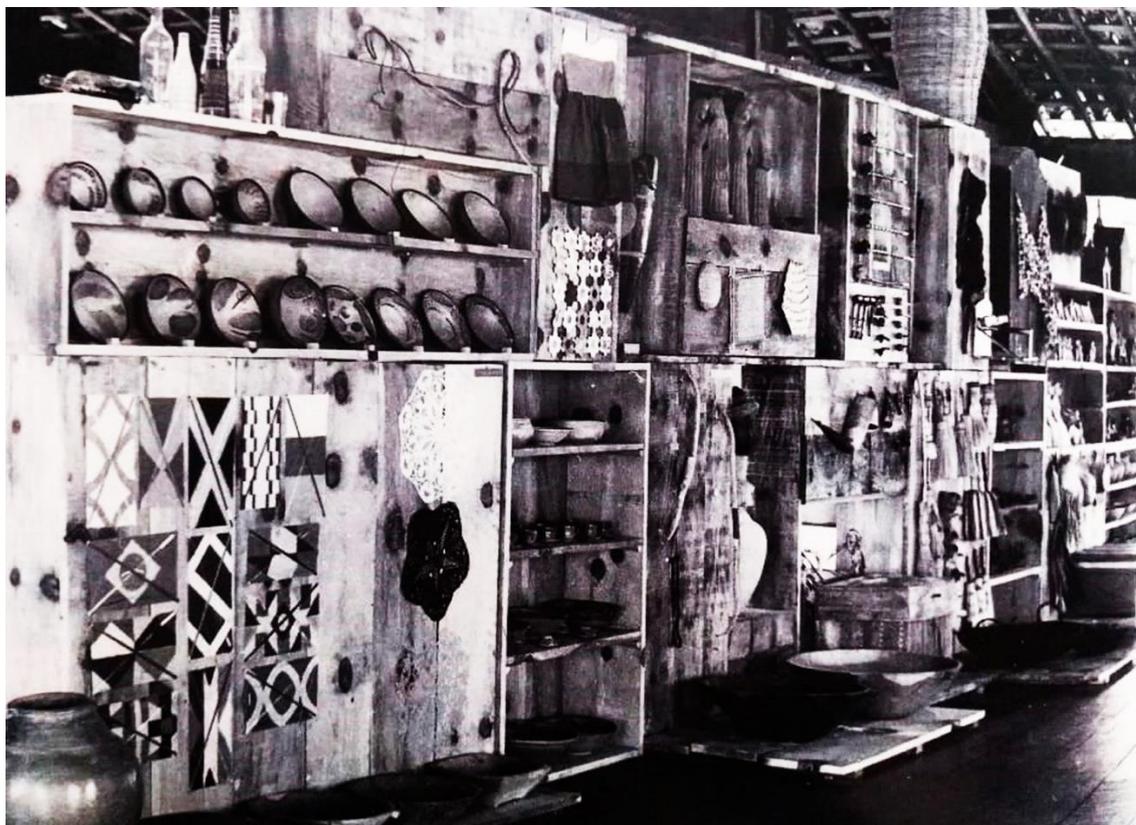
⁴⁸ Estas duas mostras são: *Bahia no Ibirapuera* (1959), “[...] paralela à 5ª. Bienal de São Paulo, localizada num pavilhão temporário, sob a marquise do Parque, onde hoje se encontra o Museu de Arte Moderna”; e *Nordeste* (1963) na “inauguração do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão em Salvador. Em 1965, a mesma mostra [...] foi reformulada para a Galleria Nazionale d’Arte Moderna em Roma” (PEDROSA, 2016, p.32), porém foi cancelada pelos militares às vésperas de ser inaugurada.

ao status da arte culta, o que acabaria por reforçar o colonialismo, mitigando sua resistência e força sociocultural transformadora.

Em 2016, essa exposição foi relançada no MASP com adaptações, após a mudança de curadoria e consequente resgate do espaço expográfico originalmente proposto por Lina Bo Bardi, incluindo os democráticos cavaletes de vidro das exposições permanentes, que permitem aproximar o espectador da obra de arte, elegendo seu próprio percurso e preferências, num processo didático, crítico e dialógico de aproximação cultural.

[...] os cavaletes de vidro são fundamentais para alcançar tal objetivo. Neles os quadros se apresentam suspensos sobre grandes placas de vidro transparente fixadas sobre uma base cúbica de concreto apoiada no solo. Desta forma, os quadros destacam-se do plano bidimensional da parede para vir ocupar o espaço tridimensional cotidiano, lado-à-lado ao visitante, à altura dos seus olhos. Este sistema permite que os quadros percam sua áurea e se convertam em objetos autônomos, colocando-se na mesma situação que o observador, misturando-se com a multidão e permitindo a estes um convívio literal com a obra de arte. (OLIVEIRA, 2016, p. 3)

FIGURAS 29 e 30 – Respectivamente, exposições 'Nordeste' no Solar do Unhão, Salvador/BA e 'A mão do povo brasileiro' no MASP, ambas em 1963



Fonte: BARDI; FERRAZ [coord.], 2008, p. 160 e 193.

Acerca da interferência e mediação com designers, é feito um paralelo com Bourdieu (1983, p. 8), que ao analisar o campo da alta costura, trata da ideia de **grife**, na qual, os designers alteram “não a natureza material, mas a natureza social do objeto”, ou seja, no caso da aquisição de produtos artesanais, o valor econômico é acrescido pelo valor simbólico da distinção de quem produz a marca e não da raridade do produto em si, inserindo lucro através da grife, sem especificar onde e por quem são produzidos. No campo das disputas, como já colocado, representam os sujeitos **dominantes**, detentores do maior capital específico (BOURDIEU, 1983). Porém, o mesmo âmbito pode suscitar a adição de valor simbólico através da originalidade e visibilidade do produtor e/ou criador, o que será explorado a seguir.

Neste campo de disputa, o curador português e pesquisador de design Frederico Duarte (2011) efetua uma forte crítica aos designers oportunistas, não só os atuantes no campo da moda que, estimulados pela miséria e inventividade do povo brasileiro, fizeram fama, muitas vezes internacional.

Nem sequer pretendem [...] melhorar as condições de vida das pessoas em que supostamente se inspiram. Apenas as usam como símbolos de uma perversa – exótica, periférica, terceiro-mundista – brasilidade contemporânea. É aqui que oportunidade criada para o design pelo povo brasileiro vira oportunismo de design. (DUARTE, 2011, *online*)

E completa que o que faz do brasileiro um povo tão fascinante é sua heterogeneidade, diversidade cultural e inventividade, considerando serem essas características o caminho futuro possível do design e um importante meio para a superação do colonialismo (DUARTE, 2011).

Duarte (2017a) contextualiza que, neste início do século XXI, importantes avanços aconteceram no Brasil, especialmente com as camadas mais pobres alcançando ascensão social e adquirindo direitos jamais vistos (o que envolve cidadania, educação, trabalho formal, aquisição de bens etc.). Porém, a partir de 2014, também se instaurou uma grave crise político-econômica que tem proporcionado grandes incertezas quanto à manutenção dessas conquistas e perdas de outras, o que se agravou com a pandemia provocada pelo Covid-19 em 2020, estendendo-se para 2021. De toda forma, ocorreram mudanças significativas na forma de apropriação e consumo dos brasileiros, ampliando-se, de modo geral, o acesso da população à aquisição de produtos.

Finalmente o futuro havia chegado! E então, emancipados, os brasileiros poderiam enfim fazer parte do mundo lotando os aeroportos, comprando os melhores produtos, atualizando o guarda-roupas, se tornando felizes proprietários de lares novos em folha em bairros há pouco tempo inexistentes, motorizando as famílias, congestionando as vias e os shoppings, frequentando as universidades.

Mas bastou que a bolha do consumo estourasse e que um estelionato eleitoral fosse seguido de um golpe baixo parlamentar, para que o futuro se desvanecesse diante de pátrios incrédulos [...]. (REGALDO; MARQUEZ; ANDRÉS; CANÇADO, 2017. *In*: DUARTE, 2017b, p. 41)

Duarte (2017b) também coloca em xeque o fato de a população brasileira de etnia branca corresponder a minoria e ser detentora da maior parte dos recursos econômicos, do poder, do acesso à educação e até mesmo das práticas de design, apresentando o risco dos processos de dominação e as vantagens epistemológicas dessas minorias dominantes continuarem a ser mantidos. Além da estagnação dos designers, o que é reforçado por Fernanda Regaldo, Renata Marquez, Roberto Andrés e Wellington Cançado (2017. *In*: DUARTE, 2017b, p. 42):

Refém de *briefings* e clientes conservadores, de uma ética corporativista e uma lógica industrial anacrônica e movida quase que exclusivamente por interesses privados e comerciais, o design atual segue desperdiçando as possibilidades críticas, especulativas, reflexivas, não-solicitadas e expandidas à sua disposição.

Com isso, na exposição “*Como se pronuncia design em português – Brasil Hoje*⁴⁹”, que aconteceu em Lisboa nos últimos meses de 2017 sob sua curadoria, Duarte (2017a) ressaltou o papel do design brasileiro nesse processo e como pode ser dotado de uma força crítica transformadora, de grande adaptabilidade, ao lidar com uma gama de heterogeneidades que envolvem questões sociais, econômicas, geográficas e até culturais e gastronômicas (DUARTE, 2017b), destacando que não deve ser reduzido a categorias de análise.

Em vez de simplificar, esta exposição explora, e celebra, a complexidade atual de um país e de uma atividade. Nos serviços que prestam, nas iniciativas que criam, nas pesquisas que conduzem e nas posturas que adotam, os designers brasileiros aqui representados mostram como têm promovido, mas também questionado, ideias como consumo e inclusão, memória e patrimônio (sic), espaço público e cidadania, inovação e colaboração, progresso e protesto. O seu trabalho expõe as relações, os processos, as potencialidades e os limites de uma profissão num contexto

⁴⁹ Esta exposição integra uma série de exposições sobre o design em países de língua portuguesa, organizadas pela diretora do Museu do Design e da Moda (MUDE), Bárbara Coutinho (DUARTE, 2017b).

específico. Revela e contesta as identidades, discursos dominantes e estruturas de poder de uma sociedade. E sugere a aplicação e o apelo global do design pensado na língua portuguesa. (DUARTE, 2017a, *online*)

Em oposição ao termo **identidade**, que pode ser excludente e restritivo, Duarte (2017b) adotou a palavra **reconhecimento** em referência ao filósofo francês Paul Ricouer, contextualizando que está no universo do multicultural e da reciprocidade, especialmente considerando que o Brasil é um país de dimensões continentais, com ampla miscigenação e diversidade sociocultural.

É frequente as exposições de design tanto “de Estado” como “de comércio e indústria” salientarem quer os aspetos identitários, quer os aspetos de inovação tecnológica e de apelo comercial do design nelas entendido como nacional. Ou seja, aquilo que faz o design “nosso” e aquilo que o fará vender no exterior.

É comum também estas ideias ou argumentos serem atribuídos a artefactos (sic) de aparência original ou extraordinária, existência rarefeita ou custo elevado – o “enquadramento predominantemente baseado em elites” destacado por Murphy. (DUARTE, 2017b, p. 21)

Assim, a exposição não tinha os princípios convencionais, possuía artefatos e livros expostos, o que oportunizou também o acesso à produção intelectual do design brasileiro, visando o carácter crítico e reflexivo sobre essas produções, a fim de divulgar, desenvolver conhecimentos plurais e protagonizar os sujeitos ao invés dos objetos, que deixaram de ser apenas contemplativos (DUARTE, 2017b).

[...] a exposição era um convite a descoberta e reflexão. Evidenciava o papel do design na resolução dos problemas reais das pessoas e na transformação das sociedades, provando de forma inequívoca a sua dimensão política, económica e social, sem esquecer o seu valor cultural e estético. (COUTINHO, 2017. *In*: DUARTE, 2017b, p. 12)

Adélia Borges, que foi curadora junto à Barbara Coutinho da terceira exposição deste intercâmbio entre países de língua portuguesa, com foco na relação entre o design de Portugal e do Brasil, ocorrida em 2018 e denominada “*Tanto Mar: Fluxos transatlânticos do design*” (DUARTE, 2017b), é uma jornalista que adentrou profundamente no mundo do design a partir dos anos 1980. Momento em que se tornou editora de uma revista especializada da área, ressaltando que seu olhar profissional “externo” e também de consumidora, permitiu-lhe desenvolver uma análise desprovida de (pré)conceitos (BORGES, 2011). Nesse sentido, uma das questões que mais lhe chamou atenção foi a desconexão entre design e artesanato,

considerando que esta relação pode estimular uma maior presença de ambas produções na vida cotidiana e ser socialmente transformadora. Ademais, também reforça que é preciso “[...] evidenciar como o pensamento criativo e a inteligência projetual não são privilégios das pessoas com educação formal, mas se encontram disseminadas nas populações dos países em desenvolvimento”, caso do Brasil, sendo seu reconhecimento a oportunidade para almejar um desenvolvimento com mais equidade social (BORGES, 2011, p. 14).

Nessa perspectiva, Borges (2011) enfatiza a atuação de Lina Bo Bardi na Bahia, contexto recorrentemente tratado neste estudo, definindo que seu trabalho com o chamado design popular (na ideia do saber fazer transcendendo para a produção industrial) foi tão importante quanto seus conhecidos projetos de arquitetura. Nunca o Brasil tinha visto alguém acreditar tanto na força revolucionária do povo como fez Lina Bo Bardi.

Analisando também o papel do designer e artista plástico Aloisio de Magalhães, que além de estar na equipe que fundou a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi)⁵⁰, em 1962, também participou do setor de cultura do Ministério da Educação durante o Regime Militar (BORGES, 2011). Em 1975, Aloisio de Magalhães concebeu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) por meio de um convênio entre o Governo Federal e o Ministério da Indústria e do Comércio, com o propósito de caracterizar os produtos brasileiros através do (re)conhecimento da realidade cultural tão diversa do país. “Os estudos elaborados pelo CNRC procuraram mapear, documentar e entender as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira. Eles se voltaram ao passado para extrair dele a força para o futuro [...]” (BORGES, 2011, p. 40).

Dentre essas diversas pesquisas desenvolvidas, estava a tecelagem manual produzida no Triângulo Mineiro, viabilizada através da articulação do CNRC com o artista plástico Edmar de Almeida⁵¹, que já investigava essa prática popular em Uberlândia/MG e posteriormente criou um centro de tecelagem, ainda ativo e

⁵⁰ Segundo Borges (2011), o ensino de design na Esdi tinha como foco os racionalizados princípios funcionalistas, algo que não era defendido por Aloísio de Magalhães.

⁵¹ Edmar de Almeida era amigo de Lina Bo Bardi, sua grande incentivadora. Esta amizade possibilitou o contato dos freis franciscanos, atuantes no bairro Jaraguá na periferia de Uberlândia, com Lina, viabilizando sua autoria para o projeto singular da Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado.

subsidiado pela gestão municipal. Nessa relação com CNRC foi desenvolvido o projeto Tecelagem Popular, para o qual ainda foi redigido um livro e produzido um filme. Na proposta, os padrões de desenhos que constituem os tecidos, conhecidos entre os tecelões como repassos⁵², foram categorizados, organizados conforme variações e catalogados. Esta “foi uma forma de devolver às comunidades, elaborado e enriquecido, seu próprio patrimônio cultural” (BORGES, 2011, p. 41).

Porém, Borges (2011) destaca que, tanto Lina Bo Bardi quanto Aloisio de Magalhães foram sujeitos praticamente isolados na valorização da cultura popular e prematuramente cessaram suas pesquisas. No caso da arquiteta, em função da interrupção de suas atividades no Nordeste pelos militares, resultando em exílio domiciliar, e o designer e artista por seu precoce falecimento.

As faculdades prosseguiram um ensino de design pautado pela busca do projeto para a reprodução racionalizada em série. Como o país continuava pouco industrializado, as consequências foram a estagnação do design e a falta de mercado de trabalho para os jovens recém-formados pelas faculdades. Por outro lado, a produção artesanal sofria de uma acentuada perda de significância cultural. As ricas tradições de produção manual, em que as comunidades faziam produtos para o próprio consumo e o de sua comunidade, começaram a sofrer com a concorrência do produto industrial importado da China, e os artesãos passaram a repetir as formas industriais e/ou a adotar estereótipos em sua produção⁵³. (BORGES, 2011, p. 41)

Já a década de 1980, com o processo de redemocratização do país, marcou uma incipiente aproximação de designers e outros especialistas dos artesãos, no intuito de reabilitar suas práticas tradicionais com adição de outras técnicas e componentes. Estes encontros emergiram em oficinas, divulgações do artesanato, criações de cooperativas e no próprio ensino acadêmico. Posteriormente, os processos foram arrojados por entidades, governamentais ou não, como o Sebrae, que instituiu o “Programa Sebrae de Artesanato”, em 1998 (BORGES, 2011).

O Programa se estruturou em três áreas de atuação: informação (elaboração de bancos de dados de artesãos, diagnóstico de segmentos de artesanato mais fortes por regiões etc.), formação (capacitação do artesão por meio de cursos técnicos e gerenciais) e mercado (com o objetivo de aumentar as condições de vendas internas e externas e do fortalecimento do negócio do artesanato). Os gestores do programa sempre manifestaram o desejo

⁵² No capítulo que apresenta os retratos das artesãs, os repassos são contextualizados.

⁵³ Este não foi o caso dos saberes retratados nesta pesquisa, que alavancavam o mercado artesanal naquela época.

expresso de adequar os objetos artesanais às demandas de mercado, objetivo largo que pode propiciar equívocos [...]. (BORGES, 2011, p. 53)

Diversas dessas ações aconteceram e ainda acontecem, muitas vezes de forma ambígua e/ou distorcida, contudo, visam de modo geral, a “[...] organização coletiva dos artesãos, estimulando o empreendedorismo” e a autonomia (BORGES, 2011, p. 53). Segundo Borges (2011, p. 59), às parcerias entre artesãos e especialistas, que visam a valorização e qualificação do artesanato e de seus produtores, podem ser organizadas a partir de seis eixos: “melhoria das condições técnicas”; “potencialidades dos materiais locais”; “identidade e diversidade”; “construções das marcas”; “artesãos como fornecedores”; e “ações combinadas”.

De forma geral, estas etapas incluem a qualificação das produções e acabamentos, o que envolve o tratamento adequado das matérias-primas, principalmente quando são naturais para que tenham durabilidade. Além de, diversas vezes, serem necessárias adaptações nas técnicas para se tornarem economicamente acessíveis, por exemplo, quando há modos de fazer extremamente complexos que podem resultar em produtos muito caros, que passam a ser enfatizados como detalhes em peças com menor custo (BORGES, 2011). Outra questão envolve o uso de materiais locais, o que reforça a sustentabilidade dos processos e pode potencializar e incentivar a agricultura familiar, o que neste caso de estudo, envolve o cultivo das frutas usadas na doçaria e a produção de algodão para a tecelagem. Para Borges (2011), neste eixo há muito mais possibilidades de o aprendizado ser dos designers, muitas vezes habituados com os processos industriais e pouco familiarizados com os produtos naturais.

Sobre a identidade e a diversidade, estão mais associadas às comunidades com descaracterização das produções artesanais ou onde foram recentemente introduzidas, sendo, então, necessário buscar caminhos para valorizar as formas locais, estabelecendo uma linguagem própria, ao contrário das apropriações estrangeiras (BORGES, 2011), o que não se aplica ao caso desta pesquisa. Já sobre a elaboração da identidade visual dos produtos artesanais, envolve a criação da marca, o desenvolvimento de etiquetas e embalagens adequadas, a elaboração de catálogos e de recursos digitais para a divulgação, reforçando o conjunto de valores presentes no processo produtivo, o que se considera ser umas das debilidades do

artesanato de Carmo do Rio Claro. “Na comparação com um similar industrial, quase nunca um objeto artesanal ganha no quesito preço. É preciso, então, informar o consumidor sobre a história por trás daquele objeto, de onde ele veio, quem o fez, qual a tradição embutida naquela peça” (BORGES, 2011, p. 117). O que conversa com o Design Relacional analisado mais à frente.

Com relação aos artesãos como fornecedores, Borges (2011) analisa a tônica de, cada vez mais, existirem designers que optam por utilizar em suas produções peças artesanais, atuando como clientes dos artesãos. Embora essa forma de combinação possa gerar substancial renda, o grande risco é o distanciamento entre os sujeitos, que podem nem mesmo ter contato direto e amplificar a falta de clareza na identidade por trás do produto. Por fim e em contrapartida, as ações combinadas reforçam o caráter transdisciplinar destas parcerias, a fim de alcançar a ecologia de saberes, envolvendo o encontro de diversos profissionais como antropólogos, historiadores, agrônomos, técnicos de áreas diversas etc., no intuito de potencializar as produções artesanais (BORGES, 2011). Nesse processo, o designer atua como mediador, buscando:

- melhoria da qualidade dos objetos;
- aumento da percepção consciente dessa qualidade pelo consumidor;
- redução de matéria-prima;
- redução ou racionalização de mão de obra;
- otimização de processos de fabricação;
- combinação de processos e materiais;
- interlocução sobre desenhos e cores;
- adaptação de funções;
- deslocamentos de objetos de um segmento para outro mais valorizado pelo mercado;
- intermediação entre os consumidores e o mercado;
- comunicação dos atributos intangíveis dos objetos artesanais;
- facilitação do acesso dos artesãos ou de sua produção à mídia;
- contribuição na gestão estratégica das ações;
- explicitação da história por trás dos objetos artesanais. (BORGES, 2011, p. 129)

Esse tipo de interposição pode ser estabelecida, por exemplo, por intermédio da gestão ordinária dos pequenos negócios locais (CARRIERI, 2014), associando as

ações intuitivas e carregadas de produção com afeto dos artesãos a essas estratégias de mercado, atributos de domínio técnico dos designers, sem um foco no *mainstream*, que possivelmente seja inibidor das ações populares e coletivas de caráter econômico.

Borges (2011, p. 61) ainda apresenta exemplos felizes de interlocuções, especialmente quando é preciso resgatar processos esquecidos ou em desuso pelos artesãos, como por exemplo, as “antigas técnicas de uso de corantes naturais no tingimento das matérias-primas, que haviam sido abandonadas em favor dos corantes industriais, passaram a ser recuperadas, e novas técnicas vêm sendo desenvolvidas por especialistas [...]”. No caso local desta pesquisa, as mestras artesãs ainda detêm os processos de tingimentos naturais e podem definir, através de diálogos com designers, o aprimoramento dos processos e os avanços com novas possibilidades. Outros casos tratados por Borges (2011) se referem aos eixos apresentados anteriormente, envolvendo o refinamento e inovação através da incorporação de outros materiais, principalmente naturais, a diversificação dos produtos, a criação de marcas e embalagens e o olhar para o próprio lugar, a fim de retratar a identidade e história nas produções.

Porém, a relação design/artesanato precisa ser horizontal, com o compartilhamento de conhecimentos em mão dupla, sem o enautecimento e superioridade dos designers frente aos artesãos, o que várias vezes, infelizmente, acontece (BORGES, 2011). A partir disso, são contextualizados, brevemente, os pontos de vista de designers e de uma antropóloga frente a esses possíveis encontros entre os saberes acadêmicos e populares.

Lia Krucken (2009, p. 17) analisa o design como um campo de mediação e/ou tradução, promovendo as relações entre universos diversos, até mesmo dicotômicos – “produção e consumo, tradição e inovação, qualidades locais e relações globais” –, o que envolve os produtos artesanais. Ao passo que essas produções locais são compreendidas como ricas manifestações culturais, que envolvem coletividade, pertencimento, costumes, tradições, transmissões etc. O papel do designer deve ser cuidadoso e comprometido, buscando caminhos que deem visibilidade aos produtores, beneficiem suas comunidades, demonstrem a qualidade e os valores das produções (associados à funcionalidade, utilidade, emoções, simbolismos, cultura,

relações sociais e economia) e estabeleçam comunicação entre estes sujeitos que produzem e os que consomem (KRUCKEN, 2009).

As interações constituem a base para o desenvolvimento de conexões sociais. Nesse sentido, é essencial pensar em formas de aproximação e de articulação de produtores, consumidores e outros atores envolvidos na produção e intermediação de bens, serviços e informações. É justamente na mediação do universo da produção com o universo do consumo que podem surgir soluções inéditas de intermediação (envolvendo comercialização, troca, distribuição). O design tem muito para contribuir nesse sentido [...]. (KRUCKEN, 2009, p. 18)

Além disso, no processo de globalização, cada vez mais surge a busca por produtos sustentáveis, saudáveis e autênticos, em que os consumidores almejam conhecer a história e origem do que adquirem, sendo esta uma esfera propícia para a valorização de pequenos produtores. Ademais, enfatizando o consumidor, o reconhecimento da qualidade da produção passa diretamente por ele, por meio da expectativa prévia, da percepção direta do olhar sobre o objeto e da experimentação em si. Por isso, a comunicação visual do produto é fundamental, envolvendo também a definição de códigos e/ou linguagens que permitam diálogos entre culturas diferentes. Da mesma forma, a qualidade se estende para as relações compartilhadas entre produtores e consumidores e o acesso a canais de informação e aos produtos, o que pode ser viabilizado com uso de tecnologias, por exemplo, através da *internet*. Todo este complexo processo tem a mediação do design (KRUCKEN, 2009).

O design deve, portanto, ser capaz de contextualizar e globalizar, desenvolvendo soluções que relacionem favoravelmente esses dois polos. Dessa forma, pode-se favorecer os recursos e as potencialidades locais, atendendo a necessidades de usuários situados em contextos específicos, e, simultaneamente, pode-se promover a integração das comunidades e das diversidades, incorporando os benefícios dos avanços tecnológicos e ativando diálogos e redes locais e globais.

O desenvolvimento de alianças e redes, bem como a integração de ações no território, são essenciais para fortalecer a competitividade local e a valorização de produtos e serviços, equilibrando tradição e inovação. (KRUCKEN, 2009, p. 37).

Nesse percurso, Laura Silva Pinto (2016) analisa o **Design Relacional** que corresponde a uma fase contemporânea do campo disciplinar, em que emerge a necessidade das relações colaborativas e solidárias, com conformação da importância do processo de produção, das identidades abrangidas, da origem e dos diversos valores envolvidos. Este percurso pode promover um sistema de produção participativa, em que o consumidor se torna coparticipante da criação e execução.

Para a autora, este é o caminho para a valorização dos produtos artesanais, por dar prospeção a estes modos de fazer, a partir do olhar aproximado e dotado de consciência por parte de quem os adquire.

No que tange ao design, diversos estudos e ações têm sido desenvolvidos junto a comunidades artesãs, muito deles, ainda pautados na lógica tradicional de mercado. Entretanto, é fundamental compreender que design além de não ser neutro é uma atividade orientada para o futuro, ou seja, os objetos são carregados de intenções e temos capacidade de projetar coisas para um mundo no qual **desejamos** viver. O design, se assim almejar, pode ser um agente de transformação e mudança, mas para isso é preciso um posicionamento crítico e responsável dos profissionais da área. (SILVA PINTO, 2016, p. 50)

Estabelecendo um paralelo, a antropóloga Luciana Aguiar e o designer Eber Ferreira (2002) utilizam a expressão **Design Popular**, discorrendo sobre o quanto ambos os campos podem colaborar mutuamente através de interesses em comum, justamente através de suas relações. Partindo da ideia de que um e outro configuram processos semelhantes de criação e realização, que vão da concepção mental à execução prática, compreendendo as características da matéria-prima utilizada, as restrições técnicas e os valores em jogo, suas distinções estão justamente na forma de refletir. Enquanto para o designer, o conhecimento é acadêmico e universal, para o artesão é próprio de sua singularidade, tanto em termos de sujeito detentor do modo de fazer, quanto do produto em si, associando a estética ao importante caráter utilitário (AGUIAR; FERREIRA, 2002).

Herdeiros de uma criatividade capaz de dialogar com os conceitos culturais que orientam seu meio, artesãos e artistas populares são tradutores refinados do universo de sua cultura, com traços individuais repletos de personalidade e de improvisos. Seu processo criativo passa sobretudo por um diálogo entre a matéria e o tema, mediado pela técnica. Ao mesmo tempo, transmitem o imaginário e o saber fazer de suas criações a seus entes mais próximos, que reproduzem e perpetuam o gênio criativo de seus mestres. (AGUIAR; FERREIRA, 2002, p. 86)

Com isso, a interlocução do saber fazer manual dos artesãos com o saber acadêmico pode promover novas ideias, emergindo novas possibilidades criadoras e originais. Ao mesmo tempo, o design com sua propriedade de desenho industrial, pode colaborar no processo de (re)existência dos produtos artesanais frente às demandas mercadológicas, sem perder sua essência, englobando novos materiais, além dos “princípios de responsabilidade social e respeito ambiental, conceitos atuais que têm como objetivo transformar essas trocas em iniciativas economicamente

viáveis e autossustentáveis” (AGUIAR; FERREIRA, 2002, p. 87). Nesse sentido, os designers também têm muito a aprender com diversos artesãos, que partem do princípio de uso e reuso de materiais naturais locais em suas criações.

Os autores reforçam, mais uma vez, que o processo de produção homogeneizador da globalização, como já abordado, faz emergir a procura por produtos autênticos que possuam e contem sua história e origem, por isso, os designers têm papel fundamental, possibilitando que o mercado se torne acessível aos artesãos, valorizando e viabilizando a comercialização de suas produções de forma não invasiva (AGUIAR; FERREIRA, 2002). E concluem:

Assim como a vida social está em permanente transformação, a dinâmica cultural cria e recria as expressões populares incorporadas ao patrimônio nacional. Essas influências vêm e vão, como a própria vida, pois no fazer artesanal não existe apenas o propósito de garantir a sobrevivência, mas, sobretudo, um profundo prazer em fazer e a constante reinvenção de uma tradição que não se esgota. É este saber e esta sabedoria que nos remetem a um novo olhar sobre a criação de objetos e suas releituras no universo popular brasileiro. (AGUIAR; FERREIRA, 2002, p. 87)

Uma visão bastante positiva das muitas possibilidades dessa relação Design/Artesanato, reforçando que o dinamismo da vida cotidiana, diverso e transformável ao longo do tempo, é o mesmo que pode alavancar o saber fazer enquanto tradição que se adapta, reinventa e modifica. Sendo este o ponto tático para construir os caminhos possíveis para a permanência e valorização das práticas artesanais aqui apresentadas. Assim, o grande desafio em relação ao artesanato em Carmo do Rio Claro é o fortalecimento dessas produções culturais provenientes do cotidiano e a evidência de seus sujeitos, especialmente quando adquirem valor de renda e necessitam de estratégias comerciais que permitam a participação no mercado global sem a perda de significado.

O contexto local: interlocuções dialógicas

O intuito deste subcapítulo é apresentar experiências de produções artesanais de Carmo do Rio Claro/MG conectadas à arte e ao design, contemplando e contextualizando os diálogos construídos com o artista visual Lucas Dupin, a empreendedora de moda Sabrina Freire Silva e o artista plástico e tecelão local, Jair

Soares Junior, que coabita os dois lados da fronteira entre o conhecimento acadêmico e o saber fazer.

Em termos da integração com o universo da arte, Lucas Dupin (2021. Informação verbal) realizou em 2015, através de residência artística pela Fundação Joaquim Nabuco, duas exposições denominadas “*Entre Relevos*”⁵⁴, nas quais propôs a aproximação de dois saberes aparentemente muito distintos: os doces de mamão bordado de Carmo do Rio Claro, presentes em sua infância e memória afetiva a partir da convivência com a tia Rosa Melo, e a Xilogravura, produzida por uma família de Bezerras, Pernambuco.

O que eu fiz foi levar o saber de um até o outro. A partir disso, por exemplo, J. Borges, que mora em Bezerras, escreveu um cordel (*figura 31*) sobre a histórias das doceiras. Enquanto outros artistas da família dele compuseram xilogravuras inspiradas na experiência delas. Houve a intenção de se deslocar o repertório de imagens que fazem parte do imaginário nordestino para o dessas artesãs do Sul de Minas.

[...]

Elas também começaram a fazer algumas imagens completamente distintas daquelas que elas vinham trabalhando nas superfícies dos doces, o que sugere outra forma de deslocamento. O interessante desse processo é que, logo após eu apresentar a cada um o que eles faziam, houve o reconhecimento rápido das afinidades entre os dois segmentos. (DUPIN, 2015, *online*. In: SIQUARA, 2015)

Sua pesquisa é “muito transdisciplinar, pode ser abordada pela sociologia, pela arte, pela questão da cultura popular, pela questão identitária do artesanato” e surgiu em resposta a um questionamento que se fazia: “*por que eu fui para as artes visuais e dentro das artes visuais, por que que eu sempre me interessei muito pelo universo da gravura e da xilogravura, especificamente?*” (DUPIN, 2021. Informação verbal.). A resposta veio no período que morou, por 2 anos, em Oxford – Inglaterra, quando esse afastamento do território brasileiro norteou seus questionamentos.

Num lapso mesmo, uma coisa de *insight*, juntei alguns fios soltos, assim, de compreender que a minha memória com a xilogravura – porque naquele momento eu estava fazendo alguns cursos de gravuras de topo, que é uma técnica dentro da xilogravura –, e aí, eu compreendi, vendo aqueles *toquinhos* de madeira, que a minha memória afetiva, minha memória de fazer aquilo, a xilogravura, ela estava intimamente conectada a essa memória de infância de bordar o mamão. Inclusive a dimensão, a operação, ela era muito parecida, então eu vi que na minha memória afetiva não havia distinção entre uma coisa e outra... elas se comunicavam. Essa divisão dos saberes é uma

⁵⁴ A primeira exposição aconteceu na Galeria Massangana - Fundaj, em Recife/PE, financiada pela Fundação Joaquim Nabuco, e a segunda no Sesc Palladium, em Belo Horizonte/MG (DUPIM, 2015).

coisa que a gente vai aprendendo a posteriori, quando a gente é criança está tudo ali embaralhado. Então, a partir dessa descoberta, dessa redescoberta, que eu comecei a elaborar o projeto que veio a se chamar Entre Relevos, que foi: tentar buscar um diálogo entre esse saber fazer do doce, no caso do mamão bordado... – eu me interessei muito especificamente pelo mamão porque ele tem uma especificidade assim, que é dele e que a gente não acha em nenhum outro lugar do país – e a xilogravura. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Lucas Dupin (2021. Informação verbal.) também ressalta que, em muitas das vezes, seu processo de pesquisa acontece através de diálogos, em que se desloca da condição de produtor, enquanto artista, para dar protagonismo aos sujeitos envolvidos, o que foi o caso deste encontro de saberes:

Eu também compreendi que vários dos meus trabalhos operam na base do diálogo e numa construção em conjunto com o contexto que eu estou trabalhando, seja ele de locação, seja ele dos recursos, mas sempre buscando, de algum modo, criar um diálogo, uma região de atrito também, para propiciar coisas novas ali. A partir dessa experiência do doce e da xilogravura, eu compreendi que eu não queria estar nesse lugar de: *“ah, eu sei fazer o doce e eu sei fazer a xilogravura, então eu vou produzir coisas com esse universo”*. Eu entendi que era muito mais potente eu envolver já esses atores, essas atrizes, que já estão ali desempenhando esse papel, do que me apropriar do saber fazer. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Durante o desenvolvimento da pesquisa, Lucas Dupin (2021. Informação verbal.) também identificou uma proximidade iconográfica e das ferramentas entre os dois saberes, destacando que ambos definem uma simplicidade de detalhes em desenhos muito coesos e claros quanto ao que estão representando. E, mesmo que os processos de bordar o mamão ou de esculpir a madeira sigam etapas, os produtos apresentam pequenas distinções, pois cada indivíduo imprime sua própria personalidade e identidade no que faz. Além disso, tanto os doces bordados quanto a xilogravura perpassam o universo do autoconhecimento que é transmitido entre gerações e especialmente entre próximos.

[...] e tem uma proximidade também, que eu notei, que era das ferramentas. Assim como elas acabam inventando muitas ferramentas, amassando cápsula de revólver... tampa de batom, antena de TV... eles também improvisam... improvisavam, hoje eles usam mais goivas, mas a maior parte do que eles usam é tudo improvisado... na verdade não é uma goiva, é uma ponta de prego que ele amassou, outra é uma chave *Philips* que ele usou para fazer um efeito. Então, cada um vai também criando as suas ferramentas e que a imagem, ela fica muito devedora dessas ferramentas que eles inventam. Isso inclusive resultou em uma outra pesquisa, que agora eu acabei de aprovar, um projeto de pesquisa na lei Aldir Blanc, que aí eu vou mergulhar de novo.

Nesse processo também tem uma questão do autodidatismo ou de um conhecimento que é passado de pai para filho, de irmão para irmão, de

vizinha para vizinha... não existe uma escola, então, são várias proximidades, mas de dois saberes que são completamente afastados geograficamente, culturalmente e tudo mais.

Por falta de recursos financeiros e a impossibilidade de realizar o intercâmbio direto entre doceiras e xilogravadores, a pesquisa se desenvolveu a partir de Lucas Dupin (2021. Informação verbal) habitando essa fronteira de encontro entre os dois saberes e, a partir dela, realizando os atravessamentos necessários. O artista atuou como um mediador de um diálogo distanciado, apresentando as características de cada técnica de um para o outro. E justamente por apresentarem recursos que as aproximavam, mesmo que o contexto físico cultural fosse completamente distante e diverso, o projeto se consolidou aos moldes do que cada um se dispôs a fazer.

Então, esse meu projeto tinha uma questão bem simples: trabalhar com o diálogo entre o grupo de doceiras e o grupo de xilogravadores, durante um período de três meses e eu fiquei fazendo esse atravessamento, porque o meu projeto inicial era levar uma doceira para o interior de Pernambuco, para Bezerros, e levar um xilogravador lá para o Carmo, só que não tinha verba para isso, mal tinha para eu me deslocar. Na verdade, eu gastei mais do que ganhei, mas eu fiquei fazendo esses atravessamentos de um para o outro. E eu não tinha assim: *“ah, vamos fazer isso!”*, eu tinha algumas ideias na cabeça, mas foi a partir do contato deles... Eu até queria assim, empurrá-las: *“vamos experimentar isso aqui, fazer isso na madeira, vamos fazer uma enciclopédia das imagens que vocês bordam no mamão na madeira e tal, tal, tal”*. Mas assim, o que elas quiseram mesmo fazer... elas gostavam das frutas do Nordeste do J. Borges, que tem um catálogo cheio de frutas: *“Ah, então vamos fazer as frutas do Nordeste, nós vamos fazer as frutas aqui, tal, ao nosso modo...”*. E eles também ficavam assim, chocados com o doce, com a produção dos doces e tudo mais e o J. Borges escreveu um cordel sobre as doceiras, então isso foi fabuloso, porque até então, não tinha nada muito escrito, assim, versado desse modo sobre a produção dos doces, que enaltecia elas... que enaltecia elas de um modo que também não é da cultura local do Sul de Minas, fazendo esse atravessamento e cada um produzindo uma xilogravura específica para esse cordel, para esse projeto. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Em continuidade a essa discussão, a seguir são apresentados alguns dos meus questionamentos e colocações, entremeados às falas de Lucas Dupin (2021. Informação verbal.). Vale destacar que, apesar do tradicional uso de ferramentas adaptadas pelas doceiras, elas se mostraram resistentes em experimentar a goiva, o que foi feito por Lucas, comprovando ser muito perspicaz e precisa para bordar as peças de mamão.

Você falou que a ideia era trazer um artista da xilogravura para o Carmo e uma doceira para lá, mas você não conseguiu. Como você fez o diálogo entre eles nesses três meses?

Então, num primeiro momento eu levei... por exemplo, quando eu fui para o Carmo uma vez, aí eu fui levando matrizes, goivas, várias xilogravuras de todos eles, apresentando o processo de como é feito, vídeos, levei um tanto de livros, principalmente do J. Borges que têm muito material.

E o cordel você foi levando as informações para ele?

O cordel eu fiz a mesma coisa, eu levei doces... eu levei muitos doces para eles, levei as ferramentas, então assim, fui mostrando, e uma coisa que aconteceu, que foi muito bacana, foi que eu não precisei nem fazer a reunião, quando elas viram uma matriz de xilogravura, que elas não tinham visto até então, elas falaram: “*Oh! É igual ao doce!*”, eu falei: “*também acho!*” E aí, as ferramentas... até tentei ver se elas usavam a goiva no mamão, mas elas não curtiram muito não... eu achei ótimo, brilhante e eu fiz uns doces para mim, entalhados... até um dia talvez eu retome isso..., mas eu consegui uma precisão de detalhes que elas não vão conseguir de outro modo, sabe?! Uma riqueza na construção da imagem muito elaborada.

E eles falaram assim: “*Caramba, olha só, e dá para comer!*” (risos), mas era uma outra coisa, eles ficaram loucos. No caso da primeira ocasião (*exposição em Recife*), eu acabei dando a oficina de mamão bordado, de fazer o doce... eu aprendi a fazer o doce com a Maria Rita e com a minha tia, aí ensinei lá. Quando foi no SESC (*Serviço Social do Comércio*) Palladium, já foi um projeto maior, com mais verba, aí, eu consegui trazer a Dona Nena, que é a única xilogravadora mulher dentre eles, com o filho dela, o Severino... os dois vieram para dar uma oficina de xilogravura e eu trouxe a minha tia Rosa para dar uma oficina de mamão bordado. Então junto da exposição teve uma oficina de mamão bordado, uma oficina de xilogravura, um bate-papo, com o lançamento do catálogo, comigo e com o Jorge Cabrera, que na época era o curador do Palladium e tinha escrito um texto sobre a primeira edição desse projeto. Então foi essa experiência incrível, ver as duas dando uma oficina, cada uma na sua sala, mas ali juntas, trocando... foi ótimo.

E o cordel é um resumo da história do doce.

É, então. Aí, o cordel já foi um processo de conversa com o J. Borges... ele falou: “*eu preciso de algumas informações básicas, para eu criar...*”, então, eu fui passando para ele algumas informações, do tipo assim... sobre a Dona Nicota... sobre quem são essas mulheres, sobre quando e como que começou, como que é feito, então isso veio de muitos encontros lá com ele, no ateliê dele e ele me mandava, aí tinham algumas coisas que vinham... é... eu não lembro agora, eu tenho que achar uma pasta que eu tenho com essas correções, porque eu corriji o cordel, do tipo: “*não, isso aqui está equivocado, isso aqui...*”. Então, tinha um processo de troca muito grande ali, para ficar redondo e acho que no final o cordel ficou ótimo.

Ficou demais! Ele conta a história toda de uma forma leve, poética e envolvente....

Eu tenho até que ler de novo, tem tempo que eu li.

(Lucas começa a leitura do cordel no folheto)

Olha aí, é a história do doce mesmo... tem dona Lola, tem dona Inês... nossa, eu já tinha até esquecido, afinal já se vão cinco anos do trabalho. Nossa, a minha mente já está em outros lugares.

Uma das questões reforçadas por Lucas Dupin (2021. Informação verbal.) é o fechamento e resistência das doceiras também quanto à transmissão ampla e o reconhecimento simbólico dos doces que, apesar de apresentarem um complexo e relativamente demorado tempo de produção, possuem um baixo valor de mercado. Fora a falta de suporte da gestão municipal e de políticas públicas que valorizem as produções artesanais e inclusive as difundam no próprio contexto local.

O que me provocou e até hoje eu fico conversando com o Eder⁵⁵, que é meu primo, o Edinho que está na área da economia, eu falo assim: *“gente, vamos juntar, vamos fazer um projeto para a gente criar algo na Estadual, para a gente conseguir compartilhar esse saber com outras pessoas, para valorizar essas artesãs, para tirar desse lugar...”*, porque o que eu notei, Natália, é que elas mesmas estão super fechadas e presas dentro de um modelo, que é muito mineiro do tipo assim: *“Eu não vou compartilhar, senão vão me roubar. Isso aqui eu não posso mostrar como é feito, senão alguém vai pegar meu jeitinho, meu segredo de fazer e vai ganhar com isso”*. O resultado disso está aí posto, ninguém tem interesse mais no doce, o preço que elas vendem o quilo do doce é o preço que eu pago nos *cookies* aqui na padaria, entende?! Que a fornada é assada em 15 minutos, então, como pode um doce que demora uma semana para fazer, custar o mesmo valor? Elas não conseguiram ao longo desse processo, de tantas décadas de trabalho, agregar valor simbólico ao que elas fazem e, eu acho que elas estão em uma lógica mercantil, que é do artesanato, mas um artesanato pobre de valor simbólico. Elas estão sentadas numa mina de ouro sem saber, enquanto que, se elas estivessem partilhando esse saber, estariam assumindo o protagonismo desse doce, ao contrário de se fecharem e verem esse saber morrer com elas, que é o que está acontecendo. E eu falei com todas elas: *“Gente, dividir não é perder, dividir é multiplicar... é você assumir o controle da multiplicação desse saber, é você produzir renda com a partilha desse saber. É melhor vocês serem meio para a pessoa chegar ao saber fazer, do que ela chegar por si mesma e fazer de um jeito completamente estapafúrdio e depois falar: ‘ah, esse é o doce X’. Quem quiser vai descobrir, os livros que vocês têm, outras pessoas também podem ter”*. E com um pouco de prática, claro, vão demorar um tempo para atingir essa riqueza, esse primor que é feito o doce, mas já tem muita gente aí, ganhando dinheiro, que aprendeu com elas e está ganhando muito mais dinheiro... Não é possível que um doce tão rico não consiga ser vendido por um valor melhor, não consiga ter um valor notado, percebido, porque também não há um interesse do poder público em fazer isso.

A questão é que isso podia ser um capital simbólico e turístico da cidade numa potência, sabe... eu falo assim: *“gente, como que na barraquinha de sorvete na praça não tem um sorvete com uma compota de jaboaticaba, com figo cristalizado... como que esse conhecimento não se alastra pelos diferentes campos da cidade?”*, porque ele está encerrado numa lógica pobre de artesanato. E isso me entristece profundamente, porque, você vai vendo assim... a Maria Rita, que é, senão a maior e melhor doceira... na minha

⁵⁵ Eder é historiador.

opinião, ela e minha tia Rosa são as melhores doceiras que tem na cidade... a Maria Rita não está mais produzindo, porque desde que o Paulo morreu, ela parou, por quê? Porque o sistema de produção dela estava completamente fragilizado, ele não estava estruturado, ele era completamente dependente da figura do Paulo... ele morreu, acabou. Então... assim como minha tia Rosa, por exemplo, parou, ela não faz todos os doces, ela faz alguns doces e muito pouco hoje. Ela que já teve uma produção enorme, de eu ver aqueles tachos borbulhando quase que todo dia, toda hora... hoje é difícil você a ver fazendo uma leva grande de doces, ela acaba terceirizando algumas partes que dão para terceirizar e quem você vê mais bem aparelhado é o pessoal da APAE (*Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais*). Então assim, você vê que tem maquinário... que tem um espaço higienizado... que tem as pessoas usando o espaço ali com qualidade, que pode receber um cliente para ver o processo.... Você vê que tem uma profissionalização de algum modo. Importante também pela Associação, mas você vê que não tem um trabalho que junta esse valor histórico, simbólico... junto com o valor de empreendedorismo mesmo... de compra de equipamento, de ampliação da produção... junto com uma valorização pelo setor público da cidade, você vê que não tem uma política pública. Então, eu vi que na época, minha pesquisa acabou disparando vários processos, por exemplo, o registro voltou depois da pesquisa, o processo de registro... numa conversa com o Junior, eu até falei assim: “*Como assim isso não tem? Já era para ter sido (feito), pelo amor de Deus.*”... Eu lembro que até me procuraram... de escola... para fazer trabalho sobre o doce, vieram conversar... quando eles viram que tinha alguém de fora, que não era do Carmo, necessariamente, e que estava em BH, que estava em Recife, aparecendo no jornal... e um outro detalhe importante, com o doce sendo visto fora de um lugar de uma feira de artesanato, porque foi a primeira vez que o doce pode ser visto (*figura 32*), sem ser comida, né. Ele estava ali para ser visto, então assim, no vernissage teve o doce, eu falei: “*Quem foi no vernissage comeu*”.

E a questão toda, Natália, inclusive com a minha própria tia... para eu conseguir realizar o projeto, eu tive que burlar minha tia, de tipo assim, de não esperar que ela me apresentasse para as pessoas, entende?! Por exemplo, com a Biga, ela falou: “*nossa, a Biga é difícil falar com ela...*” eu fui lá tocar a porta dela... ponto. Sabe... *perai*, deixa eu usar também os meus recursos e eu vejo que elas mesmas amarram as relações ali, de tal modo que você não consegue entrar... Foram muitas idas e vindas para conseguir fazer o projeto, chegou uma hora, para você ter ideia, para a exposição, eu encomendei uns 60 Kg de doce... eu encomendei um tanto, muitos quilos de doces cristalizados de mamão... aí, elas falaram assim: “*ai Lucas, não sei se vai dar para fazer não*”, eu falei: “*perai, opa, como assim não vai dar para fazer? Uma pessoa chega e fala que quer 60 Kg e vocês não vão vender? Não estou pedindo não, estou pagando pelo doce. O projeto já é sobre vocês... já é incorporando toda essa vivência..., trazendo à tona, colocando... e vocês mesmas vão ser as agentes que estão fazendo isso aqui*”. Eu lembro uma vez que eu tive uma conversa dura com a minha tia de falar assim: “*Como assim?! Era para vocês estarem me ajudando e vocês estão colocando mais empecilho?*” Tanto que é um projeto que para mim, eu não tenho tanto desejo de circular com ele, porque ele vai sempre me colocar à frente com uma questão que é a dificuldade de você realizar, porque as pessoas têm medo de se mostrarem nesse lugar. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Em contrapartida, a estratégia empreendedora de J. Borges transformou a xilogravura na marca registrada de Bezerras/PE.

Também tem esse outro lado da pesquisa que eu não comentei muito, que foi com os Borges, também foi muito interessante, é outra conversa, mas foi interessantíssimo, dificuldade dos dois lados, né. Até chegar o filho do J. Borges, quem que foi?! Foi o Sílvio?! Não, foi o Ivan, o Ivan que é um dos filhos mais novos do J. Borges, virar para mim e falar: “*Rapaz, você sabe o que você fez?!*”, eu falei: “*Não*”, um dia conversando com ele na porta da casa dele lá em Bezerras. “*Você foi o único que até hoje conseguiu reunir todos nós em um único projeto, ninguém nunca conseguiu fazer isso*”. E aí eu fui entender depois o porquê... eles têm várias rixas entre eles, porque o J. Borges já está, tipo assim, no 4º. casamento, então um filho de um casamento não se dá bem com o filho do outro... O J. Borges é um artista incrível e um empreendedor nato, tipo assim, ônibus param e descem na porta do ateliê dele, eles não param em outro lugar na cidade, eles param lá e é igual uma feira, só que só dele. Aí, você tem na mesma avenida, na mesma marginal da 232, você tem a do Sílvio, aí você tem o J. Borges, aí você tem o Severino, aí você tem o Givanildo... eles foram fazendo as lojinhas deles e todos eles são Borges... E nenhum consegue competir com o pai, porque ele é o mais famoso, é o que vende mais barato, vende em escala, produz em escala, então, é o oposto delas, ele ensinou todos a fazerem, ele ensina todo mundo igual uma linha de produção, só que ao mesmo tempo, ele coloca um preço que ninguém consegue competir com ele próprio. Então, até um deles, o Givanildo, me deu essa imagem: ele é a mangueira que não deixar nenhuma crescer embaixo dele, então é ele que faz a sombra: “*creçam, mas vocês vão crescer só até aqui*”. Então, lá é o oposto, ele disseminou a xilogravura popular ao ponto de ela ser assim, ela estar no outdoor da cidade, ela estar em tudo da cidade, de tal forma que o município sem isso nem é lembrado... (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Além disso, Lucas Dupin (2021. Informação verbal.) destaca a riqueza do acervo de moldes dos desenhos e de ferramentas de Dona Nicota, guardado por sua sobrinha Biga, considerando que deveria ser de domínio público, com ampla divulgação, para dar prospecção para a memória e identidade do modo de fazer, além do fato dela ter sido a única doceira que utilizada deste recurso de criação de modelos.

E quando eu mergulhei nesse processo de pesquisa do doce, de ir para o Carmo inúmeras vezes e conversar com... nossa, eu conversei com todo mundo que você pensar lá. Mas, o que eu acho que vai te interessar mais, é que assim, nesse processo de pesquisa do Entre Relevos, eu fui várias vezes para o Carmo... conversei com as doceiras, conversei com as primeiras doceiras... A Biga! A Biga todo mundo fala: “*Ah, a Biga não recebe ninguém*”, eu fiquei “*amigão*” dela, a gente tomava café juntos e ela me mostrou todo o acervo de recortes da Dona Nicota e é assim... uma coisa absurda, é maravilhoso! Ela falou: “*olha eu estou te mostrando um negócio que pouca gente viu*”, eu vi! E é assim, é surreal, aquilo tinha que estar dentro de um museu, tinha que estar protegido, aquilo é parte da memória do doce da cidade, porque ela sim estudou, mergulhou e transformou o fazer do doce e a gente vê o tanto que aquilo é valioso.

Eu estou doido para ir no Carmo, eu estou já há um “tempão” querendo ir lá, mas agora com a pandemia, realmente, estou segurando a onda para não ir... até para conversar mesmo, ver algumas questões, porque eu acho que... por exemplo, esse material da Biga, ele tem que ter uma destinação pública, sabe?! De cuidado, porque é um material muito valioso para a história do doce e muito frágil também... então ele está guardado na mesma latinha, há décadas, e você vê que tem uma deterioração já das imagens, porque ela

usava recortes de papel como matriz, o que foi uma reviravolta, inclusive na pesquisa, porque eu achava que o doce não tinha uma matriz, mas a questão é, elas não têm matrizes, a dona Nicota tinha, ela repetia as formas a partir de uma matriz, que ela riscava sobre o mamão para fazer formas diferentes. Então, ela queria fazer um violão, ela recortou. E é super interessante porque papel naquela época não era tão fácil ter, então, a Biga me conta que o que ela cortava?! Os papéis de casamento, de convite de casamento, que eram um papel mais durinho, ela ia ali e recortava e as vezes colava o papel da revista. Então, você tem o desenho de uma revista, que na verdade ela está tirando a forma para poder fazer um doce, né, que a gente só conhece a matriz, a gente não conhece o doce em si. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Lucas Dupin (2021. Informação verbal.) também analisa a constituição das duas exposições e as decisões tomadas para a expografia de cada uma delas. Salienta o recurso sonoro utilizado na exposição de Belo Horizonte, na qual era possível ouvir os doces borbulhando em tachos e as xilogravuras sendo esculpidas, com os sons se entremeando em vários momentos, o que promoveu, como já abordado, as percepções sonoras das práticas cotidianas.

E o meu trabalho, no final das contas, ele também entrou muito como esse arquiteto digamos, de como tornar visível no espaço expográfico essa relação que foi muito rica e que não tem como você colocar *tim-tim* por *tim-tim* de tudo que aconteceu ali... porque tem a minha relação, tem a relação entre eles, tem um atravessamento e como eu estava também fazendo isso e tal. Então, a primeira vez que eu fiz a exposição... foi em Recife e o cordel estava totalmente espacializado... depois teve a exposição que é a do catálogo que você tem, que foi no SESC Palladium, aqui em Belo Horizonte (*figuras 32 a 35*). E nos dois casos, você tinha uma situação que era: uma exposição que tinha os doces, que tinha as xilogravuras, que tinha o cordel... as matrizes... Em Recife eu mostrei algumas imagens do modo de fazer o doce e a xilogravura..., mas que foi algo, por exemplo, que eu já subtraí no SESC Palladium, porque eu entendi assim: "*não, eu não tenho que ser didático*". Não é uma exposição sobre como fazer o doce ou como fazer a xilogravura. Todo mundo perguntava assim: "*ah, você fez a xilogravura?*", eu falava: *não, eu não fiz*", "*Ah! Então você fez os doces?!*", "*Não, eu não fiz os doces*", "*o que você fez, então?*", "*eu fiz a exposição, esse diálogo. É uma exposição que tem xilogravura, mas não é de xilogravura, é uma exposição que tem doce, mas não é de doce, é uma exposição que tem coisas que são consideradas artesanato, mas não é de artesanato... é uma exposição sobre diálogos*". Eu sempre falava isso, é uma exposição sobre diálogos, sobre diálogos aparentemente impossíveis. Então, no (SESC) Palladium já tinham as ferramentas (*figura 33*), mas sem muita explicação do que que era isso, elas estavam quase como artefatos mágicos ali, as matrizes como esculturas (*figura 35*), tinha uma instalação sonora de sete canais na exposição inteira... que você estava em um lugar e de repente começava um tacho a borbulhar e lá no final começava um barulho de alguém imprimindo uma xilogravura, só que estava tudo embaralhado, e isso não tem como estar no catálogo, tinha uma dimensão imersiva que a gente perde na publicação, mas que ela é muito importante do ponto de vista de que é um trabalho no qual eu não estou ali como curador, eu não estou ali como um mero agenciador, é uma exposição que o objeto de estudo dela é sobre um diálogo, sobre cultura popular, sobre como pensar a cultura popular como um campo ativo em transformação, que pode ser atritado com outros saberes.

Mas é isso, sabe Natália, tem um lado que é do campo da pesquisa artística, que resultou nessas duas exposições... o Entre Relevos é um trabalho assim... apesar da gente falar, até hoje é um trabalho que foi muito difícil e muito mal interpretado em um sentido... apesar da gente estar na época em 2015... foi um trabalho que era uma exposição, um projeto de Lucas Dupin com colaboração de outros 13 artistas, mas não é um projeto sobre xilogravura, não é um projeto sobre doce, como eu falei, é um projeto sobre diálogos, é um projeto que ele trata como matéria-prima a cultura popular, e então ele tem um aspecto muito diferente da produção, porque ele também vai ser uma instalação, ele não é só uma exposição, ele é, na verdade, uma grande instalação e por aí vai. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

Por fim, comentou novamente do necessário trabalho a ser feito para valorização e divulgação do modo de fazer dos doces, inclusive com catalogação dos desenhos usualmente bordados. Além de acentuar a importância do campo artístico como lugar de possibilidades de atravessamentos eficazes e inovadores, fora dos padrões convencionais geralmente adotados pelas pesquisas acadêmicas, e que pode até suscitar relações mais afetuosas e de confiança entre os sujeitos envolvidos.

Têm poucas imagens, tem pouco material, você vê que a Sulica tem mais imagens, porque talvez, por ser a mais bem de vida ali entre elas... que não tem o doce como a principal fonte de renda, quando ela fez, ela fez porque estava a fim de fazer e não porque ela precisava do dinheiro... E você vê que ela também é uma excepcional doceira e tal, mas ela está num lugar diferente... da minha tia Rosa... da Maria Rita, que têm isso como a principal fonte de renda. Mas você vê que ela tinha a câmera, ela tem os registros, ela tem fotos dos doces antigos... ela tem fotos das primeiras feiras que elas foram... Então assim, a memória mesmo do doce, ela é uma coisa que... é um trabalho grande a ser feito... e que eu acho assim, que bom que você está fazendo essa pesquisa, eu acho que ela tem condições de reverberar como um projeto mesmo, de ação, porque a cidade pede isso, sabe... eu me interessava muito pelo campo do simbólico.

Você sabe que eu tenho até uns trabalhos desenhados, mas que eu acabei não os executando até hoje, porque meu trabalho caminhou para outros lugares..., as vezes é algo que eu retome no futuro... mas por exemplo, um dos trabalhos que eu... assim, está tudo pronto, é uma coisa de executar o trabalho... que é fazer realmente um registro iconográfico dos desenhos dos doces que elas fazem e aí, fazê-los em xilogravura para poder reproduzi-los como carimbos e ter isso como um trabalho, mas como ainda está dentro de um contexto, que ele não é um trabalho solto, ele está dentro dessa pesquisa, as vezes, agora eu retomando esse trabalho com as ferramentas, sobre algum tempo para poder aprofundar.

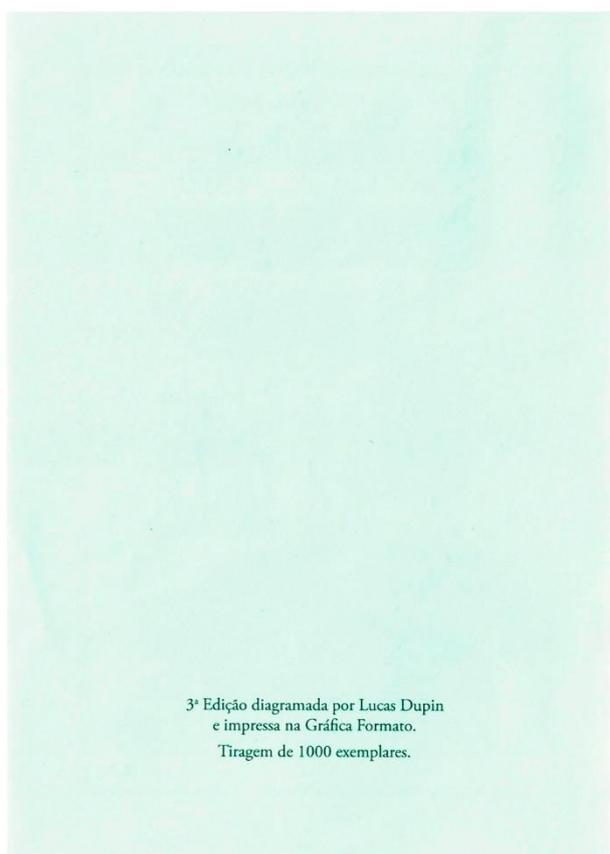
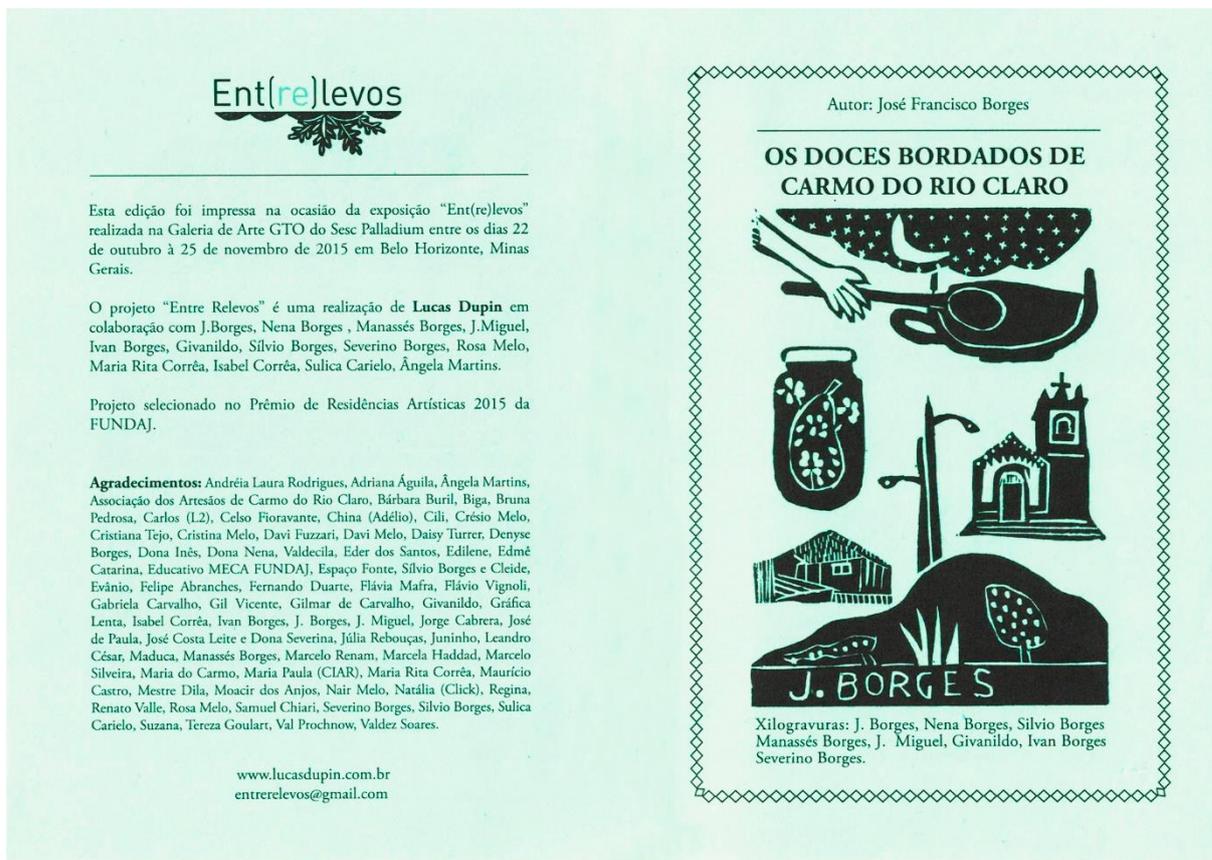
O negócio é... aí entra o meu campo, esse poder que a arte tem de fazer alguns atravessamentos, de se permitir fazer esses atravessamentos de um outro ponto de vista, que a gente não conseguiria fazer de outra forma. Então, enquanto artista, isso me dá esse poder de dizer assim: "*vamos deixar de lado alguns paradigmas aqui do fazer, para a gente quebrar e fazer outras coisas diferentes*". Então, quando eu falo que eu sou artista, isso me abre algumas portas também... e janelas dentro de uma coisa que, se eu fosse com um relatório, com um questionário, eu teria um resultado. O fato de eu chegar lá e falar assim: "*nossa, que legal... Não, eu não sei o que eu quero fazer com isso, eu só acho incrível essa conexão e aí, o que vocês acham?!*". Começar um diálogo a partir daí, isso é muito mais interessante e acaba se

desenvolvendo uma relação de amizade, como eu acabei desenvolvendo uma proximidade muito grande com a família da Dona Nena, por exemplo, com o Sílvio, o Severino, que são os dois filhos dela, e a Dona Nena... de proximidade assim, de troca, em um lugar mais afetivo também, enquanto o J. Borges já ficou em um lugar muito mais frio, de ter uma relação do tipo: “*ah, o projeto, as entregas são assim...*”, com os outros já foi muito mais no campo afetivo e como se alimenta isso. (DUPIN, 2021. Informação verbal.)

A conversa com Lucas Dupin reforça o papel do artista (estendendo também ao designer), como colocado por Lina Bo Bardi (1994), de ser um agente atuante no cotidiano, lidando com problemas reais e buscando a liberdade coletiva. Nesse processo, deve mediar um campo de aproximação da arte com o artefato para além do caráter estético, reforçando seu valor utilitário e dando visibilidade e destaque para essas práticas, que são costumeiramente silenciadas pela cultura oficial.

Nas exposições “Entre Relevos” também fica claro que o artista pode viabilizar a ressignificação e valorização do saber fazer no seu próprio universo de atuação, ao deslocá-lo do seu lugar comum, comprovando que pode habitar espaços outros e se abrir para novas possibilidades de acercamento. Como o que foi proposto através de diálogos contaminantes, que atravessaram fronteiras culturais e geograficamente distantes entre dois saberes aparentemente tão distintos. Além disso, eles coexistiram em museus, com o cuidado de não serem elevados à categoria de arte culta e reforçar o colonialismo (PEDROSA, 2016).

FIGURA 31 – Folheto com o Cordel “Os doces bordados de Carmo do Rio Claro”



3ª Edição diagramada por Lucas Dupin
e impressa na Gráfica Formato.
Tiragem de 1000 exemplares.

Autor: José Francisco Borges

**OS DOCES BORDADOS DE
CARMO DO RIO CLARO**

Carmo do Rio Claro
uma pequena cidade
no sudoeste de Minas
difícil quem não se agrade
é onde moram doceiras
de grande habilidade

Fazem um doce pioneiro
com muita calma e cuidado
que atrai a clientela
o doce de mamão bordado
que além de gostoso
é pra lá de requintado

E a maioria das doceiras
moram no mesmo local
próximo à Serra da Tormenta
da cidade cartão postal
e é das mãos delas
que sai o doce especial

A história desse doce
começa muito tempo atrás
já era comum na região
fazer doces artesanais
toda fruta colocada em calda
acaba durando mais

Na memória registrado
segundo as doceiras
cristalizar e bordar a fruta
foi Dona Nicota a primeira
lhe rendemos homenagem
por ser ela a pioneira

Aprendeu nova esta arte
e foi aperfeiçoando
até ficar mais bonito
o povo foi gostando
trabalhou com mais prazer
e as encomendas aumentando

- 4 -



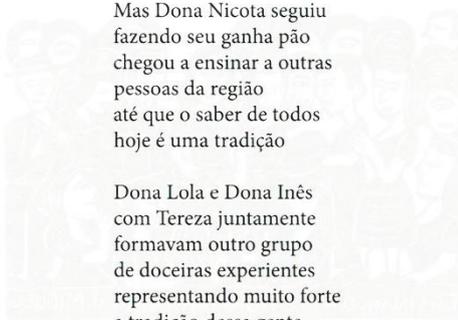
A partir daí fazia doces
com sabor e perfeição
usando abacaxi
laranja, abóbora e mamão
e também o doce de figo
o preferido na região

E assim Dona Nicota
trabalhava todo dia
com seu Quinca seu esposo
que muito lhe ajudaria
ela no riscado e na calda
ele no bordado que sabia

Logo fez muito sucesso
o doce de mamão bordado
aumentando as encomendas
mas o seu Quinca coitado
foi embora para sempre
o seu dia foi chegado

- 6 -



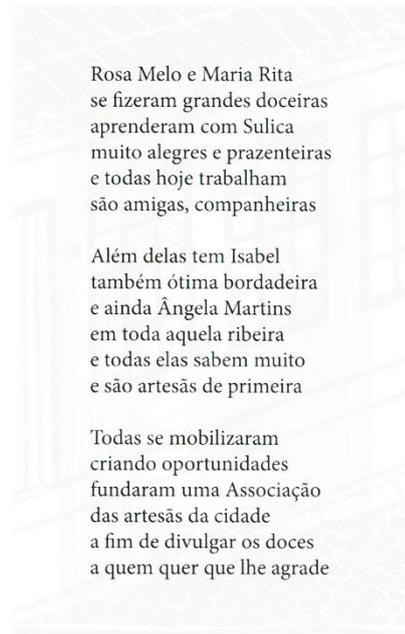


Mas Dona Nicota seguiu fazendo seu ganha pão chegou a ensinar a outras pessoas da região até que o saber de todos hoje é uma tradição

Dona Lola e Dona Inês com Tereza juntamente formavam outro grupo de doceiras experientes representando muito forte a tradição dessa gente

Conheciam o doce em calda mas não sabiam bordar parece que foi D. Nicota que ensinou cristalizar Dona Lola e Dona Inês acabaram por ensinar

- 8 -



Rosa Melo e Maria Rita se fizeram grandes doceiras aprenderam com Sulica muito alegres e prazenteiras e todas hoje trabalham são amigas, companheiras

Além delas tem Isabel também ótima bordadeira e ainda Ângela Martins em toda aquela ribeira e todas elas sabem muito e são artesãs de primeira

Todas se mobilizaram criando oportunidades fundaram uma Associação das artesãs da cidade a fim de divulgar os doces a quem quer que lhe agrade

- 9 -



Algumas das doceiras
usando suas funções
divulgam o doce em feiras
cursos e exposições
mas não vêem interesse
dessas novas gerações

A tradição corre o risco
de sumir não ser falada
desde que não haja interesse
dela ser bem divulgada
essa cultura é tradição
e deve ser ajudada

Para produzir o doce
doce de mamão bordado
o mamão verde escolhido
depois é bem lavado
com as sementes retiradas
o fruto então é lixado



- 12 -

Com folhas de embaúba
se lixa o suficiente
para que o leite saia
so mamão rapidamente
e os pedaços são cortados
já com o desenho em mente

E o artesão faz o desenho
com canivete empunhado
a imagem vai surgindo
na forma do riscado
os detalhes vem depois
para o mamão ser bordado

E as figuras recebem
todas um apelido:
triguinho, rosinha, cafezinho,
moranguinho e coqueirinho
nomes que elas sabem
todos no diminutivo

- 14 -

Depois de bordados e
antes de serem cozidos
vai limão, sal e sabão
pro tacho ser limpo e polido
só aí que vai ao fogo
até o ponto preferido

Em seguida ele descansa
de um para o outro dia
se acrescenta açúcar à água
pra calda ficar macia
e para não perder o ponto
precisa ficar de vigia

Se passa mais de um dia
entre uma e outra fervura
para o açúcar concentrar-se
e ficar na medida pura
e se for guardar na calda
ferva o pote na quentura

- 15 -

Caso queira ir adiante
e fazê-lo cristalizado
veja bem companheiro
o trabalho é redobrado
são 4 dias a mais
até o ponto de secado

Pra o doce ficar no agrado
é preciso ter prudência
estar atento ao ponto
e um pouco de paciência
é assim que se adquire
tão sonhada experiência

Depois dessa explanação
volto a história, o início
de um doce requintado
feito com muito sacrificio
pois não há mais jovem
que queira assumir o ofício

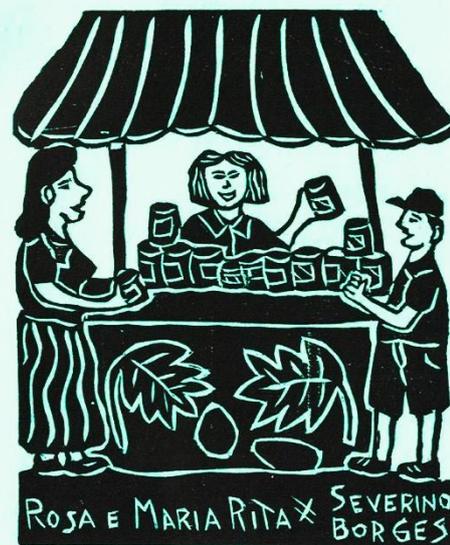


- 16 -

Foi por isso que fizemos
este cordel tão enxuto
de doceiras que fazem história
da superfície de um fruto
que levem adiante um doce
que é sucesso absoluto

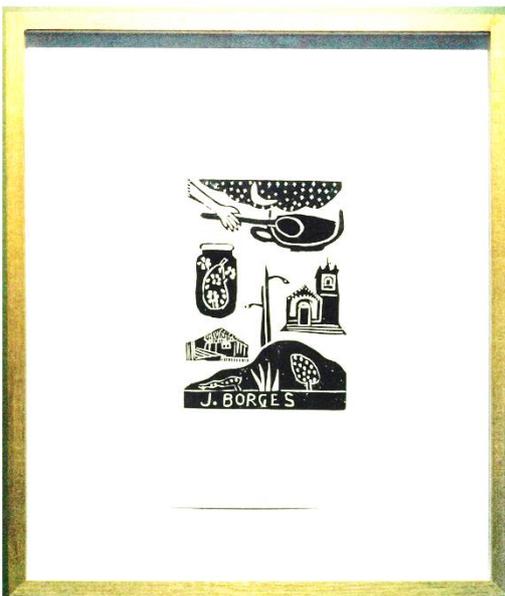
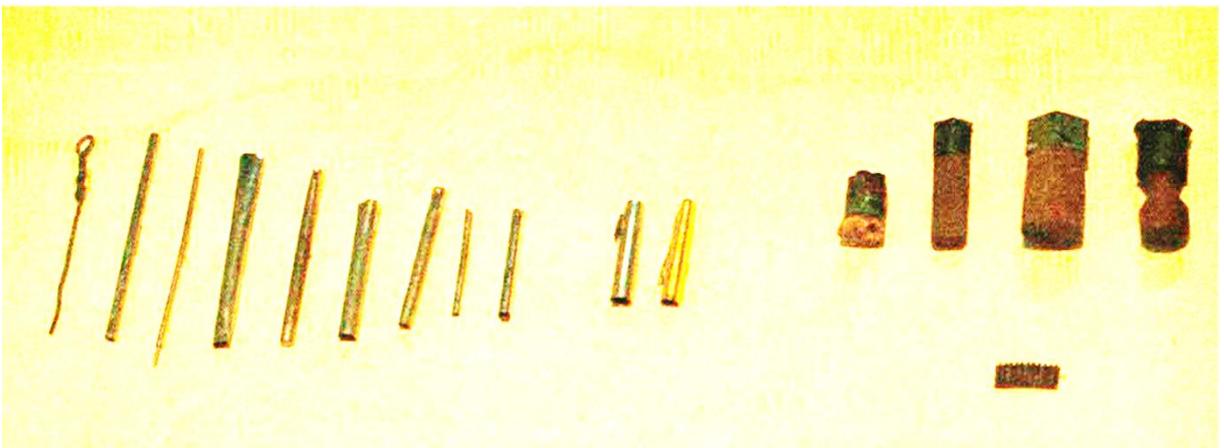
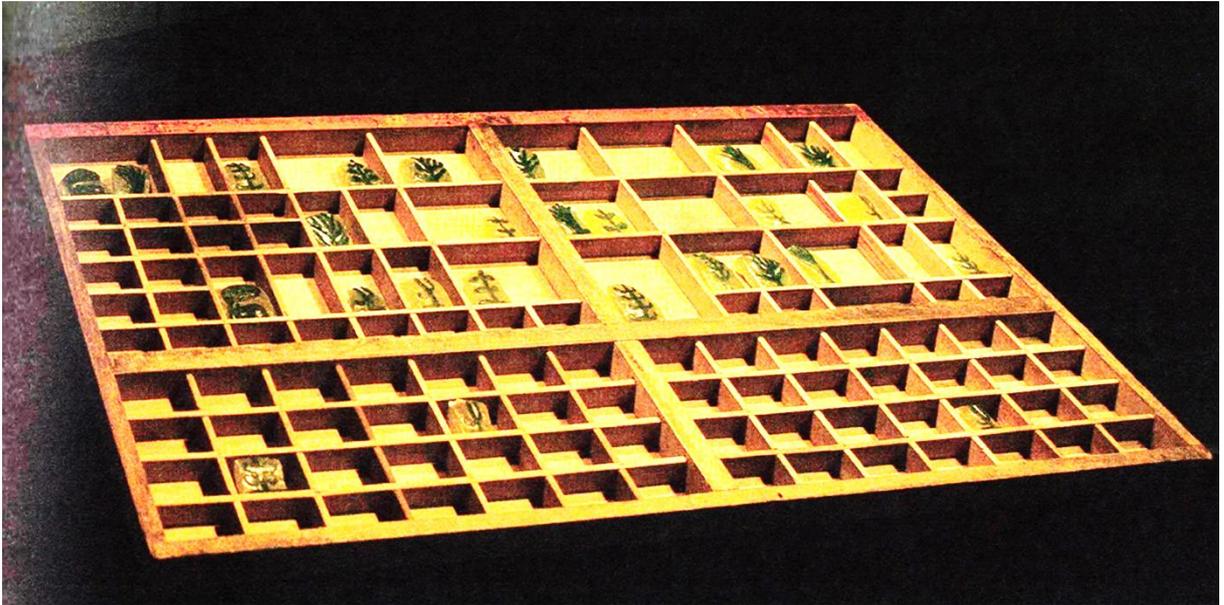
Vida longa ao doce do Carmo
vida longa ao mamão bordado
vida longa as doceiras
com seu trabalho honrado
que merecem uma ajuda
dada pelo seu estado

Viva as doceiras de Minas
com seu trabalho de bravura
são quem mais mantém
da região a cultura
que elas merecem ajuda
isso é verdade pura.



- 18 -

FIGURAS 32, 33, 34 e 35 – Imagens do catálogo da Exposição Ent[re]levos no Sesc Palladium – Belo Horizonte/MG



Fonte: DUPIN, 2015.

Já o diálogo com Sabrina Freire Silva (2021. Informação verbal.), empresária da marca *Trópicca* e atuante na produção de bolsas e calçados com uso de materiais veganos e fios naturalmente tecidos, foi construído a partir da relação artesanato-empendedorismo-design.

Então, eu comecei... na verdade, eu trabalhava com moda em outro setor, mas não estava satisfeita com a forma como o mercado trabalha. E nesse meio tempo, uma amiga me apresentou o João, filho da Vaninha, que na época trabalhava no Carmo (*na Tecelagem WS*). Então, ele trabalhava com moda casa e tinha feito um tecido muito legal, que é um tecido com reaproveitamento de VHS... ele ganhou um prêmio com esse tecido e tudo mais... E aí, eu comecei a trabalhar com ele, utilizando esse tecido para fazer moda-moda e não moda casa. Então, a gente criou uma coisa diferente aí. Na verdade, eu criei e utilizava os tecidos dele e aí eu fui incrementando com um design mais moderno, colocando correntes, zíperes, acabamentos com um padrão melhor, para conseguir entrar nas lojas. Então assim, meu primeiro contato foi através do João. E aí, eu fui começando a ter amor por esse trabalho, fui vendo como era feito, fui conhecendo de perto as tecelãs... e as histórias que as envolviam e vi uma oportunidade de fazer um trabalho voltado para a moda, com valorização do artesanal. (SILVA, 2021. Informação verbal.)

Neste momento, Sabrina destacou suas memórias de infância, que perpassam a sonoridade dos teares no espaço urbano, percepção semelhante à minha.

Aí, tem toda aquela história que a gente resgata a memória infantil, porque lembro de quando eu andava no Carmo e a cidade tinha barulho de teares, né. Então foi mais assim, eu fui me apaixonando no caminhar, não foi nada antes não, foi o que me aconteceu mesmo. E aí, eu peguei essa oportunidade e comecei a desenvolver mais coisas e a fazer um trabalho próximo com elas e... o João, eu trabalhei com o João mesmo nas bolsas, porque aí depois ele já parou e tudo mais e eu assumi algumas tecelãs que ele tinha, continuei o trabalho com elas e algumas a gente faz até hoje... Aí, quanto mais trabalho a gente vai tendo, quando mais eu consigo introduzir produtos no mercado, mais tecelãs conseguem trabalhar comigo.

Eu não lembro exatamente quando a WS fechou... assim, eu sei que uns 6 meses antes de fechar, o João e eu já começamos a fazer a transição para não ser ele o intermediário entre mim e as tecelãs. (SILVA, 2021. Informação verbal)

Vale reforçar que, muitas vezes, as tecelãs estão subordinadas às tecelagens elétricas locais ou atuam como fornecedoras de produtos para grandes lojas, especialmente do seguimento de decoração, submetendo-se, diversas vezes, de forma perversa e invasiva a essas interferências exteriores. Em ambos os casos, isso acontece de forma exploratória, como foi contextualizado por Sabrina, que também comentou como é seu método de atuação.

O que eu senti no Carmo é que elas eram muito mal remuneradas, muito mesmo, porque o pessoal do próprio Carmo vai lá, faz um piloto à mão com a tecelã e depois põe tudo no elétrico. Hoje mesmo eu fui no supermercado, tinha lá um jogo americano “Caras do Brasil”, feito por alguém ou do Carmo ou do Areado ou de Guaxupé, porque era 035 (DDD), Guaxupé não, desculpa, Muzambinho... Gente, custava R\$9,00... se custava R\$9,00, embalado e etiquetado, então vamos supor que não tem nem embalagem e nem etiqueta, a pessoa vendeu por R\$3,00 uma peça de jogo americano de 50cm costurada... Não tem como ela vender por R\$3,00, ganhar dinheiro e ainda pôr a matéria-prima, entendeu?! É impossível, não tem como, essa conta não fecha. Então assim, eu não sei, para mim é por isso que muita gente quebrou lá e que muita gente ainda vai quebrar. Por exemplo, tem uma empresa que trabalhar com ela, eu já ouvi falar que “tiram seu fígado”, que você fica sem margem de lucro e aí você trabalha só para girar dinheiro, não é interessante fazer isso... depois essas pessoas vão sofrer porque vão perder o emprego... Então o meu trabalho foi fazer exatamente o oposto, foi valorizar, pagá-las melhor. Eu faço o custo delas assim... por dia de trabalho. A gente pega um dia, aquele dia elas ficam só fazendo o tecido durante 8h e a gente faz os custos. Elas ficam mais dedicadas ao tear, porque como elas trabalham em casa... as vezes têm netos, têm filhos e tudo mais, então, elas não rendem um dia inteiro. E elas ganham por produtividade, mas para eu fazer um custo justo, tanto para elas quanto para mim, quando a gente lança um produto, elas ficam um dia dedicadas a isso. Então, elas têm geralmente MEI (*Microempreendedor Individual*) e me emitem nota, as mais fixas, porque tem várias que não tem, mas eu também não trabalho com tantas assim. Eu trabalho hoje muito fixa lá na Zona da Mata (*região próxima ao bairro rural das Três Barras*), que na verdade é... quase no Barro Preto (*Conceição da Aparecida*). Elas ficam na zona rural, então na época de chuva é até difícil de chegar lá, eu até, quando fui trocar de carro, troquei por um 4x4 por causa disso, é bem difícil chegar lá, é em uma serra. E basicamente é uma família: o pai, a mãe, a filha e a namorada da filha agora também trabalha. Esses quatro eu tento levar direto serviços para eles... me esforço para desenvolver produtos que supram a necessidade deles e aí, quando eu tenho uma demanda maior do que o habitual, eu também trabalho com uma lá na Furna, essa é esporádica, trabalho com outra também na Mata que é irmã dessas fixas. E aí, como eu já fiz o custo no rendimento dessas, eu aplico o mesmo preço para as outras. Uma coisa que acontece, por exemplo, uma das tecelãs que eu trabalho, ela não consegue fazer qualquer tipo de tecido, porque ela quebrou a mão e a batida dela no tear não foi mais a mesma, então, ela foi praticamente descartada pelo mercado. E aí, eu desenvolvi um produto exclusivamente para ela fazer, faz uns 2 anos que eu desenvolvi esse produto, porque aí não tinha que ter uma batida pesada, era leve... a gente desenvolveu esse trabalho juntas para ela conseguir trabalhar, né, porque ela foi praticamente descartada mesmo. E aí, no ano passado que esse produto começou a vender mais mesmo, porque eu trabalho com atacado, então as coisas levam um tempo, não é igual ao *online*, em um site que você lança e já começa a vender, né, leva um tempo, tem o tempo de você apresentar... tem o tempo de o lojista testar, tem o tempo dele se adaptar, então assim, o tempo é bem maior que o *online*. E o ano passado eu tive muito medo de parar a produção na época da pandemia e deixa-las sem essa renda e aí, eu fiz a parte *online*, mas também como eu sou nova nisso, leva um tempo para começar a vender em quantidades maiores. Então assim, basicamente a gente faz o custo delas por dia, para ver o quanto elas renderiam a hora... eu nem vou falar que eu pago acima do mercado, porque o mercado não é referência de pagamento, então, eu pago um preço justo... que elas possam ter uma vida digna, para que elas possam viver, porque eu já vi tecelã ganhando R\$30,00 por dia, trabalhando de 7h às 19h, de 7h da manhã às 7h da noite, sem parar para almoçar, para poder render, entendeu?! E eu gosto de saber que a tecelã que trabalha comigo tem uma vida digna... se ela quiser ver o filho dela, ela vai ver, se ela quiser trabalhar o dia inteiro, ela vai

trabalhar, se ela não quiser também, ela não vai... eu gosto de saber que o tempo que ela tem é valorizado. Só que tem a contrapartida, porque tem gente que... tem artesão que quando faz, sei lá, vamos supor que o artesão quer ganhar R\$500,00 por mês, então a hora que ele atinge os R\$500,00, ele não vai fazer mais. Então tem esse outro lado também. (SILVA, 2021. Informação verbal)

Sobre a interferência das tecelagens elétricas, Sabrina concorda que impactaram na atuação dos artesãos manuais, por serem produções rápidas e com custos menores. Mas também enfatiza que existem empreendimentos fabris que agem de forma idônea.

Sim, o tear elétrico teve papel fundamental para que o artesão perdesse espaço. A Bel (*Tecelagem Rosário Têxtil – completamente fabril*) faz um trabalho com tear elétrico, mas o que ela faz é incrível, ela paga bem, pega pessoas vulneráveis para trabalhar... o trabalho dela é super diferenciado no Carmo. Então assim, têm empreendedores lá também que são muito diferenciados, que é o caso dela, que é o caso... eu já ouvi falar que a Mello (*produção fabril e manual*) também é super correta, super justa, sabe. Então assim, tem uns empreendedores bons, que eu acredito que em um caminhar leve aí, nesse a pé que eu falei, uma hora vão se sobressair e vão ajudar a falar o nome. Só que isso tudo tem que estar atrelado a um design, também não adianta fazer um produto que todo lugar tem... entendeu?! Tem que atrelar um design junto, criar coisas para incrementar o trabalho. (SILVA, 2021. Informação verbal)

Com relação às vendas *online*, que surgiram durante a pandemia, perguntei se vislumbra ser uma oportunidade de fortalecer essa valorização das artesãs, ao divulgar nas plataformas virtuais suas trajetórias e experiências de vida, dando face a quem produz. A partir de sua resposta, fiz um questionamento a seguir.

A questão do *online*, olha, para mim tudo é uma novidade, porque quando eu comecei, ninguém queria saber como era feito, ninguém sabia o que era vegano, porque eu também não uso nada de origem animal, ninguém queria saber se era valorizado ou se não era. Então assim... eu sinceramente, acho que tem evoluído, mas ainda a passos muito lentos... se um empreendedor hoje for fazer isso: “*ah... porque isso vai dá dinheiro*”, eu acho que ele vai “cair do cavalo”. Porque ele vai mirar no alvo errado, tem coisa que dá muito mais dinheiro do que isso... não sei se estou conseguindo te passar com clareza. Eu acho que esse caminho é um caminho a ser percorrido de forma bem lenta... é, tipo assim, você estar num *rally*, todo mundo passar de carro de fórmula 1 e você estar a pé mesmo, você não tem nem um cavalo para subir, é bem assim... é muito lento. Então, eu acho que o *online*, as histórias, eles estão entrando em um contexto atual que talvez... tenha algum reflexo, mas eu ainda não posso te falar. Eu já vendi para alguns clientes, assim, na *internet*, que são apaixonados por artesanato, por coisas manuais, mas se você pegar os que compram porque o produto é vegano, aí, ainda é muito maior do que porque é feito à mão, entendeu?! E mesmo fora do Brasil, porque eu vendo em lojas fora do Brasil, eles querem saber só se o produto é vegano, não querem saber como que é feito, então essa conversa ainda está muito inicial, muito crua. Por outro lado, eu acredito que se houvesse uma... se os empreendedores se juntassem para falar e para valorizar, isso

seria mais rápido, sabe... do que é, quando cada um anda sozinho, por exemplo. Então, assim, se existisse uma união para a valorização, só que não existe interesse para isso... (SILVA, 2021. Informação verbal)

Essa questão que você disse do vegano, ela é muito mais forte mesmo, as pessoas têm começado a querer produtos mais naturais, que tenham menos processamentos, menos uso de recursos, que sejam mais ecológicos..., mas também têm designers que reconhecem que o mercado está se abrindo para a valorização do que é feito manualmente e para mim é muito importante ouvir de você, que é uma empreendedora, que de fato, esse ainda é um caminho lento. Uma das possibilidades que tenho estudado para tentar a valorização, é justamente de pensar a existência de algumas oficinas... oficinas que possam ser construídas com artesãos e designers para tentar fortalecer. Eu vejo que eles tentam com as feiras de artesanato, mas eu acho que ainda é algo que não consegue surtir efeito de divulgação e de valorização como deveria. Você acredita que seria possível pensar questões nesse sentido, oficinas que pudessem unir designers, artesãos, empreendedores?

Sinceramente, eu não acredito nessa coisa de... eu acho que claro, na oficina você vai capacitar o artesão, é ótimo, mas você vai capacitá-lo para vender onde?! Então assim, o Brasil faz muitos investimentos nessa parte, que para mim, são... muitos são “dinheiro jogado fora”, porque você vai lá no Amazonas, capacita um artesão e tal, ribeirinho, que vive isolado... aí, você o deixou fazendo um produto lindíssimo para vender para quem?! Essa pessoa que capacitou vai voltar lá quando? Então, assim, eu vejo muita coisa que eu não concordo, eu acho que tem que ser iniciativa privada mesmo, tem que ter gente que entre no mercado e fale: “*Eu vou fazer diferente, eu vou pôr para vender*”, isso foi o que eu fiz e eu acredito nesse caminho. Acredito em capacitação?! Claro! Porque se amanhã eu chego no Carmo, o Carmo está capacitado, têm artesãos capacitados que fizeram oficinas, para mim vai ser mais fácil, porque não é tão simples. Por exemplo, eles estão acostumados a fazer jogos americanos, toalhinhas e tal, aí, eu chego para fazer calçados, o tecido é diferente... a bolsa, o tecido é diferente... Então assim, essa capacitação que eu faço, ela dá muito trabalho... então, seria muito legal se eu chegasse e já tivesse isso pronto. Eu falo eu, no caso, todos os empreendedores que forem buscar uma mão-de-obra. Então assim, eu acho que existir oficina, tem que existir, mas junto com um atrativo para que o empreendedor vá lá e faça o resto do trabalho, porque tem que ser vendido e vai ser vendido onde? De repente, políticas públicas poderiam ajudar nesse sentido, poderiam ter políticas públicas para isso, entendeu?! É um trabalho que tem que ter gente por trás, buscando fazer isso acontecer. Mas achar que só oficina, que feira da conta? Gente, não dá. O Carmo não é uma cidade turística, por exemplo... se fosse tudo bem, mas não é, não vai turista lá, vai vender para quem? Então a gente tem que pensar, porque senão vai acontecer o que aconteceu, o Carmo caiu inteiro nas mãos desses grandes varejistas, que pagam muito mal e aí, todo mundo sofre. Então assim, eu não sou otimista em relação a isso, eu acho que existe sim uma possibilidade dessa perna ser interessante, desde que exista a perna do empreendedorismo que venha do lado, se não existir, eu sinceramente... Acho que tudo é válido, que é legal, o artesão vai ser melhor capacitado, vai fazer coisas diferentes, mas se ele não vender, ele vai voltar para a lavoura, não vai dar certo, entendeu, vai se perder. Uma saída interessante seria ter uma plataforma de artesanato brasileiro e se cada localidade capacitasse o seu artesão para estar nessa plataforma vendendo, isso seria algo interessante, ou se tivessem redes que apoiassem o artesanato nacional ou mesmo estadual, né, se tivesse um apoio estadual e aí, conseguisse pegar

esses trabalhos e colocar em determinados lugares. Então eu acho assim, as oficinas são legais, desde que elas andem com a parte de escoamento do produto. (SILVA, 2021. Informação verbal)

A grande questão relacionada às oficinas, que, de fato, podem proporcionar processos de capacitação, está justamente em ir além, promovendo a emancipação dos artesãos e permitindo que se tornem verdadeiros empreendedores dos seus meios de produção.

No caso de Sabrina Freire Silva, fica claro que ela atua como cliente dos artesãos⁵⁶, participantes em sua produção como fornecedores de uma das matérias-primas: os tecidos – de algodão natural e com reaproveitamento de materiais – próprios para a confecção de calçados, bolsas e necessaires (figuras 36 a 38). Ao mesmo tempo, pode ser considerada uma mediadora de ações combinadas (BORGES, 2011), já que há a relação aproximada de capacitação, de definição em conjunto dos tipos de tecidos, tramas e cores, de adaptação, no caso de possíveis limitações de força física de um tecelão, além do cuidado em mantê-los inseridos no mercado, com rendas compatíveis ao que produzem. Além disso, ela trabalha com o sistema familiar de artesãos que vivem na zona rural, em região de difícil acesso, possibilitando aproximá-los das redes do mundo, através dos produtos que são comercializados nacional e internacionalmente, e inseri-los no universo virtual, já que também é feita uma certa divulgação desses sujeitos nas redes sociais e *site*, algo que ela coloca como um desafio por ter adentrado há pouco tempo e ainda não ser de seu domínio.

⁵⁶ Usou-se no masculino pelo fato de existir um tecelão.

FIGURAS 36, 37 e 38 – Calçados e necessaire da marca Trópica



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Jair Soares Junior (2020. Informação verbal.) introduziu nossa conversa contextualizando brevemente sua experiência com a tecelagem e delineando as mudanças do saber fazer entre as gerações, ao longo do tempo, até a introdução dos teares elétricos com outra dinâmica e produção em grandes quantidades.

Eu comecei a mexer com tecelagem assim que eu mudei para o Carmo, em 1992. Já me interessei, sabia que tinha uma tradição, aí comecei a trabalhar e até hoje trabalho, estamos em 2020... 28 anos envolvido com tear, tear manual principalmente. Além do fato de ter trabalhado e desenvolvido... aquilo que era artesanato virou empresa, tivemos uma repercussão nacional, chegamos a exportar produtos, criando produtos, né, a gente faz parte, eu, da geração um pouquinho posterior à Vaninha. A primeira geração era das tecedeiras... até entrando um pouquinho na história... das tecedeiras que faziam um pouco para elas e um pouco ia para as fazendas, como é o caso da D. Anésia, D. Tereza, “Tereza Granfina”, não pode nem falar esse nome que ela não gosta. Elas eram de uma geração que fez a transição... elas, por necessidade e por dificuldades também, elas pararam de fazer o fio, de fazer a carda, aquela coisa, e começaram a usar a tal da linha Cléa, que, para elas, lá nos anos 1970, era um achado, porque só o fato de não precisar fazer o fio para fazer as coisas já era um ganho de serviço. Final dos anos 1980, 1980 para 1990, que vem a geração de Gonçalina, que aí começa a fazer a transição para uma empresa, deixa de ser uma tecelã que faz alguma coisinha e vende, para ser uma tecelã que vira empresária. Ela, a Vaninha, eu sou de uma geração quase subsequente, que já era o artesanato criando propostas, porque até ali – a Vaninha ainda muda ao longo do período – se fazia o clássico: toalhinha, tapetinho, aquela coisa bem básica. Eu sou da geração que veio com a ideia de fazer alguma coisa diferente, com fios diferentes, com matéria-prima diferente. E peguei um período curioso no Carmo, a gente não estuda muito isso, que é a transição do sair da mão da mulher para a mão do homem. Ao mesmo tempo que muda essa questão do tecelão para a fábrica, o tecelão, o urdidor, tudo fica meio especialista, ao passo de D. Anésia, D. Tereza e outras senhoras, elas eram mestras tecelãs, sabiam todo o ofício: sabiam fazer o fio, sabiam cardar, sabiam tecer, sabiam de um monte de processos, eram muito técnicas. Essa outra geração não, essa outra geração, eu sabia uma boa parte do processo, porque comecei como tecelão, Vaninha a mesma coisa, Gonçalina a mesma coisa, só que, quando você monta a empresa, você precisa de um tecelão só para tecer, você precisa de alguém só para urdir, de alguém só para preparar fios, então, você vai criando especialidades. Então o tecelão hoje, já não é, ele não é completo, ele não sabe construir todo o trajeto e as vezes ele não sabe nem do princípio disso, como isso vai desdobrando, ao longo do tempo. Eu sou dessa segunda geração e agora a geração atual que é a transição do tear manual para o tear industrial ou semi-industrial, porque ainda tem manual, mas a tecelagem já mudou, foi para outro patamar de produção, de alta produção. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Você trabalha só com tear manual ou não?

Eu até trabalho, assim, até uso tear industrial com poucas coisas, mas o legal é o tear manual, porque para criar é mais fácil... eu não tenho uma produção gigante para fazer um monte de uma mesma coisa. Não é a minha praia! Eu gosto do... eu falo para os meus filhos assim, que eu gosto do pegar, eu sou tátil demais. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Junior contextualizou então a relação artesanato e design, destacando que a tecelagem carmelitana já era reconhecida no mercado têxtil, principalmente reproduzindo as tramas elaboradas por designers de decoração. Porém, mudanças significativas foram propiciadas por ele e sua ex-esposa Aline, quando passaram a ser criadores de tecidos, primordialmente para designers de moda, enfatizando sua formação artística como bagagem conceitual fundamental deste processo. Ao mesmo tempo, destacou que suas criações eram reproduzidas por outros tecelões e quando sua empresa encerrou as atividades, esses sujeitos não conseguiram manter produções inovadoras para o universo da moda, com alta e constante renovação. Na conexão com a arte também abordou o fornecimento de tecidos para peças teatrais e a prospecção internacional que atingiram, participando de importantes feiras na Europa e tendo reconhecimento da originalidade de suas criações (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.).

A geração da Vaninha foi a que os designers de São Paulo começaram a vir ao Carmo, naquele período que eu não vou saber precisar o ano, final de 2000 ali (*na verdade foi nos últimos anos da década de 1990*), os designers começaram a vir buscar mão-de-obra, porque o Carmo era famoso na mão-de-obra têxtil, todo mundo sabia, o Brasil inteiro sabia que aqui no Carmo tinham tecelões, tecelãs e vinham aqui buscar essa mão-de-obra para produzir, principalmente, na área da decoração. Eu, quando entrei, peguei um pouquinho desse período, aí a decoração era o forte realmente, mas a gente conseguiu migrar muito para a moda, onde tinha uma exigência de designer de tecido mesmo. Os designers começaram não mais a trazer, no caso nosso específico. Até algum tempo, eles traziam um modelo e botavam nas empresas ou nos tecelões aqui, para eles reproduzirem. No meu caso e no caso da Aline, a gente começou a criar para eles, então, mudou a perspectiva, eles começaram a descobrir: “*não são só artesãos, são artesãos e são designers também de têxtil, de tecido*”. Aí começamos a fazer tecido para moda, para decoração, para o teatro, várias vezes a gente fez para o Gabriel (*Villela – figuras 39 a 45*), para outras pessoas. Então começou a ter uma maneira diferente de lidar com clientes, com clientes distintos, né. E depois começaram as feiras, quem imaginaria, lá no começo, que íamos fazer feira de decoração ou de moda em São Paulo? Fizemos feira em Paris, fizemos feira na Alemanha. Um fato curioso quando a gente fez uma feira na Alemanha, os indianos viram o tecido e fizeram até uma certa reverência, porque reconheceram no tecido alguma coisa que eles não tinham lá na Índia, que é o berço disso tudo, né. Falaram: “*Nossa, tem uma coisa original aqui*”, e vindo de um outro país que eles não esperavam que acontecesse. Então, assim, de uma certa forma, houve essa migração, o que aconteceu de um tempo para cá, eu achava de maneira muito... até inocente, eu achava “*todo mundo cria, todo mundo...*” e não é! A criação é um “troço” complicado. Eu vejo que a minha facilidade em criar não veio do têxtil, porque a minha formação inicial é em Artes, então, eu estudei Artes antes e, quando eu vim para o tear, eu trouxe uma bagagem, um conceito de fazer, criar alguma coisa, então foi natural. Eu percebi que não era tão fácil, tanto é que, depois que a empresa nossa tinha o que mais chamava a atenção, geralmente, que era a criação, na hora em que separamos (*Junior e Aline*) e tudo, a empresa parou por um período. Agora eu estou retomando, mas quando parou, as outras empresas da cidade, que se valiam muito de cópias de produtos, elas

também não continuaram criando, porque elas não criavam de fato. Aí ficou, aquilo que se criou até um certo ponto fica como se fosse uma tradição, uma renovação de uma tradição, o que, de fato, não é, quer dizer, é um produto que dura um período maior, principalmente na área de decoração. Na parte de moda, simplesmente, os clientes não tiveram essa resposta, porque os clientes de moda... é aquela coisa renovável a cada 6 meses, então, você tinha que ter uma dinâmica diferente de trabalhar, entender como aquilo funciona, cores, é tudo muito diferente! Tem que estar com uma disposição e entender como é que o cliente trabalha. Então, tivemos muito contato com designers, o que fez... na verdade, esses contatos fizeram com que o trabalho fosse alcançando coisas que a gente nem imaginava, a exigência do cliente que fez com que a gente desenvolvesse soluções que pudessem atendê-los. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Solicitei, então, que comentasse mais sobre a singularidade de suas criações e Junior reforçou que este processo de criação é algo que considera natural, mas não um natural espontâneo e não dotado de reflexão e intenção, e sim, algo que requer estudo.

Eu descobri, como te falei, eu descobri com o tempo... eu achava que criar, porque para mim era natural e fácil, parecia muito fácil, eu achava que todo mundo faria, todo mundo poderia criar. Aí tinha gente que perguntava: “*Como é que você faz?*”. Depois, você vai perceber que não é, é estudo... Então, é natural e ao mesmo tempo é um natural não natural. Quando eu fui começar a aprender, tive que sentar, aprender a tecer e tal, tal, tal. Quando eu migrei para a empresa, aí eu parei de tecer..., mas eu sabia fazer, sabia o processo. Era engraçado, às vezes eu olhava os tecelões assim, eu batia o olho e falava: “*Está errado!*” Aí falavam: “*Como é que você está vendo?*” Eu falava: “*Porque eu sei*”. Aí, um dia, um funcionário... falei: “*Não, está errado, você está pisando errado*”. “*Ah, mas...*” “*Levanta daí*”. Eu sentei e fiz, ele olhou para mim e falou: “*Cara, você sabe tecer...*”, mas... para mim era natural. Hoje eu vejo que não é, tem muita gente que diz: “*vou investir, vou montar, é um negócio*”. O ser artesão para mim está muito ligado nisso. Eu não teço, se eu quiser tecer, eu até teço, mas eu não teço porque é pesado, porque eu tenho problema na coluna, eu tenho um monte de coisa que não dá. Então eu gosto muito de criar e tenho tecelões que trabalharam e trabalham comigo, vou lá e eles entendem aquilo que eu quero. Então, eu que defino a criação, defino o que eu quero criar, passo para eles e eles executam, que é o que as empresas acabam fazendo, de uma certa forma. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Antes de iniciarmos o diálogo, Junior comentou sobre uma possível parceria acadêmica, então retornei ao assunto, porém ele não entrou muito em detalhes.

O João Antônio (*filho de Vaninha*) estava estudando no Anhembi-Morumbi, em São Paulo, Design, e ele falou para mim na época, que ele foi fazer uma exposição, foi participar de uma exposição, e nós fomos convidados por um conhecido, que dava aula lá e foi cliente nosso, a participar dessa mesma exposição. Aí fomos com umas peças, montamos uma ideia lá e... encontramos mais gente e voltei a ter contato com esse professor, que estava sendo professor lá na faculdade. Agora, recentemente, o que aconteceu, ele sabendo... eu sempre gostei muito da história, de querer entender como a coisa funciona, porque a gente ouve muita história aqui. A gente tem até... a gente brinca um pouco até que a D. Anésia, não sei se você conversou com

ela, que o tear começou com ela. Não é, o tear é uma coisa milenar, mas elas criam, eu até entendo... por não haver o interesse de como aquilo chega, não haver esse conhecimento, então ela fala: “*para mim, começou daqui para frente*”. Normal... Eu sempre me interessei, sempre discutia, discutia com um e falava... encontrei com esse, fiz um trabalho assim e assado. Aí ele entrou em contato comigo, a gente é amigo de Facebook, esse professor falou: “*eu estou em um grupo da Universidade tal e queria saber se você interessa em participar, porque eu sei que você tem interesse aí no Carmo e o Carmo tem uma representatividade no histórico têxtil do Brasil*”. Eu falei: “*poxa, seria uma honra!*” Até porque a gente é muito preocupado com a história nossa, não é?! Por mais que a gente fale aqui, as pessoas não têm a dimensão dessa importância do Carmo, a gente perdeu muita coisa ao longo do tempo.

O João... eu estava te falando e acabei não falando, o João começou a fazer a coisa porque ele queria fazer Moda... e ele meio que negando a história da mãe (*Vaninha*), do pai, aí ele falou: “*poxa, tecelagem*”. Aí ele começou a ver aquilo com outros olhos, porque é essa coisa de você estar tão impregnado aqui, que você acha “*ah, o artesanato... o princípio, isso é coisa do interior*”. E não é, é um negócio sofisticado, se você souber lidar com aquilo, você entende a sofisticação. A Chanel faz isso, a Chanel tem um padrão que, desde o começo do século passado, é o mesmo padrão, quer dizer, e é altamente sofisticado – não tem o que falar, não é?! (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Junior comentou então da importância de se elaborar um museu têxtil na cidade, que possa despertar na população local o interesse em conhecer a história da tecelagem, inclusive entendendo o que é tradição e como ela se transforma e se insere em um contexto maior, para além das suas fronteiras territoriais interioranas.

Quando eu falo assim em fazer um museu têxtil, se fosse fazer, eu tenho fotos de um xale que a gente fez, que o Rodrigo Santoro desfilou na São Paulo Fashion Week, foi um ícone na época, saiu em tudo quanto é revista! Era um produto de uma cidade pequenininha, que tem a ver... “*ah, mas isso não é da tradição*”. É fruto de uma tradição, então, quer dizer, como é que a gente ia pensar que a coisa começou lá atrás, veio fazendo um trajeto para chegar nisso. O próprio Gabriel Villela, que sempre se valeu de tecidos meus, de Vaninha, de coisa e tal. Então são coisas quando o produto, não o produto têxtil, mas a técnica e a tradição vão saindo para além do local delas. E a gente já está nisso faz tempo, hoje, as produções... se fala muito: “*Ah, acabou a tecelagem*”, “*que não é mais como era antes*”, mas é a dinâmica da economia, porque a máquina têxtil não é uma máquina de artesanato, em parte ela é, ela ganha uma outra dimensão, mas ela começa como uma máquina econômica, dentro de um contexto principalmente das fazendas. Até aquele filme, você vai lembrar (*em diálogo com meu pai*), “Era uma vez no Oeste”, aquele filme “*antigão*”, é um filme italiano. Eu estava assistindo esse filme esses dias, um filme dos anos 1960, na última cena do filme, está lá o cara, aquela coisa de faroeste, matou o fulano e resolveu o problema. Aí fica uma fazenda lá, a mulher está conversando: “*você não vai ficar?*”, “*não, eu vou embora*”. Aí ele vai atravessar o salão da casa de fazenda, um belo tearzão lá no meio da cena, um tear com os fios passando. Eu já tinha falado aqui, toda fazenda... aí no contexto dos Estados Unidos, com um período de formação muito parecido com o nosso, todas as formações de fazendas tinham um tear, porque precisava do pano, precisava de fazer o pano para a roupa, a roupa de trabalho, fazer o pano para a sacaria, fazer o pano para tudo. Não era um tear... o tear nosso não era um tear fino, de tecido de seda fina, linho, essas coisas. O tear nosso era bruto, era tear de sacaria. Mas aí

a gente faz sacaria, a gente faz toalha, a gente faz colcha e depois migra para fazer os cortes de lã, quando o tear começa a fazer roupa mesmo... então, tem todo esse histórico que eu ainda pretendo, de uma certa forma, estudar, ver como isso vai se transformando ao longo do tempo até chegar ao ponto de hoje, que a gente faz toalhinha, paninho para magazines nacionais, internacionais, de alta distribuição. É tudo uma dinâmica que, se eu olhasse lá atrás quando eu comecei, eu não conseguiria ver, deslumbrar isso, nesse período. O tear do Carmo, eu brinco até que o tear do Carmo, o mais tradicional, ele estava muito mais localizado no Barro Preto (*nome popular de Conceição Aparecida*) do que no Carmo mesmo. O Barro Preto era Carmo, não tem essa divisão. Barro Preto, Carmo, é tudo uma região só, é uma realidade só. E essas coisas estavam muito mais (*lá*) ... principalmente a lã, porque a região do Barro Preto é mais alta, mais fria. Tanto é que o doce ficou para cá, porque as serras são mais baixas, plantavam a cana, mamão, essas coisas e o resíduo da cana: o açúcar, pronto, doce! Não precisa nem fazer muitas elaborações, é só pensar. E lá não tem doce, porque não tem cana, não são terras para plantar cana. Não dá para você fazer uma separação cultural nesse quesito, na verdade, a cultura nossa pega Passos... Ela é regional, a nossa relação é regional. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Também contou uma história sobre Dona Anésia, porém, ela diverge em partes, com o que me foi dito pela própria mestra artesã e é abordado no próximo capítulo. De toda forma, ele reforça a dificuldade que muitas das tecelãs têm em transmitir seus conhecimentos, enfatizando que este não é o caso de Dona Anésia, que fez dos ensinamentos parte importante da renda de seu ofício.

A D. Anésia me contou uma vez que ela, quando aprendeu, era criança e ela tinha que mexer no algodão que o pai plantava e o pai só teve filhas, parece que só teve filhas, e as meninas que tinham que trabalhar, pegavam o algodão e aí aprenderam. Ela não aprendeu a mexer... ela trabalhava o algodão porque o pai vendia o algodão, o fardo. Então, ela falou que, várias vezes, o carro-de-boi levava o algodão até o rio, no rio pegava a barca e ia para Passos ou alguma coisa nesse sentido. E depois que ela casou, ela foi aprender a tecer, depois. Ela foi aprender depois do casamento, que ela me conta, que o casamento a tirou de uma condição de vida muito ruim, muito pesada. Aí depois ela começou a tecer e aquilo deu uma profissão a ela que ela também não vislumbrava. Ela conseguiu ter essa independência, porque o marido morreu e ela fez daquilo uma profissão para a vida. Então, assim, a gente vê... eu gosto muito dela, a gente conversa muito, faz tempo que eu não vou lá, por conta desse Covid também. Mas ela contava: "*Ah, todo mundo no Carmo aprendeu comigo*". E eu não aprendi com ela, eu aprendi com a D. Tereza (*risos*), aprendi algumas coisinhas, porque elas tinham um pouco de receio de ensinar. A D. Anésia não, a D. Anésia sempre foi mais aberta com essa relação. E criticam ela porque ela ensina, falam: "*Ah, porque ela está ensinando a nossa técnica*", que bobagem! É como se você não pudesse fazer isso que você está fazendo, porque vai contar o segredo da nossa história... isso é bobagem! (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Por fim, comentou brevemente sobre uma premiação recebida e sobre trabalhos que desenvolveu com Gabriel Villela (figura 43).

Nós ganhamos um prêmio em São Paulo de Design Regional, o único prêmio que o Carmo tem de fato, foi um prêmio que nós ganhamos de design...

Com o Gabriel Villela, ele vinha várias vezes e pegava tecidos nossos. O trabalho mais legal que nós fizemos, na verdade, ele fez dois trabalhos muito bacanas, uma peça que era o “Fausto Zero”, esse “Fausto Zero” a gente acabou meio que parceiro, então, 90% dos tecidos eram nossos. Essa peça foi para Moscou. Eles me colocaram no elenco, só para eu viajar e eu viajei, fui lá, tinha um tear no palco (*figura 42*), foi muito legal! E, depois, teve uma peça que ele fez com o Marcelo Anthony, que era do... Hamlet, não sei, alguma dessas peças... também colocou um tear no palco, tudo tinha muita referência à questão do têxtil. (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.)

Após a gravação, Junior me mostrou algumas das peças que estava produzindo, enquanto me contava sobre a entrada dos homens na tecelagem, a partir do final da década de 1990, em função das mudanças na produção agrícola, especialmente de café, o que incluía a opção por mão-de-obra mais barata e temporária, vinda geralmente do Norte de Minas. Naquele momento, a produção de tecidos manuais já se encontrava em ascensão e os homens viram na tecelagem uma importante alternativa de emprego. Inclusive, havia a necessidade de tecidos maiores, por isso passaram a ser usados teares também maiores, bastante pesados para as mulheres (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.).

Comentou ainda que a empresa que possuiu com sua ex-esposa Aline, encerrada em 2017, chegou a ter 70 funcionários, dos quais 30 eram tecelões (27 homens e 3 mulheres) e ainda hoje, ele trabalha mais com o universo masculino. Porém, os acabamentos continuam sendo feitos pelas mulheres, que considera serem mais precisas com os detalhes. Por fim, ainda abordou que houve uma coleção do estilista Reinaldo Loureiro, desenvolvida com 80% dos seus tecidos manuais (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.).

Os três diálogos aqui apresentados demonstram o quanto as produções artesanais podem ser versáteis, através de processos de interação com outros saberes e com os conhecimentos acadêmicos. Embora também fique claro que a resistência, especialmente quanto a transmissão, é algo que precisa ser revertido. Assim, entende-se que por meio de uma efetiva conjugação com os campos acadêmicos da arte e do design, novas possibilidades podem surgir e o artesanato ser ressignificado, com a definição de caminhos eficazes para sua valorização e continuidade.

FIGURAS 39 e 40 – Figurinos com tecidos artesanais do espetáculo “Hoje é dia de rock”
FIGURA 41 – Figurinos com tecidos artesanais do espetáculo “Os gigantes da montanha” - Grupo Galpão



Fonte: Jair Soares Junior, s/d.

FIGURAS 42, 43, 44 e 45 – Tear manual no palco, Gabriel Villela na montagem, figurinos e cenário com tecidos manuais - espetáculo “Fausto Zero”, Teatro de Moscou, Rússia



Fonte: Jair Soares Junior, s/d.

Para finalizar, propondo uma análise da relação do artesanato nordestino com as produções sul mineiras, como desenvolvido por Lucas Dupin, pode-se dizer que ambos retratam conhecimentos do povo e representam a diversidade cultural brasileira advinda do “encontro” dos indígenas, com os europeus e os africanos. Nesse sentido, considerando que a ocupação do território nacional ocorreu a partir do litoral, com muitas influências do Nordeste, conforme a interiorização do país foi acontecendo, as técnicas populares foram também se disseminando. Porém, enquanto no Nordeste, a inventividade artesanal da população, ainda hoje, caracteriza-se muito pela necessidade de sobrevivência, muitas vezes excessiva, não impreterivelmente é este o caso dos saberes retratados neste estudo. Pode-se dizer que no caso carmelitano, as produções, fruto dessas tradições migrantes, abarcaram um contingente amplo de pessoas de classes sociais variadas, criaram raízes e se popularizaram de uma forma universalizada, inicialmente com caráter doméstico de subsistência e mantendo a transferência dos conhecimentos entre as gerações, independentemente da situação financeira e do grupo social.

Todavia, a partir especialmente da segunda metade do século XX, as modificações nos modos de fazer, enquanto atividades de renda, passaram a ser definidas muito mais pelas ações econômicas e avanços técnicos das matérias-primas e das redes de comunicação, do que pelo reaproveitamento e ressignificação da sobrevivência, como no contexto nordestino. Isto não quer dizer que não existam casos dessa natureza, já que, como relatado por D. Anésia Freire (2017. Informação verbal.), indivíduos que se encontravam em estado de extrema pobreza, através do aprendizado da tecelagem manual, tornaram-se artesãos e com a produção e comercialização de seus produtos conseguiram emergir financeiramente.

Com isso e frente ao que está sendo discutido, o artesanato compreendido como cultura popular deve ser considerado uma importante prática, em que são estabelecidos diálogos entre tradições e novas incorporações, com cunho criativo, inovador e vivo, fortalecendo a identidade local a partir das suas raízes culturais. Ao mesmo tempo, é concebido como oportunidade de transformação social, por isso é tão essencial definir caminhos possíveis para a permanência, valorização e transmissão.

O SABER FAZER: retratos

As práticas artesanais de Carmo do Rio Claro/MG sempre enfatizaram o protagonismo feminino por serem atividades tipicamente desenvolvidas pelas mulheres, tendo também através delas se tornado importantes ofícios. Porém, a partir das últimas décadas do século XX e primórdios do século XXI, a força do artesanato se mostrou tão grande que passaram a existir homens na produção, o que foi dito por Jair Soares Junior (2020. Informação verbal.) e também é mencionado no Dossiê de Registro do “*Ofício da tecelagem manual*” (CARMO DO RIO CLARO, 20015b, p. 51): “[...] em Carmo do Rio Claro, a expansão porque passou a tecelagem manual, acabou trazendo os homens para a profissão. [...] em geral eles são absorvidos em apenas uma etapa do processo como a urdição ou a tecelagem no tear manual”.

Já no tocante às mestras artesãs, dominam todo o processo de produção, tornaram essas práticas suas profissões e são detentoras da transmissão dos modos de fazer para os descendentes e demais interessados em dar continuidade aos saberes. “[...] se notabilizaram em seu ofício conquistando admiração e respeito, não somente de seus aprendizes e auxiliares artesãos, como também dos clientes e consumidores” (MASCÊNE, 2010, p. 17). São mulheres que devem ser enaltecidas pelo que conquistam com suas mãos, criativas, fortes, enfrentam os desafios e se reinventam para dar sobrevida ao artesanato, mesmo que o trabalho seja árduo. Seus produtos são singulares do ponto de vista do mundo e múltiplos no contexto local, passando de geração em geração e se modificando com o tempo. Além disso, muitas delas passaram a deter a principal ou única renda familiar através do artesanato, com casos em que seus maridos se tornaram assistentes no processo de produção, comercialização e gestão.

Com isso, a intenção deste capítulo é a de retratar a vida e experiência de artesãs locais, por meio de narrativas construídas durante meu contato e diálogo com elas, buscando registrar suas falas para salvaguardar suas histórias e seus modos de fazer quando relatados. Estas conversas percorrem distintas gerações, contextualizando suas atuações também em diferentes circunstâncias. Assim, dentre as artesãs estão: Dona Anésia Rosalina Freire, considerada a mestra tecelã mais velha; Maria Aparecida de Carvalho, que pertence à família mais tradicional na

tecelagem, já estando na 8ª. geração; Miriângela Savioli, aprendiz de D. Anésia e considerada uma das tecelãs mais empreendedoras da atualidade; Sérgia de Oliveira que fez da tecelagem a renda familiar em momento de dificuldade financeira; as mestras doceiras Fátima de Carvalho com a tradição familiar; e Rosa Melo, principal atuante na Associação dos Artesãos e politicamente engajada na busca por investimentos públicos; e Ivone Aparecida Silva, aprendiz de Fátima e representante das nova geração de doceiras.

A respeito dos modos de fazer, a tecelagem manual envolve as etapas de preparo da matéria-prima (algodão e lã de carneiro⁵⁷), o que inclui a cardação⁵⁸, fiação⁵⁹ na roca e tingimento dos fios ou o uso dos fios industrializados; a urdição⁶⁰; a complexa confecção do tecido no tear; e o acabamento das peças (CARMO DO RIO CLARO, 2015b). As figuras 46 a 48 apresentam alguns dos produtos da tecelagem manual, elaborados com uso de fios industrializados e comercializados na loja da Associação dos Artesãos. Já a produção dos doces engloba o preparo das frutas, o processo de bordar no caso do mamão e da abóbora e as etapas de cozimento e cristalização (figuras 49 a 51).

A seguir são apresentados os retratos.

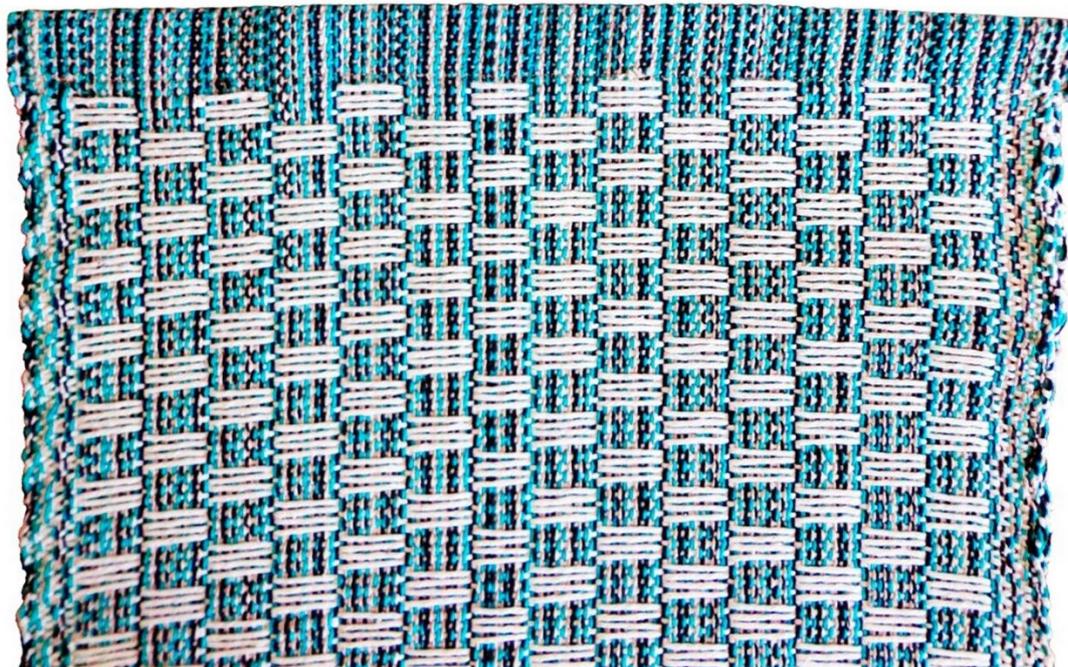
⁵⁷ Todo esse processo, além de tradicional, também remete a uma produção de caráter sustentável, com matérias-primas naturais, sem uso de produtos químicos e com reaproveitamento de materiais.

⁵⁸ A cardação é feita com o uso da carda, que é uma ferramenta de madeira com dentes, usada para pentear o algodão e a lã de carneiro antes de serem fiados na roca.

⁵⁹ É na fiação que a espessura do fio é definida.

⁶⁰ A urdição corresponde à ação de entrelaçar os fios na urdidura para sua organização e composição, a fim de serem tecidos no tear.

FIGURAS 46, 47, 48 – Tapete de barbante sem franjas e cachecol e manta de sofá com fios finos



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2019.

FIGURAS 49, 50 e 51 – Respectivamente, compota mista, catálogo dos doces cristalizados e doces produzidos pela mestra doceira Maria Rita Corrêa⁶¹



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2019; Instagram @docesmariarita, 11 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.instagram.com/docesmariarita/>>. Acesso em: 24 mai. 2020.

⁶¹ Ao longo do desenvolvimento desta tese, Maria Rita Corrêa encerrou sua produção de doces. Ela era considerada a principal e mais experiente doceira de doces cristalizados da atualidade.

Dona Anésia Rosalina Freire

FIGURAS 52, 53, 54, 55 e 56 – Mestra artesã D. Anésia durante o diálogo; detalhe do tear com confecção de tapetes de barbante; D. Anésia tecendo descalça aos 88 anos; e detalhe do tear com produção de colchas de lã



Fonte: Arquivo pessoal, 2017, editado pela autora, 2021.

Nota: O início do trabalho de campo foi com Dona Anésia, tanto com relação às experimentais gravações em áudio, realizadas em janeiro de 2017, no início da pesquisa, como nas novas conversas dois anos depois. Esse tempo foi suficiente para a idade mudar completamente sua realidade enquanto artesã: de uma mulher disposta, que tecia descalça aos 88 anos (figuras 52, 54 e 55) e me contou diversas histórias, com um episódio que incluía minha família⁶²; a uma senhora com mais de 90 anos, voz baixa e que já não tece mais, por isso, o segundo diálogo foi construído principalmente através da fala de sua filha Maria Isabel Freire⁶³. D. Anésia é considerada uma das precursoras da tecelagem enquanto atividade de renda e pode ser considerada a principal mestra artífice viva, protagonista da história carmelitana.

Carmo do Rio Claro/MG, 31 de janeiro de 2017.

Eu andava... Aparecida do Norte, Goiás, Mato Grosso, esses lados todos eu rodei... Mato Grosso têm dois, né, eu fui nos dois... Eu ensinava, dava cursos... aqui no Carmo eu dava cursos, mas não gostava muito não, porque eles exploravam muito a gente, agora fora não, fora não tenho o que dizer. Eu aprendi a tecer com 12 anos, minha mãe era brava, batia mesmo, mas nós aprendemos, as filhas delas todas aprenderam... tinha uma delas que não gostava não, ela gostava muito do retiro... eu trabalhava com ela no retiro e trabalhava no tear. Eu ainda tenho meu tear antigo aí, eu o dei para meu neto, meu neto tece e está dando cursos lá em Goiás, está morando lá, casou e está lá. Eu ensinei muita gente, nossa... só fora, eu fui em 55 lugares, deram 54 falei: “agora vou inteirar o 5”, fui, ensinava e eles aprendiam, eram rapazes, eram moças, todos queriam aprender e eu ensinava todos, eu ensinava moças, rapazes, homens, mulheres mais. Aí, aumentou aqui no Carmo, mas depois atrapalhou porque colocaram tear elétrico... este barracão tinha dia que não cabia de

⁶² D. Anésia não me conhecia, apresentei-me então como neta de Geraldo Monteiro, mas eu mal sabia que o importante era ser bisneta de José Monteiro. Nesse percurso, ela me contou um episódio de feitiçaria que o envolvia e está retratado em sua fala aqui apresentada, penso que seu relato não foi à toa, inconscientemente, ela gostaria de me envolver de alguma forma e agora vejo que realmente isso aconteceu. Talvez seja por isso que ela me contou suas histórias como se eu fosse uma velha conhecida, em confiança, e ainda buscou justificativas para o que aconteceu à minha família. Ela também deixou suas portas abertas para que eu retornasse.

⁶³ Em outubro de 2020 eu a visitei, rapidamente, seguindo todos os protocolos sanitários. Tivemos uma agradável conversa, eu no passeio e ela na janela, sua disposição era bem diferente de janeiro de 2019.

tanta gente que vinha para aprender... Aqui tinham muitos teares, até o canto, é que estão desarmados atrás desses sacos de lã... você está vendo aí, são todas lãs que eu ganhei. Agora eu vou tecer as colchas, adiantá-las e depois que eu as adiantar, eu vou fiar a lã... eu tenho duas rodas (ou rocas de fiar)... Eu dei cursos de fiação também, eu dava cursos de tecelagem, fiação e... de mexer com a lã, lavá-la, prepará-la para colchas, tudo... tudo isso eu sabia e fui ensinando. Desde que eu nasci minha mãe já mexia com carneiros e eu também fui mexendo com carneiros... depois começaram a vir esses barbantes e favoreceu muito, aquela ali é lãzinha (apontando para o tear). Mas aqui, da porta até lá no canto tinham os teares e de cá tinha outra fileira, ali atrás tem um monte de teares desarmados, mas ajudou muita gente na época, nossa e eu andava, às vezes estava aqui e nem almoçava, vinham me buscar e eu ia... Lá por Goiás, Mato Grosso, Aparecida do Norte, para aqueles mundos... para tudo que é lugar longe... três irmãos de Niterói, que eu ensinei. Era muito longe e eu ia longe ensinar... e eu ensinei muito, agora não, agora eu estou velha, sem forças, porque o tear tem horas que você faz força, mas tem horas que não, né, e eu gosto de mexer com tear.

Aí, eu comecei com cortes de calça, cortes de lã para fazer paletós, com isso eu trabalhei muito, hoje ninguém faz. Depois comecei com os panos de prato... aí eu ensinava os panos de prato, depois foram os tapetes... este aí é tapete (apontando para o tear – figura 53), tinham uns modelos e a gente inventava uns, juntava dois em um para fazer um que prestasse, né. E... eu pelejei muito, agora eu não vou viajar mais não, eu estou cansada... Eu conheço meio mundo, mas a cabeça, por isso que falam que velho “caduca”, “caduca” mesmo, eu estou com 88 anos nas costas e sou do dia 10 de setembro... Os Monteiros (em referência a minha família), o Zé Monteiro, eu o conhecia demais, ele negociava muito com meu padrasto, eles mexiam com muitos negócios e depois ele ficou muito doente e eu nem lembro o ano que ele morreu... a gente não guarda tudo, né... Agora não, agora você não vê um paletó de lã novo, você não vê um corte de calça novo, tudo velho, porque panos têm demais, né, mas igual era de primeiro não tem não. Quando eu casei eu tecia muitos cortes de lã.... depois, carneiros dão trabalho, não é fácil de conservá-los, aí eu larguei mão de mexer com carneiros, mas com a roda não, a roda eu tenho, tem a roda aí que eu fio. Eu cardava, fiava, tecia... né, fazia de tudo, eu tinha uma cabeça boa para aprender as coisas... eu via tecendo e tecia igualzinho, hoje a cabeça está cansada,

não está aguentando muito mais não... eu teço, ainda invento às vezes um tecido assim... o povo me explicando, eu teço... este aí minha filha (Isabel) que está tecendo, eu que a ensinei, todas as duas tecem... a Isabel tece e a Maria da Penha tece. A Isabel, o marido dela está lá em São Paulo, bravo com ela que só... porque ela vem para cá, né..., mas eu não gosto de São Paulo e nem de Belo Horizonte, os outros lugares eu gosto, vou, a gente aproveita muito, “pega” muitas novas amizades, né. Aqui de primeiro, numa hora dessa, não tinha quase que jeito de passar nessa rua, com o povo que vinha de fora... eu não ensinei só aqui não, aqui eu ensinei muito, mas ensinei muito fora daqui, às vezes chegava em um lugar, nem descansava direito e ia para outro.

Agora em Belo Horizonte não sou muito chegada não, eu fui lá três vezes, dei cursos lá... graças a Deus que dei cursos lá e todos aprenderam bem, né... tinham dois rapazes que aprenderam muito bem e não faz muito tempo que eles vieram aqui não, eles vieram aqui e falaram que a tecelagem deles lá está seguindo, mas eu não sei, parece que eu não achava bom Belo Horizonte, agora do Rio eu gostava, no Rio tem um casal que de vez em quando eles vêm e ficam aqui uns dias comigo, lá eu gostava... então eu ia e achava bom... Agora está fazendo uns 20 anos que eu não saio mais... O povo daqui implicava, nosso Deus, você precisava ver o que eu aguentava desse povo: “você fica ensinando, tem gente para vender”, mas eu ensinava e ainda vendia muito!... Eu criei seis filhos no tear... quando meu esposo morreu... me deixou com os filhos todos pequenos, mas ele tinha tido um acidente... eu não estava aqui não, eu estava em Mococa, fazendo curso lá, aí me ligaram que ele tinha... do acidente, que ele estava muito ruim, que estava no hospital, aí eu conversei com minha patroa lá e ela: “em um caso desse, o jeito que tem é a senhora ir, né”, aí eu vim, cheguei aqui ele estava no hospital... eu fui lá, o vi e vim embora, quando foi no outro dia, ele morreu. Aí eu fiquei com medo dos filhos, né, e eu encurtei um pouco a “saicão”, mas eu enfrentava tudo, esta casa que eu moro é herança do meu pai, mas eu enfrentava de tudo e não achava custoso não... a gente, depois que você treina em uma coisa, você não acha difícil ensinar outros... eu falo, gente, eu ensino, mas aqui no Carmo, dentro da cidade aqui, ninguém me deu... R\$50,00, agora lá fora eu ganhava, nossa... eu rodava... uma hora estava para São Paulo, outra para o Rio, outra hora para outro lado, a minha vida era assim, corrida, eu não parava aqui dentro de casa. Tinha minha irmã que olhava meus meninos, mas aí, ela também foi

ficando doente, brava... ela era brava... aí eu fui parando devagarzinho, foi indo e agora eu parei, não estou dando cursos mais não, mas a gente já andou muito e sabe muito, né...

Meu pai quando morreu, eu estava com 7... 8 anos... quando ele morreu, morreu matado, porque ele não tinha medo, né... acabou morrendo... e eu não cheguei nem a conhecê-lo direito... Aí, minha mãe casou e o padrasto era mau, ele batia tanto em nós, judiava... aí, minha mãe, naquele tempo, o povo não comprava cobertor não, eram colchas de tear, né, as mulheres arranjavam aquelas tiras, sujas, encardidas, aqui mesmo veio muito para a gente tecer aquilo... fazia coberta para cobrir os filhos e a coberta você punha na cama, estava dura de sujeira e a gente tecia, porque precisava, né... Criei os filhos, mas criei... Eu fico pensando assim... gente, eu rodei muito, ensinando... ia com minha mãe deixar aquelas colchas de tiras, aquelas tiras encardidas... a gente era menininha pequena, né... ela gostava muito de trabalhar na roça, ela saía e ia lá para a roça, a gente entrava e ela metia o pau, que estava tudo errado... “mas eu ajudei a senhora, teci os panos para a senhora”... aí minha filha, aquelas mulheres fiavam aquelas linhas podres, fracas e a gente tecia... e aprendi... aprendi no tear, aprendi a tirar leite, a trabalhar no retiro, aprendi dentro de casa fazendo as coisas, no engenho de madrugada... ela falava assim: “amanhã às 2h, não quero nem saber, as que tomam conta do engenho para moer, tem que estar lá no engenho”, era eu e a comadre Hilda, minha irmã, essa mora em Sertãozinho, ainda é viva... nós levantávamos, às vezes a gente nem levantava direito e ela já gritava: “êêê cambada que dorme no pé da galinha”... quando ela ia dar café para nós, nós já tínhamos moído um tacho de garapa, ela nos colocava para fora e ficava mexendo com as outras coisas... a cana já estava pouca... aí, nós baixávamos lá no retiro, no curral... a minha irmã, as vacas enjoadas ela não tirava não, porque ela era pequena, né... nós íamos as duas e tirávamos leite. Nessa ocasião, o Zé Monteiro negociava muito com o meu padrasto... seu avô, né? (em diálogo com minha mãe).

É, meu avô... (Valquíria Achcar Monteiro Silva)

Ele sempre estava trocando gado... o Neném Monteiro... nessa ocasião os Monteiros tinham uma fama aqui nesse Carmo, que hoje não tem a metade... e era para ter mais! Por que não pode ter mais? O Zé Monteiro era confrade, aí... lá perto de nós... olha! Tem gente ruim no mundo... lá perto de nós tinha um homem que pediu

a ele um cavalo para pedir esmola, estava doente de sangue, ele deu o cavalo arreado para ele... bom, foi... nós mexíamos... uma hora estávamos tecendo, outra hora estávamos na roça trabalhando, mas o Zé Monteiro ia muito lá em casa, o Neném... aí... bom, lá vai, eles negociavam muito, o Zé Monteiro ajudou muita gente! Aí, tinham esses homens doentes, um pediu a ele um cavalo, ele deu o cavalo “arreadinho”, mas o homem comprou um cavalo velho que não aguentava mais nada e o cavalo morreu, aí, ele voltou e foi pedir outro, o Zé Monteiro falou para ele: “Mas eu não posso te dar, eu te dei um outro dia mesmo e você deixou morrer”. Aí, nós tecíamos, fazíamos de tudo, carreávamos o carro-de-boi, mexíamos com tudo. Esse homem ficou enfezado e falou assim: “Quero mostrar ao Seu Zé Monteiro!” Falavam que ele era feiticeiro, eu não acreditava muito em feitiço não, depois dessa ocasião, minha irmã mais velha, ela já morreu, ela ficou acreditando muito e eu também! Ele falou assim: “Eu vou ensinar o Seu Zé Monteiro, ele não quis me dar o cavalo, mas eu vou ensiná-lo”, uai, pois deu, comprou um cavalo morto bem dizer... né... o Seu Zé Monteiro gostava das coisas muito direitas... aí, o que acontece, ficou... quando vê, aconteceu... primeiro foi com a filha dele, uma moça boa, trabalhadora... não levou nem um mês que ele estava rogando praga, fazendo roseira, porque eles eram bons para fazer feitiço, aí... morreu a filha do Zé Monteiro... e por aí foi indo, ele já não ficou como ele era mais, ele andava, negociava, ajudava os pobres, fazia tudo! Foi atrapalhando a vida...

Mas a gente sempre tecendo... vinha gente de longe aqui, minha filha, tinha dia que chegava, tinha pilha de colchas, cortes de lã, cortes de algodão para fazer calças, as mulheres usavam muitas saias, eu tinha muitas, depois fui dando, fui dando e acabou, mas nós usávamos... e tecíamos... Então... meu padrasto batia em nós, ele era uma cascavel de ruim e não tinha um tostão, catou o dinheiro do meu pai... A gente lutava, pelejava, nós plantávamos algodão... a mamãe: “se não plantar algodão vai andar pelado, mas eu não dou roupas” e nós aprendemos a tecer cortes, fazíamos corte de calças, cortes de algodão, plantávamos algodão e... tinham muitas rodas. Ela falava: “hoje, enquanto vocês não encherem as suas rodas todas, não vão parar de fiar”. Nós saíamos na porta para espiar lá, o chicote estava lá pendurado, ai meu Deus... a comadre Glória: “mãe, eu estou com a perna doendo muito, eu não estou aguentando”, ela era levada, “então para, mas os outros têm que continuar”. Era eu... a comadre Glória era a mais velha, depois eu e a comadre Hilda, nós éramos do primeiro marido e a “Tonha” do segundo... a “Tonha” ela não apertava muito não, mas

nós, minha filha, tínhamos que fiar, tínhamos que tingir... as tintas antigas hoje eu não vejo mais, o anil não desbotava... e tinha o pau-brasil que também não desbotava, mas você tinha que saber, se não soubesse a tinta não pegava mesmo, aí, tinham umas mulheres que faziam de picumã, a Maria Sabina e a Sebastiana Gomes, a mamãe as chamava para nos ensinar a fazer tinta de picumã e elas iam... nossa, a comadre Glória era triste, a minha irmã mais velha... tinham dois cachorros muito bravos lá em casa e ela soltava os cachorros... eram cachorros que não podiam ficar soltos, porque pegavam mesmo! Aí, uma delas falou para a mamãe: “ah, não está tendo jeito de ensiná-las a tingir não, porque não tem jeito de vir aqui”, a mamãe amarrava os cachorros e nós íamos e soltávamos para as mulheres não irem lá...

E nós aprendemos, eu aprendi a fazer muitas coisas, nossa... e eu fazia... fazia tinta, apanhava o algodão, separava, fiava uma “ganga”, fiava a outra... as mulheres tinham aquelas caixinhas assim, um “balainho”, cheio de amostras e falavam: “é para fazer essa aqui, olhe aí, olhe como foi feito”, a gente ficava lá e aprendia a fazer muita coisa... eu aprendi! A minha irmã mais velha falava: “ah, eu não vou ficar gastando tempo aí nesses teares não” ... nos teares antigos, tinha o da minha avó, tinha o da minha mãe, mas... eu tinha a cabeça muito boa, eu chegava aqui, olhava aqueles tecidos de rosinhas, espiava bem... chegava aqui eu urdia, punha no tear e repassava igualzinho... eu olhava no liço primeiro, né... Eu fazia cortes de calças, fazia cortes de lã para os paletós de frio, tecia aqueles panos feios com os restos de linhas... mamãe cortava e fazia roupas para nós.

O meu padrasto não tirava uma gota de leite, era eu e minha irmã que tirávamos leite, ele vinha aqui (na cidade), fazia compras, ficava por aqui pelo tempo que queria... chegava lá com as mãos limpas, às vezes ele levava umas balinhas para a filha dele e nós dávamos um jeitinho e pegávamos uma balinha, mas nós trabalhávamos. Hoje, o que nós fazíamos mulher não faz, nós plantávamos e formávamos roça, formávamos lavoura de café, plantando tudo... trabalhávamos na roça, trabalhávamos em casa... nos colocavam para aprender, fazíamos pé-de-moleque, hoje quase não se vê mais pé-de-moleque... fazíamos doce de leite, porque tinha leite e assim mesmo tínhamos que tirar um bocadinho de creme e um bocadinho de soro, misturar e esconder do velho, do meu padrasto, para fazermos o nosso doce... fazíamos doces, fazíamos quitandas, fazíamos uma coisa, fazíamos outra... Aí, falei com minha irmã: “vamos fazer um forno para fazermos umas quitandas, porque a mamãe não quer, o

Lisandro não quer que façamos fogo, mas nós fazemos escondido deles”... com um pedaço de cupim... fizemos um forno... a comadre Glória não abaixava para ele nem um minuto, ele quase a matava de tanto bater, mas ela não abaixava... ia lá e botava fogo no forno, esquentava o forno, principalmente no dia que ele vinha para cá, aí ela falava: “vamos aproveitar enquanto o Lisandro vai no Carmo e nós vamos fazer quitandas”. Tinha a tia Alice, que morava perto... nós debulhávamos o milho, porque ele criava porcos e não gostava que mexesse no milho... debulhávamos o milho escondido, eu pegava o cavalo, o que fosse, tinham muitos animais... e ia lá trocar o fubá, de rédea solta, correndo! De medo! Nós fazíamos quitandas... íamos na casa da minha avó, aprendíamos com a minha avó e na hora de chegar em casa, a mamãe não ensinava... Minha filha, tinham muitos porcos, eram quatro, cinco capados, gordos, conservados e eles não gostavam que a gente gastasse uma colher de gordura, você precisava ver, a vida não foi fácil não...

Bom, fiquei noiva e desmanchei, arranjei outro, fiquei noiva e desmanchei, aí, ele me deu uma boa coça, nem na mão de namorado, de rapaz nós não pegávamos não, aí, falei com a Glória: “agora pode aparecer um sujeito velho, bichento que eu caso mesmo” (risos), com coisa que prestasse muito, né... aí ficou... o Altino foi lá me pedir em casamento e eles: “Ah... vê com ela, não sei se ela vai querer...”, eu estava lá escutando no meu quarto, a parede dividia com a sala e eu estava lá escutando, aí a mamãe me chamou e eu fui: “Você quer casar com o Altino?” Eu falei: “eu quero!” É, mas foi uma briga, tomei uma senhora coça! Ele já estava no fogão esquentando o fogo e falou assim: “o prazo são só 30 dias”, aí o Altino falou: “não, podem ser até 10 dias, eu tenho tudo comprado, tudo arrumado”, aí não teve jeito... quando faltavam 8 dias para o meu casamento, mas ele (o padrasto) chorou..., mas chorou sentido, porque nós é que escorávamos tudo, né... eu carregava carro-de-boi, tirava leite e quem criava os porcos lá era eu, eu que cuidava dos porcos... aí, chorou, chorou... e a mãe: “Por que você está chorando Lisandro?” “Ah! Na hora que a Anésia e a Hilda casarem, nós estamos de pés e mãos quebrados”. A minha irmã era retireira, mas o resto era eu quem fazia tudo! Chamavam ela de madrugada, depois a comadre Glória e eu íamos ajudar no engenho, ah! minha filha, não deu outra! Mas aí, eu já tecia bem, eu fazia colchas de lenço, fazia colchas de envelope, tecia qualquer tipo de tecido, se eu visse a amostra, eu tecia qualquer tipo que fosse, para fazer paletó ou calça, o que fosse. Aí, de vez em quando ele catava uma coberta nossa e levava para a mãe dele

lá em Passos e eu ficava calada, não falava nada, mas a comadre Glória era muito arrelienta, ela não abaixava mesmo e falava: “Uai, nós fazemos cobertas para o Lisandro dar para a mãe dele?” E quando eles iam lá? Nossa, quando eles iam lá, chegavam, matavam leitoa, era uma coisa, era outra... e nós ficávamos lá nos fundos trabalhando, depois que eles almoçavam bem e saíam, aí a mamãe nos chamava para comer aqueles restos nas panelas, ela fazia com fartura, mas eram restos... assim fui vivendo! Depois eu casei...

A minha vida é essa, tecer eu aprendi com 12 anos, eu aprendi mesmo, era menina pequena, o tear que eu aprendi, ele é porque está desmontado atrás daquele tanto de lã ali, senão eu te mostrava... antigo... esse aqui é bem feitinho, caprichado, o outro está lá no cantinho guardado, lá tem três teares, eu dei um para a Penha (filha) quando eu parei de ensinar. E hoje estou aqui, ainda estou tecendo... com 88 anos eu ainda teço, mas eu inventava cada modelo bonito, eu mesma não acreditava que era eu, eu tinha uma cabeça muito boa... Eu dava cursos fora, se for contar, são 55 (lugares) que eu dei curso lá fora, às vezes vinha para ensinar um e apareciam quatro, cinco e aprendiam tudo e foi indo... minha vida foi assim, minha vida foi ensinar e eu ensinava tudo... e não tenho preguiça não, o povo aqui: “Ah! Você não pode ir lá fora ensinar, isso atrapalha as nossas vendas”, “é só vocês fazerem bem feito que não atrapalha” ... Aí eram só colchas, cortes de lã e cortes de calças, era só isso, não tinha mais nada, aí eu inventei de fazer um tapete de barbante, fiz doze... uma dúzia certinha, aí viram, carregaram meus tapetes todos para tirarem modelos, eu não importava não. Aí fui aprendendo essa rosinha, escama... era conforme a pessoa queria... eles compravam muitas linhas, mas as linhas que eles compravam para pôr de uma só ficavam muito fininhas, aí eles me deram um tanto, uma sacola cheinha de restos, compravam e me davam, ou vendiam baratinho... eu fui fazendo e o barbante era pouco e foi aumentando... hoje tem barbante para todos os lados, tem gente tecendo tapetes por todos os lados... essa trancinha aí é com linhas que eu ganhei, tudo ganhado... esta aqui não, eu comprei, eu compro do Juliano... “ah, mas o Juliano não vende fiado para mim”, “mas eu compro dele”, o Juliano é uma boa pessoa... Um pede, outro pede e eu vou lutando com a vida... Aquele lá é o “pilãozinho”, era para por duas mantas, mas eu pus três, depois que fui enrolar ali que vi que tinha urdido mais, mas eu estava ruim demais, não estava aguentando nem parar em pé. Lá fora eu ainda não fui, parei! Mas eu não parava aqui... eu andava, mas andava mesmo.

E... era em Niterói, era no Rio de Janeiro... para todos os lados eu ia e ensinava... Lá em Ivolândia [(?) incompreensível] eu fui e ensinei muito lá... Bom, aí o Adriano estava aprendendo, meu neto, filho da Loreta... não sei se você já ouviu falar na Loreta. Aí, o Adriano... eu o coloquei para me ajudar a tecer aqui, ele ajudou e depois eu fui para lá. Ele é muito inteligente também, foi para lá e começou a ensinar. Ai, ele falou para mim: “Vó, eu vou namorar com a Nega”, “você quem sabe, mas depois ela não vai para lá (Carmo do Rio Claro), como é que você faz?” “Aí eu moro aqui” ..., mas espertinho que só! Eu fiquei na casa da avó dela 3 meses ensinando... e a avó dela é muito boa, D. Maria, uma hora eu estava com a D. Maria, às vezes ela chamada para ir na casa dela, eu ia, mas na casa da D. Ana eu nunca fiquei junto com eles não, ia lá ensinar! Ensinei a D. Ana que é a mãe dela, ensinei ela e ela mesmo, eu pouco ensinei... ela chamava o Adriano e ele estava comigo, estava me ajudando, né, e com isso, eles afirmaram, aí eu falei: “Adriano, eu vou no Carmo”, aí ele falou assim: “a senhora quer ir, vai, eu vou ficar por aqui”, aí ele ficou lá. Hoje ele tem tecelagem boa, tece muito... ela aprendeu com ele e depois se casaram. Eu falei: “você vai se casar, mas vai ficar aqui mesmo?” “Ah, eu fico, eu gosto mesmo daqui”. Casou, tem um caszinho de filhos. Graças a Deus, ele está bem lá, tem a casa boa, o terreno é bom, o cunhado dele o ajuda muito... porque hoje se você não tiver quem ajude é difícil, né...

Lá em Goiás, eu tenho em Ivolândia [(?) incompreensível], eu tenho um filho casado lá... e ele (Adriano), que é o neto. Lá é bom, eu acho lá gostoso quando eu vou, não vou em um dia e volto no outro não... tenho amizade com aquele povo todo, povo trabalhador... foi aumentando, aumentando e agora quase todo mundo lá mexe com tear... Ele dá curso de tecelagem lá e quase todo mundo gosta dos teares, têm homens, têm mulheres, eu ensinei rapazinho, ensinei velho de cabeça branca, ensinei todos e os daqui ficavam bravos! Vinham aqui brigar comigo: “Você fica ensinando lá, depois não tem jeito da gente vender”, “oh! O mundo é grande!”.

Aí depois, um dia eu falei para o Adriano: “Adriano, vamos mudar o jeito, vamos fazer uns tapetes?” Nós fiamos, juntávamos as linhas e fazíamos o barbante. Aí ele: “Será que sai, vó?”, “Sai, você vai ver”. Aí entramos nós dois, fizemos um tanto de tapetes, não deu uma semana, nós vendemos tudo! Aí ele foi fazendo mais, foi fazendo, foi fazendo... ele fazia, eu fazia e ele vendia. E lá em Goiás ele vende demais,

nossa, lá ele vende e é bom porque corre dinheiro, né... agora por aqui não corre dinheiro...

Eu estou tecendo, eu teci umas colchas de lã e estou tecendo agora de lãzinha... têm duas de lãzinha tecidas e estou tecendo aquelas ali que eu pus (no tear – figura 55) ... fui por lá, ao invés de por quatro, eu pus seis, agora já está lá e eu estou tecendo e na hora que eu teço um tanto, eu tiro e começo de novo, né. Mas os teares ajudaram muito o povo, aqui era uma pobreza de primeiro, minha filha! Nossa... os fazendeiros mesmo passavam os apertos deles... o Zé Monteiro, eu lembro demais dele, o Zé Monteiro era um homem bom, trabalhador, ajudou muita gente e ainda levou chumbo daquele homem... logo que começaram a falar que ele era feiticeiro, sei que logo, logo... Neném, Geraldo Monteiro... eles rodavam tudo por aqui e nesse tempo eu era solteira ainda, depois eu casei..., mas esses homens (“feiticeiros”) sumiram todos, foram todos embora. Mas que o tear ajudou muito gente, ajudou... Eu gosto de mexer com isso, eu fazia croché para vender, fazia um monte assim... caminho de mesa, aquela “coiserada” de croché, mas depois que eu treinei bem no tear, eu larguei mão dos crochês, tricô eu fazia um pouco, mas não gostava não, de croché eu gostava. Eu tinha, porque a gente vai esparramando né, eu dei para minha neta, eu dei uma colcha de croché que eu fiz e... dei uma colcha para o neto, para o Adriano, ele estava aprendendo quando eu dei a colcha para ele. E eu sei que, nossa, se eu fosse ter tudo guardado aqui, não venciam... eu gostava muito de coisas velhas, antigas e eu fui dando para o Adriano e ele foi esparramando... deu por onde ele andava.

Tinha aquelas candeias velhas, de primeiro eram candeias, né, e eu fazia muito azeite também, plantava e fazia azeite, teve uma ocasião que eu estava com 15 L de óleo de azeite, clarinho!, eu não deixava pretejar não... Agora hoje eu não mexo com mais nada, porque tinha que macetar, socar, né, às vezes eu fazia, acabava de apurar, eu deixava e ia para o tear e tecia até o dia clarear, aí, o dia estava clareando, eu coava o café, bebia e dormia um soninho. Minha sogra morava nessa casa aqui e ainda vinha me xingar, eu deitada dormindo... aí ela vinha e me enchia o saco: “Eh! Os meninos ficam aí fazendo barulho, conversando alto, não deixam a gente dormir direito”, “mas levantaram agora mesmo, porque que a senhora não dormiu?” E eu sofria, não tinha prazer não, prazer, gosto, a gente não tinha. Às vezes eu tecia e ela só... aí vinha ela, vinha com a Belinha e não me deixavam tecer... elas enchiam o

saco. E eu tecia muito... nossa, criei meus filhos no tear, bem dizer, né, porque eu que fazia todas as despesas... e o meu marido machucou, antes não, mas ele machucou no serviço da mãe dele, ela não deu, os filhos dela não deixaram ela dar um centavo para ele, para ajudá-lo e era tudo nesses teares... o meu tearzinho velho está ali escondido, senão eu ia tirá-lo para você ver, é antigo! Mas eu os criei, só que esparramaram muito, porque eu andava, levava eles, arrumavam serviços, né, aqui nessa época não tinha serviço que prestasse, e eu levava... o Eduardo é o caçula meu, está lá em Goiás, o Vicente também estava em Ivôlândia [(?) incompreensível], depois aconteceu o acidente com ele lá... acidente nada, é porque tinha que morrer mesmo... foram (faleceram) o Antônio e o Vicente, os dois, ficaram só o Clésio e o Eduardo, só os dois... o Clésio sabe tecer, mas não tece e o Eduardo não gosta não. Já o Adriano ainda está lá em Goiás, porque eu o larguei lá e ele ficou.

É... mas eu vou te falar, eu suei para criar os filhos. Eu pelejando, comprei esses blocos... ele (marido) já tinha morrido quando eu comprei esses blocos... paguei à prestação, aí eu fiz um tanto de cobertas, eu vendi 5 cobertas de lã e dava para pagar o pedreiro, vendi e fiz esse barracão... muita gente não acreditou que eu fiz o barracão, que eu fiz não, que eu paguei para fazer. E comecei, aí já fui parando de andar, fui parando, parando, hoje vou em alguns lugares, mas eles não gostam que eu ande sozinha e eu vou mesmo quando falo... Agora está uma encrenca, a minha filha (Isabel), esta que estava aqui, o marido dela está lá em São Paulo, ela vai para lá... quando ela vai para São Paulo quer que eu vá, mas eu não gosto de São Paulo, não gosto de lá de jeito nenhum. Dois lugares que eu não gostei, São Paulo e Belo Horizonte..., mas lá você tem que lutar muito, ganhar muito para viver pouco, né, eu não gosto. Agora do Rio eu gostava, Niterói, nossa... ia naquelas praias, o Armando me levava, ainda lembro... eu sinto muita saudade deles, que casal de gente boa, mas o que que eu vou fazer, não posso ficar lá. Eles não querem que eu vá sozinha, porque eu andava sozinha para todos os lados, às vezes eles pensavam que eu estava em um lugar e eu estava em outro muito diferente. E eu andava... andava e inventava modelos. Inventei muitos modelos de cobertas bonitos, eu fazia e vendia tudo por precisão...

D. Anésia, quando os cortes de calças e de paletós começaram a diminuir na tecelagem?

Foi diminuindo, foi sumindo... um corte de calça, esse era mais barato no meu tempo, a gente fazia e era bem mais barato... e o povo gostava de calça de algodão, agora a lã, a lã era cara, toda vida a lã foi mais cara, né... e nessa época, quando você vendia um corte de lã bem trabalhado, bem caprichado por R\$50,00, você vendia por um dinheirão, hoje tem? Hoje nem a mão no tear colocam para fazer isso, né. As mulheres faziam saias, elas fiavam aquelas pencas de linhas assim, fininhas... a gente urdia, engomava, porque senão engomasse arrebentavam... e tinha que saber urdir. Você não podia urdir pegando de qualquer jeito e com R\$50,00 você comprava muito mais coisas que você compra por R\$500,00 agora, né. Hoje você vai vender, não vende... eu fiz dois cortes, ficaram lindos os cortes e eram gregas, não eram rosinhas não, eram bonitos! Fiz dois cortes para uma mulher e ela disse que morava em Santana da Vargem, não sei onde é isso, fiz dois cortes para ela e ela adorou. Ela me pagou R\$500,00 nos dois cortes, 500 mil réis naquele tempo... hoje é real, né, naquele tempo eram mil réis, nosso Deus... Aí, esse dia eu tirei meu pé do atoleiro, porque eu estava atolada, eu tinha comprado barbante e tinha que trabalhar para pagar o barbante e... tinha lã que eu tinha pago 5 fiadeiras para fiar, tinham muitas fiadeiras, hoje não tem não, hoje não tem nenhuma!...

Quando tem que fiar, a senhora mesma quem fia?

Quando precisa de fiar alguma lã eu fio, essa lã aí, eu estou pensando, eu tenho que enfrentá-la... Eu vou acabar de tecer as colchas que estão prontas. Uma vez na vida e outra na morte aparece um comprador, chorando igual sapo na boca da cobra, você já viu sapo na boca da cobra? "Ah! Mas está caro!" Eu fazia outras coisas e um dia eu peguei e falei: "eu vou fazer uns tapetes...", aí eu fiei um fio grosso, juntei de três e os engomei... peguei, urdi... minha sogra chegou: "o que que você está urdindo aí?", eu falei: "eu estou urdindo aqui uns tapetes", "ah! Agora eu vi tudo, se suas outras coisas não estão dando, nem os tapetes vão dar", "não, estão dando sim, eu estou tecendo colchas" ... só tinha um tearzinho velho, antigo... aí... ela deu risada, a família do Altino inteira deu risada: "é, agora tem a 'fazedeira' de tapetes", "uai, gente, eu vou fazer meus tapetes, me deixa", tingi no anil, eu tinha o pote de tingir, tingi no anil de azul... e o pau-brasil... aí, urdi, repassei no tear um pedaço, nessa hora ela chegou: "uai, está saindo tapete mesmo aqui", deu risada, criticou... e eu fiz. Amarrei, eu sabia amarrar abrolhos, amarrei um abrolho bonito, bem, bem "amarradinho" ... aí o comprador veio comprar colchas, ele encomendou colchas, chegou aqui, viu os

tapetes, gostou, achou muito bonito e me comprou tudo... Aí eu fiquei toda feliz! Graças a Deus! O pobre quando ele ganha um dinheirinho, ele fica alegre, né, satisfeito. Aí, peguei e falei: “eu vou fazer mais”, saí, fui andar e encomendei o barbante, a Dona Doca falou para mim: “pode deixar que eu compro para você”, a D. Doca me ajudou muito, filha do Mariano, ela pegou, arrumou lá e trouxe, eu teci, teci 12, teci os 12 e aí, não podia urdir mais porque a linha não dava. Mas graças a Deus, olha... elas traziam barbantes para mim, a D. Doca me ajudou muito, a mulher do Mariano, a mãe dela também me ajudou muito. Aí, começaram a me ajudar, o povo de fora! Eu fazia tapetes, panos de prato, fazia colchas, jogos americano completos, caminhos de mesa, eu fiz muitos caminhos de mesa, fazia esses tapetes e fui fazendo, aí, eu fui maneirando nas colchas e fui fazendo... Eu criei meus filhos..., mas gente, não tem outra coisa mais triste no mundo do que você ver seus filhos chorando de fome e não ter um grão de arroz para comer... eu passei por tudo isso... e estou aí hoje, pelejando... enquanto eu puder mexer. A Isabel: “mãe, larga mão, deixa que eu teço”, eu falo: “não, me deixa tecer”. Eu dava curso aqui, mas não é fácil não, olha, eu dava curso lá fora, quando eu dava curso lá fora, eu tinha uma mocinha que ela era minha comadre, aí ela ficava, falava assim: “olha comadre, pode ir que eu olho as crianças”, aí eu fazia a compra para aqueles dias, primeiro eu pedia o dinheiro adiantado, porque sem pedir adiantado era meio difícil, sabe... eu pedia o dinheiro adiantado, fazia uma compra boa, deixava aí com ela, ela tratava das crianças e eu ia... às vezes de um lugar eu ia para outro... O pessoal me pagava direitinho, nunca fui em um lugar que eu trabalhasse e não recebesse e estou aí até hoje... fui pelejando, fui lutando, né..., mas eu fazia colcha de lenço, fazia de envelope, fazia de dado, eu tenho uma revista, ela tem diversos modelos de coisas... essa eu ganhei, foi uma mulher do Rio quem me deu... eu fazia de tudo e faço, mesmo com a cabeça ruim, sento no tear e vai. Às vezes não sai bem feito, sai mal feito, mas sai... Um dia eu fiz uma colcha que tinha mais de 10 erros, aí veio uma amiga minha aqui, lá de Mococa, ela comprou as colchas e falei: “agora tem uma aqui que essa eu não vou vender”, “por quê?”, “porque eu fiz tudo errado”, ela olhou e falou: “essa aí eu vou levar”, falei: “não vai, depois você mostra para os outros e os outros olham que ela está cheia de defeitos”, mas ela era muito brincalhona: “eu vou levar ela” e pagou o mesmo preço das outras, mas ela ficou bonita!

Eu andava para todos os lados, graças a Deus, em todos os lugares que eu fui, que eu vou, sou bem recebida. Eles falaram do Rio de Janeiro, que nada, o Rio, quando eu estava trabalhando lá no Rio, aí veio o pessoal da Fera Ferida aqui, eu aprendi com eles como que fazia tudo e depois eles me seguraram lá... aquela novela da Fera Ferida, aquela novela eu a fiz rapidinho, peguei o jeito direitinho, né. Porque lá no Rio tem o lugar que eles filmam (em referência a cidade cenográfica), são umas duas ruas com casas de um lado e outro... e eu fui para lá, trabalhei lá um mês na Fera Ferida, ensinei aquele povo lá até... aquela de cá é a Giulia Gam, eu e a Giulia Gam, está vendo? E aquela de lá é a Xuxa... (apontando para as fotos emolduradas na parede – figura 54).

E como eles descobriram a senhora?

Descobriram porque eu andava demais, aí eles me descobriram, ligaram aqui, vieram aqui... Eu conheci os artistas daquele tempo, eu conheci tudo. Eu ia para o Rio e ia para lá (cidade cenográfica), porque tem uma rua deles, ficava lá, depois eles pagavam hotel para mim... eu não pedia não e eles pagavam, hotéis 5 estrelas, só hotéis bons, coisas chiques, você precisava ver. Eu, graças a Deus, na idade que estou, o tanto que eu ensinei, eu nunca levei um pé na cara. Eles iam atrás, tratavam a gente bem, né, só que posar não posava lá com eles não, nem eles posavam, lá era só para filmar. Graças a Deus, minha filha, fui muito bem tratada e eu andei muito, gosto do povo todo, nunca passei por humilhação... era uma beleza. Eles me traziam na porta, me pegavam na porta aqui e me traziam na porta. Aí, depois a família do Altino não mexeu mais não: “é, você está ganhando um dinheirão”, “não, eu não estou ganhando dinheirão não, estou ganhando meu dinheirinho”, mas eu rodava para todo lado, graças a Deus, eu não tenho uma inimizade, gosto de todo mundo, todo mundo para mim é bom e ensinei muito. Lá no Rio tinha um lugar que tinham umas árvores, uma água clarinha, água boa, eu gostava de ir lá beber água, era só falar com eles que pegavam e me levavam na mesma hora. Nunca aguentei um desaforo, nunca, eu sempre feliz, agradava todo mundo, tratava todo mundo bem, é gostoso demais você estar no meio do povo e gostar, né. Nem roupas tinha direito, eu tinha só dois vestidos e eu ia com um e lavava o outro, esticava lá no hotel, só dois vestidos que eu tinha, não tinha mais não. Hoje o guarda-roupas, você pode ir lá abrir e contar para ver, eu tenho... 60 vestidos aí... a Isabel outro dia estava brava comigo, falei: “ah, ninguém me pede, se pedir eu dou!” Eles me davam cortes, eu ganhei muitos cortes, aí a gente

pagava para fazer os vestidos. E é assim, a gente unida com o povo, né. Ensinei a fiar, ensinei a tecer, ensinei a urdir panos, tudo, e estou aí na minha velhice, eu não desanimo, não tenho tristeza.

Meu pai era muito trabalhador, tinha um carro-de-boi... o cara que atirou, que matou ele, falou assim: “Queria dar um segundo tiro no Seviliano [(?) incompreensível]”. O que que adiantou? Matou meu pai e eu fiquei pequenininha... e minha mãe acabou de nos criar, né, mas acontece que ele também não durou nem um ano e morreu, foram os dois, ele matou o meu pai e ele também foi. Meu pai é aqui dos Vianas, irmão do Joaquim Gabriel... desse povo aí, mas lá em casa eles quase não iam e meu pai nos deixou bem, ele tinha... lá onde nós morávamos era bom, tinha um pasto que ele tinha comprado lá perto, punha muito gado, né, agora você olha bem, tinha lá no Itapiché... no Mandembo tinha uma fazenda boa, que ele mexia com gado também, deixou dois carrinhos-de-boi... a mamãe deu tudo para o padrasto, as terras não teve jeito não, as terras que ela deu para ele, nós pegamos de volta, né, mas o resto... e sempre, o meu pai era trabalhador, lutava com a vida e eu também luto.

Agora eu vou tecer as cobertas que estão aí, fiar aquelas lãs, se eu der conta de fiar tudo antes de morrer e fazer umas cobertas... Eu tenho colchas de lã guardadas, novinhas! Agora o meu pessoal que veio passear aqui, eu dei duas para o caçula meu, dei para a cunhada dele e ainda têm colchas guardadas aí. Mas eu dava para os de casa, né, para os filhos, para as filhas, fui ensinando, hoje elas trabalham bem. A Penha trabalha, ela puxou o pai dela, ela tem duas filhas e ela tece muito bem também. A Isabel tece... todas as vezes que ela vai para São Paulo ela leva um saco de tapetes. Agora os homens não quiseram não, o mais velho pintava carros, o Vicente, e o Antônio já vivia de uma porção de coisas, esse tear aí era do Antônio, ele morreu e o tear ficou, o tear estava aqui, né...

Eu sei que eu mexo nos meus teares aqui, vou morrer e ser enterrada aqui mesmo, já tenho minha caixa lá (se referindo ao cemitério), não vou dar trabalho para ninguém... eu falei para eles e eles não falam nada, ficam calados, né... e eu estou aqui na minha taperinha, a gente vai num lugar, gosta, mas não esquece do ninho, de onde você se criou... eu criei com a minha mãe, meu padrasto não topava muito não, mas ele chorou quando eu casei... porque eu casei e dali seis meses casou a outra

irmã minha, que era retireira, né, nós trabalhávamos no retiro, trabalhávamos no tear, trabalhávamos na roça... E a gente vive a vida da gente. A minha irmã é mais nova, esta que está viva, é mais nova um ano, e a outra morreu, a outra era muito brava, nosso Deus...

Carmo do Rio Claro/MG, 23 de janeiro de 2019.

Isabel: Quando criança, aos 8 anos ela já mexia no tear, aos 12 anos ela começou firme, tecendo, fazendo colchas de retalhos, tecidos de lã também e foi crescendo nessa tradição. Daí ela casou, continuou ainda tecendo junto com minha avó, minha avó ridicando o tear, porque naquela época era um só e ela ficava: “*Anda logo com esse tear, desocupa porque eu tenho que tecer minhas cobertas!*” E a mamãe tecia, os outros criticando, achando que ela não sabia, mas lógico que ela sabia. E daí, ela veio passando para nós, que somos filhos, e estamos seguindo essa tradição, eu, minha sobrinha Valdirene, tem o Adriano, a nora também tece e até a bisneta dela está tecendo já, a filha do Adriano. E é uma coisa que vem passando de avó, vem passando de mãe e que a gente não vai deixar acabar, que é o tear, mesmo sendo difícil de fazer, de preparar tudo, mas a gente não desanima. Para nós, quanto mais difícil é, melhor é o desafio no final. A gente gosta, né, mãe? “*É...*” (D. Anésia). E o padrasto da minha mãe era muito “bonzinho”, quando minha avó casou, nossa, ele era um “anjo” para elas, só batia de chibata nelas, judiou muito, ela sofreu muito..., mas passou, né, mãe? “*Passou...*”, passou a fase ruim, né? E ela aprendeu muita coisa boa com a mãe dela também, que passou para elas... a tradição de trabalhar com algodão, não foi só com a lã que ela trabalhou, foi com algodão também. Fiava, preparava o algodão, desde o início da plantação até chegar ao tecido para fazer uma roupa... elas começaram isso com a minha avó e nós viemos seguindo juntos. Eu não gosto de trabalhar com algodão não e muito menos com a lã de carneiro. O fio mesmo que eu gosto de trabalhar é com este aqui (*apontando para o fio enrolado na dobradeira, o qual D. Anésia estava novelando*), que é mais grossinho, que arrebeta menos, né, e a linha, mas assim mesmo, a gente trabalha (*com a linha*) porque tem que trabalhar, a minha prioridade é com este tipo de fio, que eu gosto porque não dá tanto trabalho. E a mamãe já adora o difícil... Com qual a senhora gosta de trabalhar?

“Com a lã do carneiro”, com a lã do carneiro, porque foi ali que ela começou, ela só trabalhava com lã de carneiro, fio de algodão, ela adora isso, né, mãe.

Mãe, conta o que a senhora fazia quando tecia suas colchas e seus cortes para fazer roupas.... “*Eu tecia com algodão, com a lã...*”, ela fez muitos casacos, muitos cortes para fazer casacos e eu tenho certeza que aqui no Carmo ainda deve ter muita gente que guarda como recordação, porque agora aos 90 anos dela, ela não mexe mais com trabalhos no tear, a única coisa que a gente a deixa mexer é com essa peça aqui, que chama dobradeira, onde ela fica novelando devagarinho para distrair a cabeça, mas as outras coisas a gente já não deixa mais, ela não tem mais força no braço para puxar, porque se ela tivesse, ela estava lá fazendo, ela gostaria de fazer, né, mãe.

Conta mais da sua vida, mãe... “*você já está contando aí...*”, eu já estou contando? (*risos*) Está certo... Ah! E ela começou a vender depois que ela casou com meu pai, eles entraram para uma fase muito difícil, que todo casamento tem dificuldades, né... meu pai machucou a perna, as duas pernas, aí ela teve que começar a trabalhar para ajudar, para por comida dentro de casa. E naquela época, eu lembro bem, porque nós ajudávamos quando éramos pequenininhos, eu, meus irmãos... essa sala era bem menor do que é hoje, então eram lãs até o teto, nós todos sentávamos em volta para abrir as lãs, abríamos tudo na mão, aí, meu pai ficava contando historinhas e nós preparávamos a lã, depois dali... ela fiou muita lã... ela preparava as linhas, passava para outras fiadeiras para ela começar a preparar as colchas para poder vender. Ela vendia depois que casou mesmo, depois que ela já tinha a gente, que ela começou a vender. A mamãe tecia duas colchas no dia, era uma durante o dia e uma à noite, ela quase não dormia... ela tinha que trabalhar muito, porque nós passamos uma vida muito difícil. E eram muitos compradores naquela época, coisa que hoje não tem. Hoje você vai oferecer uma colcha de lã: “*Ah, não posso usar isso daí, porque eu sou alérgico*”. Então é uma coisa que vai ficar no passado e é triste de ver isso hoje, é uma coisa que está acabando, você não vê mais ninguém querendo mexer com lã de carneiro, ninguém quer vender mais uma colcha de lã, porque acha que pinica, realmente, a lã de carneiro ela pinica mais que as outras, mas para tudo se dá um jeito, se a lã de carneiro está pinicando, joga um lençol por baixo e dorme com ela, porque a melhor coisa para se dormir é uma colcha de lã que é ótima para cãibra... é o que a mamãe fala...

E daí, era direto, eu a ajudei muito quando era criança, ela tecia as colchas e eram bem trabalhadas as colchas dela, todas desenhadas, xadrez, umas ela punha até detalhe de desenhos... e tinha que por franjas, naquela época usavam as colchas de lã com franjas e a gente ajudava a preparar os fiozinhos todos juntinhos para ela pôr as franjas e o comprador vir pegar. Naquela época a senhora tinha quantos anos, mãe? A senhora lembra? Uns 40? “Você?”, não, a senhora, quando a senhora começou a vender, eram uns 40 anos, né? “Era...”, porque ela casou bem madurinha para aquela época... Nossa, naquela época vendia muito, tinha muito comprador para colchas de lã, era o que mais vendia. Ah! E quando começou a ter uma venda boa, foi quando começou a dar febre das toalhinhas feitas com linha Cléa, nossa, mas vendia, ela vendeu muito, comprava os pacotes de linha Cléa e fazia as toalhinhas, era a conta de fazer e ia vendendo, só que infelizmente, a minha mãe não foi como muitas tecelagens, minha mãe não teve “sede ao pote”. Ela foi devagar, fazia devagarinho e vendia... eram 6 filhos que dependiam e o meu pai, o papai era doente, então o dinheiro que ela pegava, punha todo dentro de casa, ela não sabia investir no trabalho, está certo que ela comprava mais material para trabalhar, comprava mais lãs, pagava as fiadeiras, mas não deu para ela seguir como as outras, mas é até bom, porque diminui os impostos, se fosse para montar uma tecelagem como esse povo tem aí, seriam muito impostos, né. Mas o importante é que minha mãe deixou a história dela, esse legado bonito que ela deixou para a cidade de Carmo do Rio Claro e para muitos que já aprenderam com ela a tradição dela, isso para ela é tudo de bom, é mais do que dinheiro, porque dinheiro é papel e acaba logo e a história dela não, vai ficar registrada no coração de muitos, se falar em D. Anésia todo mundo vai falar: “Nossa, é a mãe dos tecelões”. Ela ensinou muita gente a ganhar dinheiro, não foi, mãe? “Eu ensinei muito...”, ensinou, né, muitas mulheres, jovens, aprendizes que estavam com ela.... Então, eu agradeço a Deus por estar dando a minha mãe ainda, aos 90 anos dela, por ela estar com a gente aqui. Até hoje ela ainda está conseguindo fazer algumas coisinhas poucas, mas ela faz e o mais importante é que ela deixou este legado junto com a gente, ensinou o que ela aprendeu com a mãe, com a avó e dela passou tudo para a gente e a gente está seguindo essa tradição dela, que é uma coisa bonita, graças a Deus.

Maria Aparecida de Carvalho (Cidinha)

Nota: O registro da mestra tecelã Cidinha (figura 59) foi realizado em janeiro de 2017. Entre uma memória e outra, ela me contou sobre o quanto gosta de escrever, mostrou-me suas histórias e até falou sobre uma recordação com meu avô Geraldo na época da roça. Cidinha contou também, após a gravação, que sua mãe, D. Adélia Leite de Carvalho⁶⁴ (falecida em 2006) chegou a tecer peças para serem presenteadas a políticos como Otacílio Negrão de Lima e Juscelino Kubistchek.

Carmo do Rio Claro/MG, 31 de janeiro de 2017.

A minha bisavó, Maria Belminda Marques... tinha por apelido Mindinha... ela era a matriarca, certo? Teve vários filhos de dois casamentos e era tecelã, o que a gente sabe da história, quer dizer, nunca a pessoa é a primeira, existiram outras (antes), né, mas a visão que a gente tem é a partir dela. E ela ensinou as filhas a tecerem, são várias filhas, inclusive a Tia Viana ali da praça, todas aprenderam a tecer. Ela casou pela segunda vez e teve quatro filhos, um homem e três mulheres, todas as três mulheres teciam. Naquele tempo, usava-se trabalhar o algodão e a lã de carneiro, em todos os sítios e fazendas existiam um pastinho para criar os carneiros separados e uma plantação de algodão, geralmente nos pés das capoeiras, aí colhia-se o algodão, tirava o algodão do caroço, escolhia o algodão nas mãos, fiava e fazia colchas, toalhas para mesa, toalhas para batizar as crianças, toalhas de rosto, tecidos para fazer colchões, travesseiros, e... vestuários, camisas, então, faziam-se de algodão. A lã do carneiro era cortada nas datas certas, um corte era em fevereiro, por que? Era para dar qualidade na lã... então, até o inverno ele já estava coberto de lã e quando chegava em setembro... de 6 em 6 meses... cortava-se a lã, o intuito era aumentar o volume da lã no carneiro, a produção, um era para aumentar a qualidade e o outro para aumentar o volume. Então a lã era cortada à mão, com tesoura... lavada, derretia-se o sabão de cinza, nessa época não tinha... era sabão de cinza e punha de molho, depois você... enxaguava, estendia nos varais... depois que ela estava enxuta, aí a gente entrava. Aí, nós crianças de oito anos, dez anos, doze

⁶⁴ D. Adélia também foi umas das pioneiras na tecelagem enquanto atividade econômica.

anos... até menos! *Íamos catar os ciscos da lã para fiar, porque ia fazer cortes de lã, ia fazer colchas, então, para não ficarem os espinhos, porque muitas vezes eles (carneiros) pegavam os carrapichos e tinha que tirar. Então fazia esse trabalho todo de limpar a lã... e cardava, que é uma peça (carda), essa eu tenho, a outra eu dei, se quiser conhecer está lá na Associação (dos Artesãos) ... cardava, fiava, enchia as vasilhas, balaio, caixas e escondia dos gatos, porque eles vinham e montavam... então cardava e fazia os fios, certo? Para depois tingi-los. E as tintas na época eram... a maioria naturais, tinha uma que eu lembro que era comprada, que era de tubinho, a guarany. Mas a gente usava sobrasil (*Colubrina glandulosa*), falam pau-brasil, mas não é pau-brasil, aqui já veio um pesquisador da... faculdade de Brasília para procurar pau-brasil, porque naquela novela (Fera Ferida) que teve, falaram em pau-brasil e ele falou: "Não existe, eu tenho a prova aqui" ... a contestação dele que não existe. Era sobrasil, uma madeira que se fazia mourões, aí, a gente lavrada, fervia e fazia a tinta⁶⁵, a fixação dessa tinta era com diquadra, que é um líquido que sai da cinza de fogão (à lenha), prensada, aí, você põe água, deixa curtir, vai pondo água devagarzinho, depois coloca mais água e sai aquele líquido (de tonalidade marrom) que era para fixar o pau-brasil. Outras cores que davam na serra... exatamente nesta serra aqui... tinha... a quaresminha (*Tibouchina semidecandra*) que dá a cor amarela, era rama, uma ramagem rasteira que dava o amarelo... Eram fervidas as camadas de meadas⁶⁶, aí já estavam em meadas, não era a lã... fiou, fez meadas e colocava uma camada do ramo, uma camada de meada, uma camada do ramo, uma camada de meada, punha em cima e elas ficavam amarelas. O azul era feito com um ramo de horta, de fundo de horta, de cercado que chama anil (*Indigofera anil*), então, você pegava o anil e colocava em um pote de barro e deixada de molho... passava um dia, a gente tirava aquele e colocava outra remessa, até que a gente ia vendo... três, quatro remessas... e ia vendo aquela cor, aí a gente pegava a diquadra também e batia, as mãos ficavam azulzinhas, então a gente batia, batia, batia, deixava descansar, colocava as meadas e a fixação do anil era com umbigo de bananeira (*Musa paradisíaca*), lavrava o umbigo de bananeira e fervia... ou com folhas de goiabeira (*Psidium guajava*)... Outra cor que era natural que a gente usava, era do coqueiro (*Cocos nucifera*), o coqueiro a gente*

⁶⁵ Esta tinta natural permitia o tingimento na cor vermelho queimado.

⁶⁶ As meadas são enroladas em forma de novelo na dobradeira.

lavrava, fervia no tacho... em panela de ferro, fervia, fervia, depois tirava os cavacos e colocava as meadas, aí dava... o cinza... a fixação do cinza era na maioria das vezes com barro, fazia uma massa de barro e fixava. E... quando você queria, isso a mamãe descobriu porque precisou para uma cor bege e ela não tinha, alguém queria uma coisa bege, aí ela falou: “quem sabe dá certo?”, pegou o coqueiro e colocou no tacho de cobre... aí deu bege, isso foi uma criação dela... deu bege... a fixação acho que era... folha de goiabeira... sempre era isso, sabe. Acho que o cinza era barro e tinha vezes que nem precisava de fixador. Aí, como é que fazia o verde? O verde fazia o que, pegava o pote, fazia uma tinta branda de azul, leve, não tão forte como o azul anil e colocava as meadas, elas ficavam um azul claro... aí pegava a quaresminha... o amarelo e saía o verde, certo. A história... quais outras cores? O resto tinha para vender, um monte de cores que você comprava da guarany, mas a gente usava essas cores naturais, então era... verde, azul, amarelo, cinza, bege... Antigamente existia um algodão, hoje já deve estar cheio de algodões coloridos, mas tinha o algodão ganga, ganga era bege, que eles chamavam, eles chamavam de ganga, então o algodão... esqueci de lhe falar, o algodão a gente apanhava, tirava do caroço, que é uma peça que chama descaroçador... você passa, tira o caroço, tira os ciscos, depois pegava um arco, igual de flecha de índio, e batia o algodão, certo? Batia o algodão, aí cardava, fiava e tingia também com as cores naturais, para fazer detalhes. Então, usava-se muitos vestuários, roupas de cama de algodão...

A minha trajetória na tecelagem começou... aos 8 anos, nessa brincadeira né, aos 10 anos eu ganhei uma roda que está na Associação, que eu dei para eles, eu não ia mexer mais... eu ganhei uma roda, que um senhor chamado Emídio Costa, para baixo do Farido, fez e o primeiro trabalho meu foi fazer o fio... então eu fiava, porque eu era muito pequena e eu tinha que crescer um pouco para entrar no tear, aí, quando eu já tinha um tamanho razoável, eu esforçava e comecei a tecer. E foi nosso “ganha pão”, meu, das minhas irmãs, da minha mãe principalmente, para ajudar a criar a família... foi trabalhar com essa arte. Então... depois eu comecei a tecer e me formei em 1970 no magistério, eu tecia, fui trabalhar em outra coisa, mas eu tecia, eu fui para São Paulo, levei o tear e tecia dentro do apartamento... E participei da 1ª Feira da Cultura Popular Brasileira, onde estavam representados todos os estados com arte e cultura, então estava o bumba-meu-boi... estava tudo lá e quem me mandou foi a Marilda Simões, porque eles pediram para a EMATER uma pessoa e eu

já morava lá (em São Paulo), em 1975, aí eu fui e lá eu conheci muita gente, foi no SESC Dr. Vila Nova, lá da Consolação... eu trabalhava na Consolação. Eu fui a primeira pessoa do Carmo a sair com artesanato... primeiro foi o Zezinho Peres que levava os cortes para vender na 7 de abril, comprava as cardas e trazia para nós, eu tenho até hoje uma carda... mas eu fui a primeira pessoa, fui só demonstrar e o povo tudo queria, era prefeito de São Bernardo, emprego fervia para mim, o povo ficou doido... e... eu peguei muitas encomendas, aí eu vinha de 15 em 15 dias, urdia, a mamãe tecia, outra pessoa tecia e eu vendendo, vendendo, sabe... abriu um leque para mim dentro de São Paulo. Eu expus no Cassino Atlântico do Rio de Janeiro, eu expus... sozinha! Eu fiz na Caixa Econômica da Av. Tiradentes em São Paulo, eu e a Vanda fizemos no Colégio Alemão, eu fiz numa casa antiga, que era... de arquitetura antiga, que era preservada, então fizeram questão de fazer... perto da Santa Casa de São Paulo, eu fiz sozinha e fiz várias depois, Nossa Senhora, foram muitas! Em Belo Horizonte na Assembleia (Legislativa), eu fui levar o pessoal do Carmo, em 1994.

A história da tecelagem... não sei se você vai querer isso... no Carmo tem uma tradição muito grande, porém, com este aquecimento solar que veio para nós (risos) e a abertura da importação, antigamente você comprava um corte para ir para o exterior, agora hoje a gente aguenta a China, né... a Europa não, a Europa tem coisas boas, mas a China faz o ruim para nós e o bom para a Europa, você sabe né... Então... a nossa... a falta de visão do povo para viver em cooperativismo nos trouxe muitos prejuízos, inclusive pessoas do Poder Público... Então... eu consegui acertar a Associação para a gente não deixar morrer, por isso que meu compromisso é lá, juntar dinheiro para a Associação, para não morrer.

Então, o tear me fez... foi assim, a coisa mais maravilhosa que teve na minha vida! Morar no Rio de Janeiro, em Copacabana, trabalhar numa barra pesada... dirigir produção de fábrica de bolsas, tomar conta de 80 costureiras... morar em apartamento de temporada, morar em São Paulo, dirigir empresa, ser supervisora de vendas nunca me satisfez tanto quanto a tecelagem, foi uma coisa assim que eu amei! Depois, quando vê, quer dizer, perdeu o valor a lã, aí, vamos para as toalhinhas de linha Cléa, que foi a Marilda quem implantou... eu sou obrigada a falar nela e eu estou indo para a casa dela, porque foi ela, realmente que chegou lá em casa e viu uma toalha de algodão... aí ela falou: “tem uma linha na loja que serve para fazer isso”, aí ela levou

a dona Lázara para Monte Sião, está lá de testemunha, fez umas toalhas, até tenho uma aqui para te mostrar, que a Marilda me deu (figura 57)...

(Pausa para pegar a toalha)

Olha, isso é antigo, está vendo? É linha Cléa... o que que aconteceu, ela encareceu, o povo ao invés de publicar a arte... não... ela foi saindo do mercado porque era cara, foi saindo do mercado e compraram umas linhas aí, que hoje você vê o artesanato, você vê que é uma toalha áspera. Então, esta aqui foi essa senhora (D. Lázara) quem teceu, aí a Marilda levou a linha e começou... então, ela quem cuidou de desenvolver essa parte de toalhinhas, aí o povo põe apelido em fulano que fez....

Oh... eu tenho 66 anos, então, a minha bisavó, depois ensinou as filhas, depois ensinou as netas, que é a minha mãe... a mamãe ensinou as filhas, ensinou neto! Tem neto fazendo uma casa aqui enorme, netas.... A nossa família é a mais tradicional e tem mais e teve mais tecedeiras, está na 8ª. geração do lado da tia Viana... a mamãe vai até a 6ª. (geração) e lá vai até a 8ª. Então, a gente tem uma tradição em tecelagem, a Vanda tem uma tecelagem ainda, agora hoje, a mercadoria que está, acho que eu não tenho nada aqui... é outra. Você conhece coberta de lã de carneiro (figuras 58 e 59)?

Não.

Vou pegar uma para você ver.... é de idade, porque quando a mamãe morreu eles escolheram as melhores, essa é de idade, mas...

Nossa, está perfeita... que bonita!

Está velha..., mas então... a Vanda tem umas fotos, que tiraram da gente fazendo, não estão comigo, eu não sei se tenho, eu devo ter coisas guardadas...

(neste momento eu estava olhando a toalha de rosto de linha Cléa e a colcha de lã de carneiro)

Lindo, né?

Lindo, lindo.

Aí, a Marilda até me deu uma, porque eu cheguei lá e falei: “Marilda, essa colcha foi a minha mãe quem teceu” ... E eu acho que eu tenho um corte de paletó de lã aqui, vou ver... era da mamãe, ficou para a minha irmã e eu uso...

(Pausa, seguida pela continuidade no manuseio das peças)

Eu já tive um casaco desse... (Joaquim da Silva Junior)

Pois é... agora hoje não tem valor, não tem frio para isso, a natureza... as colchas como decoração, tudo bem, né, ainda vai, mas ninguém mais quer saber de lã... A Dodora Tito foi no Peru e fotografou os peruanos fazendo, aí, ela mandou para mim as fotos e falou: “Ah! Cida, volta a fazer, começa aos pouquinhos...”.

(Pausa, com diálogos variados)

Eu protocolei há 9 anos atrás, começo do governo da Cida, protocolei um texto onde pedia que os teares elétricos fossem considerados fábrica, porque é fábrica, tem que ter um ambiente especial, (regulamentado pelo) Corpo de Bombeiros, com extintores etc. e que as peças saíssem escritas: tear elétrico, para os teares manuais continuarem dando emprego, como eu fiz, tem gente levantando casa aqui, gente que eu ensinei, tem outra que comprou carro, tem outra que trabalha há 14 anos... é... mas acontece que virou o quê? Nada, não deram bola. O fulano vem, compra as mantas, quando vê, ele volta com as mantas todas torcidas, porque o tear manual você tem o controle direitinho, o outro você quer fazer de monte, então... Aí ensinaram em Areado (a tecelagem manual) e está lá, beleza! Muzambinho... e o Carmo? Hoje a Vanda ainda vive, sobrevive de tecelagem porque ela é uma artista mesmo, ela cria, quer dizer, uma listra que você coloca aqui, mais larguinha, muda tudo e ela tem isso, entendeu, então, ela tem isso. Alguns teares funcionam, outros desanimaram, tanto é que a Associação está falida, porque o povo vai comprar, compra das mulheres que vendem as coisas feitas em teares elétricos, então, infelizmente, o Carmo ficou descaracterizado, ficou sem referência, na minha opinião, porque você pode contar as pessoas que ainda (fazem no tear manual) ... Ninguém mais faz coberta, então, ninguém mais fia, porque faz e não tem para quem vender, porque a arte já mudou, não é verdade? O conceito de arte está muito diferente... quando você, você é artista, porque arquiteta cuida de uma obra com detalhes, com requintes, né... Agora, a nossa, aquela coisa que dava prazer, porque a hora que você tirava um tecido do tear, nossa, mas aquilo enchia de prazer, “mãe, olha como ficou!”, sabe... aqui nós somos três que

teceram, a Silvia, Vanda e eu e a Fátima que fiava, ela não tecia, a gente enfiava o fogão nela, mas era um prazer. Quando a gente fazia uma exposição, além de chegar com aquele dinheiro que serviu para a Vanda fazer casa, para nós fazermos cada uma e ajudar a minha mãe... era uma coisa gratificante, a gente conhecia pessoas diferentes, passava fome, vinha o cheiro do café e não podia sair de perto porque as malas estavam cheias, tudo nas malas e a gente carregando, sabe... então, era uma coisa que dava muito prazer e dá para a Vanda, que tem hoje ainda uma tecelagem pequena, mas tem funcionário de 10 anos, 12 anos, por aí, e ela produz e vende fora... Então, o Carmo tem várias tradições, tem as Irmãs da Providências, os Irmãos de São Gabriel, tem tecelagem, tem doces, né Joaquim, e o povo, ninguém novo sabe de nada dessas coisas... então, eu tentei escrever, só que agora, eu sei o que eu queria escrever, só que eu não consigo concatenar as ideias, tenho 170 páginas escritas, eu falo desde quando eu nasci, o que minha mãe me contou e depois o que eu vivi, aí com 3 anos eu já entendia muita coisa. A vida na roça, tudo, tudo era entorno de famílias, primos e tudo... e todo mundo fazia, então, você precisava de um novelo de lã preta... ah, acabou o carneiro, cortou a lã e não deu, mas o preto tem um tanto de tonalidades, tem o mais marrom, tem o mais escuro, né, tem o mais preto, aí ia na casa do vizinho com a amostra para emprestar e completar o tecido, existia uma união muito grande entre as tecedeiras, não é como hoje que existe uma rivalidade... Então, uma mulher chegou aqui e falou assim: “onde que mora a Vanda?”, porque conheceu a gente em uma exposição fora... ela disse que andaram... e ninguém sabia quem era a Vanda, aí a Vanda tinha uma vendinha aqui, você lembra, Joaquim? A mulher veio passando aqui na rua: “Vanda, o que que você está fazendo aí? Vai para o tear, estou procurando você faz tempo”. Na época os meninos queriam mexer e ela começou para eles, mas ela tecia do mesmo jeito, ela saía e tecia.

Então, os cachecóis... os cachecóis usavam na época, a lã era “maciinha”, escolhida para fazer, porque você encostava o cachecol aqui no pescoço... então foi assim, uma vida maravilhosa, eu acho que para mim o artesanato foi a coisa que mais me deu prazer, não foi o dinheiro que eu ganhei na vida, não foram os lugares que eu morei... entendeu... eu acho que a arte e os meus amigos são as preciosidades que eu tenho na vida, porque a arte não morre, ela não sai de você, minha filha, e os amigos são... eu disse outro dia, não sei se o Joaquim viu, eu disse no Facebook: “Sou feliz porque aprendi a conviver com minhas limitações, meu pensamento é meu

companheiro... tenho paixão pelos meus amigos, não sou apegada a bens materiais, gosto do que eu gosto". Eu gosto de escrever, escrevi assim, alguma coisa... eu escrevi sobre uma pedreira que era da roça... e escrevi um almoço imaginário, aí eu imaginei um almoço, a mamãe, era no dia do aniversário dela, eu fiz um almoço imaginário, poxa, ligou gente de tudo quanto é lado, aí, quando eu fico com a comida pronta, eu olho e não tem ninguém... aí o povo ficou triste: "Nossa, Cidinha...". A mamãe é esta aqui (mostrando no porta-retrato) ... você vai ver que eu morava em uma casa, o Joaquim não conheceu... aqui está o tear... era uma cozinha, um quarto grande, outro pequeno e uma sala pequenininha. Ela morava aqui em cima... aí, para leva-la: "mãe, vamos morar lá embaixo". Eu e ela, aí levei o tear, coloquei tal qual era aqui em cima e ela tecia lá dentro.

Este tear está lá na Casa do Artesão? (Joaquim da Silva Junior)

Não, esse ela deu para a Vanda e a Vanda virou fubá, fez coisa de computador dele (risos)... Lá (na Associação) está só a roda que eu dei. Mas então ficou assim... eu tenho bastante coisas escritas, eu não sei onde está porque eu tenho tantos papéis...

(a conversa começou a se dispersar)

Eu vou ficar fora, vou lá para a Marilda... eu sou muito grata pelo que ela fez no Carmo, você (Joaquim) sabe muito bem, ele sabe, você não lembra... ela promoveu o Carmo, ela ama o Carmo, ela não ficou aqui por conta de políticos (da época) ... ela fala: "Carmo do Rio Claro é o céu".

(diálogos diversos e por fim, Cidinha mencionou meu avô)

O teu avô era padrinho do meu irmão, o Geraldo Monteiro... ele era muito bonzinho, quando os meninos faziam anarquia, punham fogo lá... passava para aquele pasto dele e ele não criava problema por causa dos mourões...

FIGURAS 57, 58 e 59 – Respectivamente, detalhes da toalha tecida por D. Lázara com linha Cléa e do cobertor de lã de carneiro tecido por D. Adélia, mãe da mestra artesã Cidinha



Fonte: Arquivo pessoal, 2017, editado pela autora, 2021.

Miriângela Savioli

FIGURAS 60, 61, 62 e 63 – Tecelã Miriângela Savioli urdindo os fios; sua urdideira; e xales produzidos por sua tecelagem, respectivamente, para comercialização própria e para grife



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2021.

Nota: A atuação Miriângela tem uma importância local muito grande por ser, na atualidade, a principal artesã de divulgação da produção artesanal, especialmente, através da participação ativa nas diversas feiras de artesanato e pelas parcerias com estilistas.

Carmo do Rio Claro/MG, 23 de janeiro de 2019.

Isso que eu fiz (Miriângela realiza a urdição para me exemplificar o processo – figura 60)... de uma trava na outra tem 1 metro e aqui eu pus 30 metros (de fios) que vão corresponder a 13 mantas de sofá, porque o tecelão, como ele vai passar fio por fio (nas folhas do liço), ele não põe menos de 10 peças no tear para tecer, para compensar porque ele gasta o dia todo para fazer esse repasse, aí a gente vai contando, por isso que eu fiquei quietinha, fui contando de 1m em 1m para chegar nos 30m e na hora que chega aqui em cima, eu faço essa cruz nos dedos para os fios não embarçarem quando forem levados para o tear, né, na hora que forem levados para o tear os fios vão se abrir certinhos, um atrás do outro, não vai dar erro de jeito nenhum. Esse primeiro processo a gente chama de urdição, aqui eu defino a cor, o estilo do tecido, o tamanho e o que eu vou tecer, o que eu quero, quer dizer que a criação já está na cabeça e eu vou colocá-la em prática agora. Eu falo que essa é a melhor parte, que eu mais gosto, porque é a parte que você vai fazer a combinação dos fios... você vai criar o tecido, o que é muito interessante, você criar e confeccionar aquilo que você imaginou, aquilo que você está idealizando fazer. Por isso que as vezes, os tecelões estando em casa... uma mãe de família... ao mesmo tempo que ela tece nas horas vagas, ela está cuidando da família, porque não tem problema, o que eu defini aqui, ela não vai mudar em casa, isso já vai sair definido daqui.

Quando eu comecei... que eu assim, gostei de tecelagem... eu tinha 12 anos, eu estudava na escola e tinha uma senhora, que... ela se chama D. Anésia e é uma das tecelãs mais antigas do Carmo, ela que me ensinou a tecer. Então, o que nós aprendemos... ela ensinou essa parte de urdição, tudo, passo-a-passo e as primeiras confecções que eu fiz foram panos de prato, fiz muitos panos de prato, de todas as cores, foi a primeira parte que eu aprendi, isso eu tinha 12 anos de idade, eu era criança de tudo. Depois eu fui me qualificando, conhecendo mais os fios, desembaraçando mais... e hoje eu já crio umas peças mais diferenciadas, eu já não

fico tanto só no algodão, eu trabalho também com a viscose, a seda, né, aí eu já trabalho com os fios mais finos. Já passei dos tapetinhos, dos panos de prato para as mantas de sofá, as colchas... hoje eu já confecciono algumas peças de inverno... a coleção de inverno tem uns chales finos que são batidas diferentes, são tecidos, maneiras de fazer diferentes, né, e o bom disso aqui é que o que você imaginar, você sabendo o básico da urdição e da tecelagem, você pode fazer, você tem chance de criar uma imaginação sua. As clientes hoje, por exemplo, eu trabalho com algumas lojas grandes e elas escolhem os fios, as cores e eu crio em cima do que elas criaram lá, trabalho com estilistas, então as criações delas eu ponho em prática aqui. É uma parte... a tecelagem em si é um processo que você faz e... do qual você não tem como pular fase nenhuma, as vezes você fala assim: "Ah, eu já tenho experiência, eu tenho 40 anos de tecelagem, eu vou pular esses passos", não, não tem, é totalmente artesanal, você tem que fazer todos os procedimentos igual há 40 anos atrás, então não tem como pular etapas... E o mais importante disso tudo... que eu gosto, que eu faço feiras, que eu saio, viajo, é o elogio do pessoal, as vezes gostar de algum tecido específico que você faz e o pessoal valorizar aquilo ali, aí você vê que foi a sua criação, foi a sua imagem que você pôs ali, né, e toda peça tem seu toque especial, porque a gente trabalha com muito carinho, com muito amor em cima das peças... quando a gente está fazendo a combinação de fios, a gente escolhe aquilo ali, imaginando onde a gente quer pôr, em que estilo de casa que a gente quer usar aquelas peças... Essa aqui, por exemplo, é uma manta que eu estou fazendo... ela é uma manta bem rústica, porque eu estou usando as cores da terra, né, as cores nobres da terra, então ela tem o marrom, cru, é uma manta que vai ficar linda, né, o estilo dela...

Hoje... como eu comecei com 12 anos, eu tecia e vendia meus tapetinhos, meus panos de prato... e era uma pequena produção... com isso eu vim ampliando a minha produção e hoje eu já fico... já não tenho o tear, não teço... sei fazer todos os tecidos, mas eu já não teço, porque eu fico na parte administrativa, eu fico na parte de compras, vendas, eventos, mas essa parte que é a de criar, de combinação de cores eu ainda permaneço nela, porque eu gosto das peças bem personalizadas, mas aí eu já estou na parte mais administrativa... E com isso, eu ensino também o pessoal a tecer, mães de família que querem ganhar alguns trocados para ajudar em casa, né... então, hoje eu tenho mães de família que trabalham comigo, elas trabalham em casa, olham as crianças e fazem as peças para mim, a gente consegue ter uma afinidade

da qual eu transmito o que eu quero naquelas peças e elas produzem para mim em casa. Na minha cidade é muito comum terem tecelagens, então muitas mães trabalham com o tear manual em casa e eu valorizo demais essa área, porque eu vim com os meus filhos para estudarem, comecei na tecelagem e eu agradeço muito, porque eu já formei dois filhos em cursos superiores com a tecelagem, então para mim é o meu ganha pão, que eu gosto e valorizo muito. É uma profissão que não te dá nenhuma margem assim, de depressão, por exemplo, porque às vezes eu chego até a sonhar com o que eu vou criar, com o que eu vou fazer, ainda mais quando você acha um fio especial diferente... aí você fica doida para fazer aquilo, a imaginação vai longe, então, todo dia é sempre um novo dia, é sempre uma nova história que você começa... e isso é muito bom, além de conviver com muitas pessoas, que você pode ajudar, né... e eu gosto muito. Eu trabalho na tecelagem há 40 anos, gosto demais, valorizo muito, eu acho que é muito nobre este trabalho e... tenho 3 filhos, tenho uma pequena e dois já formados, que eu formei na tecelagem.

Carmo do Rio Claro/MG, 16 de agosto de 2019.

(Solicitei que Miriângela comentasse sobre os cursos que fez)

Eu fui me aperfeiçoando nos cursos, então eu trabalhei... eu fiz muitos cursos do SENAR, eu comecei pelo SENAR quando eu morava na zona rural, e isso que foi me dando mais qualidade de vida... Eu era muito tímida, então eu fui me abrindo mais para a comercialização dos produtos. Aí eu comecei a fazer uns cursos de qualificação de produtos... procurar os fios e isso foi me ajudando muito. Fiz alguns do SEBRAE, do SEBRAE eu fiz poucos, porque até então o SEBRAE nunca foi de atuar aqui no Carmo. Hoje, eu recebi o SEBRAE aqui, porque passou para Passos e o pessoal de Passos já está vindo dar assistência, eu acho que vai ser uma boa. Aí, através dos cursos, eu fui me qualificando mesmo na área, na parte de gestão, porque eu já rodei, eu já dei muita, como se diz, “bati muita cabeça” na parte financeira. Já errei muito, já entrei até em dívida mesmo e aí, com os cursos eu fui me qualificando mais. Então, eu fiz um que teve aqui, também do SEBRAE, de administração, eu falo que é um dos cursos que mais me ajudou, porque aí eu comecei a pôr tudo no papel: tudo que entrava, tudo que saía, aí eu punha a parte particular, punha a loja, os funcionários, tudo! Então isso aí me ajudou muito, né, quando eu comecei a pôr tudo no papel, a

detalhar as coisas, para eu ver o resultado, que resultado ia me dar. Então eu fico sabendo no fim do mês se foi positivo ou se foi negativo, aí eu vejo onde perdeu mais valores, onde eu tenho que correr mais atrás. Então isso é uma coisa bem pessoal, que eu faço comigo mesma e me dá uma sobrevivência, porque eu já estou 17 anos na área (com a loja). Mas às vezes eu me pergunto assim... eu acho que não compensa, hoje, eu crescer. Não crescer, assim, em qualidade das coisas – isso sim, isso vale a pena – mas crescer em questão de empresa. É preferível você ser microempreendedor, que você vê resultado. Eu estudei os meus 2 filhos, né... Porque tirando isso, se você arranja muitos funcionários, os encargos são caríssimos e têm muitos impostos para pagar, então, são umas coisas assim que não justificam você hoje trabalhar. E aí você tem que trabalhar muito para repor aquilo, né, e aí não dá certo, eu acho que não dá certo. Então é preferível você ser microempreendedor, lutar bem nessa área, ter um equilíbrio emocional, um equilíbrio financeiro e... eu acho que ser feliz. Aí, eu cheguei nessa conclusão, que hoje não vale a pena, não vale mesmo! Eu prefiro, assim, ter uma qualidade de vida, viver mais tranquila, ter a minha parte financeira equilibrada, sem aquela coisa, aquela ambição de crescer, ter funcionários, aumentar quantidade, sabe... Então, eu acho que não justifica não, mas aprendi com a vida mesmo, a vida que foi me ensinando: você errou aqui, aqui você gastou muito, aqui você pode desenvolver mais, entendeu?! E correr atrás das coisas que você gosta, porque eu falo que a minha área é um prazer fazer. Eu falo assim, nunca tive férias, mas também não me sinto cansada, porque é uma satisfação muito grande. Eu adoro mexer com as linhas, com a combinação de cores, criar. Então, eu falo que aqui para mim é uma terapia. Teve uma época que os meninos meus... eu falei que estava muito cansada e que eu queria dar uma parada, aí meus filhos não deixaram. Falaram: “Não, lá a senhora conversa com todo mundo, está sempre em desenvolvimento com as coisas. Se a senhora parar, vai ficar depressiva dentro de casa, porque a senhora não tem paciência de ficar”. Então, realmente, eu acho que é uma terapia, é uma parte que eu gosto, é uma parte satisfatória e eu curto muito.

E as feiras que você participa? Você falou que participa dessa mensal na Cidade Administrativa.

Então, eu falo assim que, até uns 5 anos que eu comecei aqui, eu tinha muitos lojistas que compravam. Com o tempo, com a internet, com o Mercado Livre, os lojistas começaram a sumir. Eu não sei se eles diminuiram as compras ou se

compravam por internet mesmo... as coisas. Então parou aquele foco de lojistas, de grandes vendas. Aí eu comecei com as feiras, que foram surgindo do próprio Governo, que dá espaço, que chama para você fazer demonstração do produto e tudo mais. E hoje eu faço muitas feiras. Tem uma permanente, que eu faço na Cidade Administrativa, em Belo Horizonte, eu vou todo mês, uma vez por mês, essa é fixa. E faço muitas feiras... faço a AgriMinas (Feira Estadual da Agricultura Familiar de Minas Gerais), aquela nacional de artesanato (Feira Nacional de Artesanato em Belo Horizonte) – nesse ano, o Carmo foi classificado entre os 30 melhores artesanatos de Minas, então nós vamos estar em destaque. E eu fico satisfeita porque, através de mim, que estão chegando lá as coisas do Carmo..., mas também nunca dei corpo mole, toda chance que aparece eu pego, sabe, às vezes com mais sacrifício ou com menos sacrifício, mas eu vou, porque eu acho que lá na frente dá resultado – às vezes, não te dá hoje, mas daqui alguns dias te dá resultado. E outra, o nosso artesanato é um artesanato, assim... muito rico e, ao mesmo tempo, útil, então, toda feira que você vai é um sucesso, porque não é uma coisa tão supérflua. Hoje, com a crise que está, o pessoal não está comprando qualquer coisa, mas como nosso artesanato é útil, então você vende e vende bem. E tem o gosto pessoal... às vezes, o próprio cliente determina a cor, escolhe a cor, então você tem margem para trabalhar com a criação do cliente também, o que deixa ele mais satisfeito. E assim a gente vai.

E as marcas que você trabalha, que você faz roupas, que você até me falou da outra vez?

Então, eu trabalhei com a Reserva Natural, eu já trabalhei com uma estilista de São Paulo que também exportava para Portugal, já mandei algumas coisas para a França, mas hoje eu trabalho com uma estilista que é de São José do Rio Pardo. Essa eu estou trabalhando com ela as peças pessoais, os xales, então, ela expõe em várias lojas no Brasil, aí eu trabalho com ela... E eu gosto muito, porque são estilistas e eles criam em cima das peças e eu as desenvolvo. Já foi para Buenos Aires... tudo, e a gente vai mandando os produtos.

Ela tem uma marca própria, esta estilista?!

Então, ela trabalhava com uma confecção, mas eu não sei nem falar o nome da confecção em que ela trabalhava. Agora ela está abrindo uma grife dela mesma, entendeu?! Em São José do Rio Pardo, é a Fabiane, eu vou te falar o nome dela, mas

não é brasileiro, porque ela é de família de origem, de família estrangeira, então é um nome complicado. Mas eu te passo depois. A grife que ela está usando, ela até pôs ontem, ela pôs no celular as bolsas que foram feitas aqui no Carmo. Ela trabalha comigo e tem mais gente com quem ela trabalha. Sabe uma moça que era funcionária da WS?! Eu faço as peças mais finas e essa menina fez as bolsas para ela. Deixa-me achar aqui, rapidinho eu acho aqui para você, quer ver. Aqui oh, essas bolsas são produzidas aqui, eu trabalho com esta estilista.

Como é que ela chama? Fabiane?

Fabiane⁶⁷. Quer ver, eu vou achar a reportagem (no Facebook). Olha lá, tem os meus xales, tem uma reportagem que eu fiz com ela. Aqui, olha... aqui ela já fala das echarpes manuais, está vendo?! Aqui é ela que está usando... os xales que eu faço.

E como que ela te descobriu aqui?

Então, ela era... trabalhava na Reserva Natural de Passos. E ela veio no Carmo porque ela queria misturar a tecelagem com os tecidos. Eles trabalham só com fio natural, só com algodão, aí ela veio aqui e ela ficou doida com os meus xales. Foi aí que nós nos conhecemos, só que depois, eu trabalhei 2 anos com eles e ela parou. Aí entrou outra estilista... esse aqui é o catálogo da Reserva Natural (figura 63), foi quando eu trabalhei com ela, olha. Aqui tem os xales, está vendo?! Quer ver, o outdoor ela fez com peças minhas – é esse aqui, olha.

Olha, que bonito! Ela te manda o desenho e aí você já faz?

É. Aí, eu estive várias vezes na Reserva Natural, porque aí a gente criou, escolheu o fio juntas, sabe, é um processo assim, que a gente trabalha muito junto. Eu gostei, porque eu... olha aqui, eu fiz a barra desse vestido...

Bonito.

Porque a gente fica sempre no “basiquinho”, a gente fica com medo de fazer aquela mistura de fios e ela é bem atrevida nas cores. Olha, aqui ela também tem, aqui ela também está com um outro preto meu. Aí eu ainda ficava assim: “Ai gente, será que esse trem vai dar certo?”, sabe, e virou um desafio aquilo. Mas você faz e aí

⁶⁷ A estilista Fabiane Pioltine foi convidada a participar desta pesquisa.

você fala assim: “Olha, gente, mas realmente fica bonito, fica chique”. Aí forneceram, para todas essas lojas: São Paulo, Campinas, Ribeirão (Preto), Araraquara, Minas Gerais – aqui, em Passos, né... E Buenos Aires. Eu acho que eu devo ter feito umas 5 mil peças para ela. Agora eu estou trabalhando com ela, direto com ela, com a marca dela.

E você acha que agora, trabalhando com ela na marca dela, ela já fala de onde vêm os produtos? Ela divulga? Ela apresenta?

É... ela fala.

Por que antes, quando era da loja, não tinha, não podia (divulgar)?

Não podia divulgar. Tanto é que eu usava a etiqueta da Reserva Natural. Eu produzia as peças, mas a etiqueta era deles. Mas essa estilista, nossa, eu queria ter trabalhado mais com a Reserva Natural, sabe..., mas o gerente de lá com a estilista, eles batiam de frente... Tudo o que ela propunha, ele dava de frente com ela, era um choque, tanto é que durou só 2 anos... aí ela saiu. Ele era muito difícil. Aí, na hora que entrou outra estilista, eu acho que ele já não quis mais prosseguir com as coisas de tear, aí eu fui eliminada.

Entendi. Mas vai dar certo com ela, se ela já tiver mais visão do mundo, para você é até melhor.

É... e eu gosto porque, assim, ela é bem... ela é muito dinâmica, sabe, agitada, então você aprende muito com ela. E eu gosto dos estilos das coisas que ela faz. Na hora que ela está falando, você fala assim: “Nossa, que trem mais doido!” Mas depois dá certo! E o bom é que ela olha uma coisa e ela cria mil e uma coisas. Eu falo: “Gente, como é que pode?!” É gostoso! Tem umas partes assim que a tecelagem é satisfatória, eu gosto... Tanto é que eu trabalho muito pouco com decoração, porque essa parte tem o tear elétrico hoje no Carmo e é muito concorrido, né. Eles vendem muito barato, não dá para concorrer, então eu tenho por ter, mas o que eu gosto mesmo é a parte de acessórios, de agasalhos... eu gosto dessa parte.

Que é o seu diferencial também, não é?! Não tem muita gente mais que faz aqui...

Não, no Carmo não tem ninguém que faz, tanto é que lá no Trevo (nas lojas presentes na entrada da cidade), eles mandam os clientes para cá, quem quer cachecol, quem quer xale (figura 62), eles mandam para cá. Eu estou bem desfalcada

de mercadoria, mas é porque cheguei da feira e essa feira foi grande, uma semana. Mas daqui uma semana, uma semana e um pouquinho já está tudo no eixo de novo.

Tem alguém que te ajuda aqui ou você “toca” a loja sozinha?

Toco sozinha, eu tinha duas moças: uma que fazia a parte de costura para mim e uma que fazia a parte de preparação. Aí eu ficava com as compras, vendas e... serviços de rua, as papeladas, tudo. Mas quando meus meninos entraram na faculdade ficou muito puxado. E aí, quando chegava fim de ano, você paga férias, décimo terceiro – não que o funcionário não mereça – mas, eu achei assim, fica muito puxado. Aí seus lucros, bem dizer, você paga funcionários, entendeu?! Como a concorrência no Carmo é grande, você não vende no valor que tem que vender para cobrir isso e com os meninos estudando, eu resolvi tocar sozinha. Eu falei assim: “Olha, o pouco que me sobrar já é alguma coisa”. E deu certo.

Aí os tecelões que trabalham com você, você terceiriza?

Eu terceirizo.

Eles são, vamos dizer assim, independentes e, aí, eles te cobram por...

Por unidade, mas aí eu também não os impeço de pegarem trabalho de outros. Mas acaba que a gente tem aqueles, assim, que são bem sinceros, mais fiéis a gente, então eles não pegam. E também, acaba uma trança você já dá outra, então eles não têm intervalo para pôr outra trança. E aí eu tenho os que trabalham e dá certo. E eu já tenho tecelão assim, bem antigo, que já está há muitos anos comigo, então já é acostumado. O que é mais interessante, às vezes, porque eu qualifico os tecelões, como se diz, o que eu imaginei, o que eu criei, eu tenho que conseguir transmitir para eles, para me darem o resultado que eu quero, entendeu?! Então, essa sintonia entre os tecelões é o mais importante, porque aí eles têm que me dar aquele resultado. É até bom, porque você faz assim, tem o WhatsApp, aí eles tecem lá um pedaço da peça e eles me mandam a foto para eu confirmar se dá para seguir daquele jeito, se é daquele jeito, sabe. Então é uma comunicação assim muito boa, muito grande também, entre mim e os tecelões. E eu gosto, eu gosto dessa parte, é uma parte, assim, bem humana, tudo... e a gente conversa muito, tem muita amizade, então é gostoso!

Bacana... Naquele dia, eu até te perguntei se você tinha os modelos de repassos. Uma outra artesã até me passou alguns, eu desenhei, pus na tela, mas eu mesma não entendo nada, para mim é uma incógnita.

Falar para você que eu tenho uma pasta de repassos... eu tenho tudo anotado, desde quando eu comecei, eu tenho tudo anotado, porque muda, muda muito. Eu não sei onde eu guardei essa pasta, mas eu tenho... Quando era mais nova, eu ensinava muito a tecer, ainda aparece um ou outro querendo aprender a tecer e eu ainda ensino. Tem mãe de família que fica doida para arranjar uma atividade, um ganho extra, aí eu ensino e elas mesmo tecem para mim depois. Então, acaba que eu vou anotando tudo para na hora não perder detalhe, né. Eu tenho guardado... é interessante, deixa eu ver, eu acho que esse está aqui, esses dias eu estava revirando aqui e eu achei, quer ver... Eu vou procurar a pasta dos repassos, aqueles dali são modelos. Eu achei que estava junto, mas não está.

E esses cursos que você falou que fez do SENAR, eram todos assim, como você falou, eram de escolha dos fios e tal...

É, eu fiz o de tecelagem, que eles dão... que me deu a margem, assim, de escolha de fios, fiz o de... dentro dessa área... porque aí eles ensinam o de compra e venda, como você comercializa, como faz o preço, entendeu?! Então essa parte eu aprendi no SENAR. No ano passado, eu estive em um balcão de negócios do SEBRAE, que eu fui convidada, também achei muito bom, aprendi muito! Mas aí já entra a parte de marketing, de divulgação. Essa parte eu falo que é uma das que cobra mais da gente, de mim, principalmente, porque eu gosto de fazer os tecidos, mas eu não gosto muito dessa parte. Então, eu fiz o curso também do SEBRAE dessa parte... e, assim, o que vai aparecendo de oportunidade e que eu vejo que vai encaixando, eu vou fazendo, administração, muita coisa... Faculdade eu não fiz não, mas que eu fiz muitos cursos eu fiz. E aí dá para você, como se diz, sobreviver numa boa.

Algum dos seus meninos quis seguir com a tecelagem, ou não?

A minha menina mais velha, a Caroline, gosta... ela gosta dessa parte de acessórios. Ela adora roupas, criar, sabe... e ela é bem exigente. Às vezes, ela chega aqui e fica... tem hora que ela “guarda o soró” na gente. Aí, combinações de cores, têm umas que ela acha feias, então ela dá os palpites, ela gosta... dessa parte ela gosta. Mas eu acho que ela gosta de uma parte pessoal, apesar de que ela faz

finanças. Mas ela fica de olho na minha administração, no negócio ela fica de olho. Então, assim, dentro do básico, até que ela não rateia não... Agora o Hugo não, o Hugo não tem nada a ver não.

E a mais novinha, você acha que vai gostar?

Ela é boa para comercializar..., mas ela foi criada aqui, né?! Eu a punha no bebê conforto em cima da mesa para cortar pano. Depois, ela deu uma afastada, aí, nesse ano, eu falei para ela assim: “eu não vou pagar funcionário para ficar na feira para mim, eu pago você, na hora que eu precisar sair, você fica lá para mim”. Porque a feira do Carmo não dá aquele “movimentão”, então não é uma coisa puxada. E esse ano, menina, ela trabalhou direitinho na feira. Ela atendeu 2 gringos, falou inglês com eles, vendeu... vendeu o xale, mas eu falei: “você entendeu o que eles estavam falando?!” “Oh, mãe, a frase inteira não, mas eu entendia uma ou duas palavras, aí eu deduzia e falava com eles. Eles olhavam em mim e riam”. Aí eu falei: “uai, então deu certo”. Mas ela atendeu que é uma gracinha! Ela é boa para comercializar. Ela é esperta para comercializar, sabe. Eu até falei assim: “gente, a Helena é danadinha no comércio”. E é engraçado, porque eu nem sabia que ela sabia, assim.... ela destaca os produtos, fala do que é feito, conhece os fios, fala como é a produção, ela é danadinha! Eu fiquei surpresa com ela esse ano! Aí eu a paguei direitinho. Eu falei assim: “nossa, tenho que pagar, senão no ano que vem não tenho ajuda” (risos).

Ah que coisa boa! Eu nem fui à feira nesse ano, porque foi quando tudo aconteceu, o furacão passou na minha vida. Eu até estava aqui..., mas eu não tinha ânimo. Eu ia com minha mãe todos os anos na feira.

É, ela gostava, ela adorava o trabalho!

A minha pesquisa, eu estou fazendo por incentivo dela. Ela sempre gostou e sempre me incentivou também... Então, eu cresci vendo a minha mãe valorizar o artesanato daqui.

WhatsApp, 23 de abril de 2020.

O isolamento social tem afetado sua produção? E como estão suas parcerias com estilistas?

Nossa... parou totalmente, totalmente... nós estamos com as lojas abertas, mas não vendemos nada, porque o nosso foco são os turistas, né, então, não vendemos nada... Os dois estilistas que eu estava trabalhando são de São Paulo e como lá está tudo fechado, eles cancelaram todos os pedidos, então, eu produzi, estou “pulando miúdo” para pagar as contas: a matéria-prima, os tecelões... e eles cancelaram os pedidos, porque estão com as lojas todas fechadas. Estou na estaca zero, minha coleção de inverno, eu tinha duas entregas para fazer, foram canceladas e estou com a coleção já bem adiantada... Sei que estou respirando fundo e pedindo a Deus para não apavorar, até então, eu estou procurando pagar minhas contas aos pouquinhos, mas estou assustada com o que vai ser no mês que vem, porque um pouco a gente parece que ainda aguenta, muito parece que vai estourar. Então está zerado, não muda uma linha do lugar, tive que parar tudo, tudo mesmo, tecelões, produção, compras, tudo.

WhatsApp, 04 de maio de 2020.

Sua loja agora está na nova sede da Associação dos Artesãos, você decidiu ir para lá para diminuir os custos, otimizar suas vendas?

Então, foi assim, a loja da Associação estava muito pequena e em um ponto ruim, aí, mudou a diretoria e eu sugeri que a gente fosse para um lugar de maior destaque, que é o casarão. O casarão como é muito grande, ele tem 15 cômodos, e o aluguel era alto demais para a Associação, então nós passamos a alugar alguns cômodos... o que sobra da Associação é alugado para associados e não associados. Aí, para início de história, eu e a Maria do Carmo, que somos associadas, nós já entramos com aluguel de sala para nossas lojas. E como eu viajo muito para feiras e eventos, a minha loja acabava ficando fechada e na Associação, às vezes, tinham poucas mercadorias e poucas variedades de cores, o que os clientes não gostavam. Então, eu fui para a Associação, onde o cliente tem todos os meus produtos, todas as variedades de cores e quando eu viajar minha loja permanece aberta, entendeu?! E ajudando, agregando valor ao aluguel da Associação. Assim está funcionando e dando certo, só que com essa crise, muita gente que já estava fechando cômodos para alugar do espaço, está aguardando. Então nós estamos somente com três alugados, mas mesmo assim, nessa situação já está ajudando bem a Associação...

né, e mesmo a nós, porque como não tem movimento, aí não precisamos ficar direto, a menina da Associação está lá e acaba que um ajuda o outro.

Você é associada há quanto tempo? E outra questão, quem está agora na diretoria da Associação?

Eu sou associada há muitos anos, acho que desde que abriu a loja da Associação... há 25 anos eu sou associada. Quem está na diretoria hoje é a Rita, a Maria Rita de Paula, doceira, eu também faço parte da diretoria, sou do Conselho Fiscal e tem a Rosa que é secretária e a vice é a Maria do Carmo Soares, esta é a nova diretoria da Associação.

WhatsApp, 21 de maio de 2020.

O que você acha que pode ter acontecido para a Associação estar agora com tão poucos associados? O que você acha que acontece com os artesãos do Carmo, que não entendem a importância dela e o quanto pode contribuir para o artesanato sobreviver enquanto atividade econômica?

Eu acho que com o tempo, o que foi acontecendo, é que muitas gestões da prefeitura não ajudaram a Associação e para ela se manter teve que criar... além de aumentar a mensalidade, que hoje está em R\$50,00, o que é puxado para muitos artesãos que fazem peças pequenas e em poucas quantidades... também teve que por uma porcentagem na venda para manter a loja: funcionário, telefone, água, luz, impostos. Então, com isso, dificultou muito para os artesãos, para os pequenos artesãos se associarem, porque fica caro, foi onde ficaram poucos associados. E, às vezes, a própria direção, porque entram pessoas na diretoria que não têm muita habilidade em falar com as pessoas, não são muito cativantes, foi onde muita gente afastou, então o que aconteceu foi isso. Aí, mantêm-se com poucos e com aqueles que tem muita produção... Agora, nós tínhamos aberto a seguinte opção: poderiam associar o produto de duas pessoas em uma ficha só, entendeu?! Para cair para R\$25,00 para cada uma, só que começamos com esse processo, veio a pandemia e acabou atrapalhando tudo... A gente ia fazer a parte social, que eram os cursos, tanto de doces quanto de tecelagem para incentivar o pessoal a voltar... E então, foi isso que acarretou, ao longo do tempo, e onde chegou em tão poucos associados. E outra

questão que acontece também, é que de primeiro, como eu, por exemplo, aprendi a tecer na infância, porque você não tem muita opção para fazer no Carmo, né, na infância. Hoje com as facilidades dos ônibus levando os jovens para as faculdades, ninguém quer saber do artesanato, porque todo mundo quer uma profissão diferente. Então é onde acabou que não tem, por exemplo, artesãos novos... os que estão são já de idade. Então é uma das coisas que também desmotivou o pessoal.

Entendi. Sobre os cursos, como funcionariam?

Os cursos nós já tínhamos iniciado, já tínhamos até as pessoas, fizemos uma parceria com o CRAS (Centro de Referência da Assistência Social), que levaria o pessoal para fazer os cursos. Então, você poderia fazer o curso de tecelagem três dias na semana, depois tinha o curso de bordados duas vezes na semana e o de doces duas vezes na semana, intercalando os horários para dar certo, para um não atrapalhar o outro. Estávamos com esses três cursos, a "Táta" ia dar o de bordados, eu ia dar o de tecelagem e a Rita ia dar o de doces, íamos iniciar com esses três cursos.

O que você acha da ideia de pensar um espaço de formação? Poderia ser uma boa estratégia para valorizar o artesanato e atrair os mais jovens para aprenderem as técnicas?

Eu acredito muito nisso, sabe por quê?! Uma, nós temos uma dificuldade do industrial com o artesanato, então é uma forma da gente mostrar como é feito para ser valorizado, para ter o valor real. Outra, a geração nova que está vindo, eu acho que a pessoa pode formar em vários cursos, no que quiser, mas o artesanato é uma coisa que faz parte da vida do ser humano... numa pandemia dessa, avalia para você ver, quem sabe fazer um bordado, fazer alguma coisa manual, não está agitado, enquanto que aqueles que não sabem fazer nada, estão perdidos, não sabem o que fazer da vida. Então, eu acho assim, o artesanato é uma coisa tranquilizadora na vida das pessoas, você aprende... você não sabe quando vai precisar. E eu tenho uma frase comigo: tudo que você tiver a oportunidade de aprender, aprenda, porque um dia pode ser útil. Então eu acredito, assim, que essa parte do aprendizado, além de valorizar a Associação, o artesão, pode levar para a mídia essa parte que é importante para a nossa cidade, é um resgate da cultura. Então, eu acho que este seria um caminho sim, sabe, e nós até também tivemos turistas, ônibus de turistas... que

expliquei como é feito, deixei eles pedalarem no tear, tudo... experimentar como que é... Nossa, foi uma coisa assim, encantadora, tanto eu fiquei satisfeita quanto eles saíram satisfeitos, sabe... então eu acho que é uma valorização de cultura.

WhatsApp, 31 de agosto de 2020.

Você tinha me dito, há um tempo atrás, que suas encomendas foram canceladas por causa da pandemia e, pelo que soube, parece que agora com a flexibilização já está tendo uma recuperação. Você conseguiu se recuperar, suas vendas melhoraram, as suas encomendas retornaram, as parcerias que você tinha com estilistas, como ficaram?

Olha, não melhorou, porque é o seguinte, eu tinha feito a coleção de inverno, aí, os lojistas... o estilista tinha me encomendado essa parte de moda... e como São Paulo e Belo Horizonte demoraram demais para reabrir o comércio, então eles não pediram, foi cancelado mesmo e eu estou vendendo uma coisa ou outra, mais na parte de decoração. E outra, por não terem festas, aniversários, então, a parte de cachecóis, xales ficou toda parada, sabe... realmente foi à estaca zero. Eu não recuperei as minhas vendas, estou vendendo uma coisa ou outra para alguns clientes para não ficar sem, mas assim... uns 40% só, do que eles compravam antes. Estão bem baixas mesmo, as vendas, porque esta área nossa do artesanato, depende do turista, depende de o pessoal passear, depende de festas para o pessoal dar presentes... e aí, nada disso está acontecendo, nada flui, porque não são coisas assim, de primeira necessidade, são presentes, você vai viajar aí compra uma peça, vai viajar para algum lugar frio e leva um agasalho... então isso não está acontecendo e as vendas ficaram baixas mesmo. Os estilistas, eu gosto muito de trabalhar com eles, porque eu acho que desenvolvem a mente da gente, o jeito de pensar, as vezes o jeito de ter uma visão sobre cores.... adoro trabalhar com estilistas! Eu acredito que agora só para o ano que vem, porque esse ano já não virou mais nada, nem a coleção de verão que seria agora para o começo do ano não virou, porque até então, as festas, as viagens, os passeios continuam todos parados, né. E a hora que voltar, nesse momento que voltará a circular o nosso trabalho, que é a parte artesanal.

WhatsApp, 05 de fevereiro de 2021.

Como estão suas vendas neste início de ano, apesar do período ainda de pandemia? E no caso da Associação, vocês conseguiram retomar as ações previstas para o ano passado? Os cursos em parceria com o CRAS, a flexibilidade no modo de se associar com dois artesãos em uma mesma ficha...

Aqui, de modo geral, eu acho que as vendas voltaram, as tecelagens, todo mundo está produzindo. Estamos tendo uma dificuldade muito grande este ano, eu principalmente, de conseguir tecelões manuais, porque com a pandemia, eles foram para os teares elétricos, então não têm pessoas qualificadas na cidade para tecer manualmente. Eu pus até na rádio e não consigo tecelões e já têm alguns meses que estou à procura. Então acredito que voltou, porque as demandas das tecelagens elétricas estão grandes. Agora, quanto às nossas parcerias na Associação, ainda não foram permitidas por causa de aglomerações, por causa do contato entre pessoas, então, não voltamos nada ainda daquela programação dos cursos, mas eu estou até pensando seriamente em rever como faremos isso, porque não tem mão-de-obra manual, vou ter que pegar pessoas para ensinar a tecer, porque não tem.

Sérgia Coelho de Oliveira

Carmo do Rio Claro/MG, 18 de fevereiro de 2019.

[Os diálogos com Sérgio (figura 64) foram bastante complexos por retratarem o processo de composição dos fios no tear, a fim de definir os desenhos dos tecidos. Por isso, em vários momentos há interferências explicativas, além das imagens didáticas, que foram registradas posteriormente, sob as orientações da tecelã.]

Então, você quer que eu comece a falar a partir da trança pronta?! Aí, tem todo um trabalho, que eu não sei até onde você conhece o tear... Ele tem... cada parte tem um nome, tem o liço⁶⁸... primeiro você enrola a trança (que foi elaborada na urdideira) no tear, tem tipo um carretel, você pega a trança e enrola ali.

Desfaz a trança?

Não, ela não pode ser perdida, quando a gente está na urdideira⁶⁹, a gente faz umas cruces e prende com... um barbante, é tudo “amarradinho”, você não pode perder essas cruces. Aí depois, quando você vai colocar no tear, tem todo um processo, têm as madeirinhas (ou tubos) que você vai colocando em cada cruz daquela (figura 68), para não se perder, que aí, não mistura, porque se misturar você acaba perdendo a trança.

Depois que você passou a madeira (nas cruces) ... você enrola tudo no carretel, depois você vai começar... você enrolou e vai começar a tirar (desenrolar), aí tem a parte que chama liço, são quatro folhas de liço (figura 72) ... você vai passar no liço e depois passar no pente⁷⁰.

Como é o liço?

⁶⁸ O liço é composto por dois liçaróis de madeira distantes, aproximadamente, 30 cm um do outro, onde são posicionados vários fios brancos, organizados de seis em seis fios, compondo os cabrestilhos da folha do liço. Cada uma das folhas do liço fica presa a um pedal (nomeado pelas tecelãs como “pisadeira”) e o movimento dele no processo também definirá o desenho do tecido.

⁶⁹ A urdideira (figura 61) é uma peça que permite, a partir da definição e disposição dos fios, produzir a trança (urdidura), na qual estão delineados a composição, o comprimento e a largura do tecido que será elaborado no tear.

⁷⁰ O pente é uma peça de madeira com vários tubos de aço bem finos.

O liço tem duas madeiras, uma madeira em cima e outra embaixo e as linhas no meio. A gente tem que mandar fazer esse liço, têm pessoas que só fazem isso. Ele tem mais ou menos assim... uns 30 cm (de altura) e é dividido no meio, no meio ele tem uma “casinha”, tem um espaço... onde você vai passar a linha ali dentro (essas “casinhas” ficam no meio do vão de cada folha de liço e são composta por nós nas extremidades, definindo um espaço onde é passado o fio da trança – figura 69). E para fazer a trama, você tem que ter... eu conheço como repasso⁷¹ (figura 74), não sei se tem outro nome no artesanato. Eu até tenho aqui e posso te mostrar depois, seria (o gabarito indicando) como você vai passar a linha (em cada casinha da folha do liço). Aí você vai passando, fio por fio de “casinha” em “casinha”, se você errou tem que desmanchar senão sai errado o desenho. Se é um repasso liso, liso seria aquele que não tem desenho nem nada, é mais fácil, mas se é com trama, não pode ter erro.

E como você define os desenhos da trama?

Tem que ter o repasso, alguém cria e a gente vai conseguindo (esses gabaritos), eu peço para um, empresto para outro...

Então o desenho você já tem definido nesse repasso e a trama é feita a partir dele, aí você coloca os fios da trança nas folhas do liço do tear, conforme cada “casinha” indicada no repasso?!

Isso! Então... é o que eu te falei... tem que estar repassado certinho, a gente fala repasso, repassado é passado certinho nas casinhas do liço. Aí você passou no liço, a outra etapa é o pente. No liço, porém, você passa um fio (em cada casinha pré-definida no repasso) e no pente... pente você sabe o que é?!

Sei.

É aquele comprido de tabuinha, sua mãe deve conhecer... ele é de... hoje se faz de arames, né, antes era de madeirinhas fininhas, hoje já é de arames... Depende do tamanho do tear, é uma peça comprida assim, com os (vários) “araminhos” ... a

⁷¹ Os repassos são gabaritos codificados que definem os desenhos, “[...] constituem-se no segredo, na ‘partitura’ da tecelagem. [...] Fazer um repasso não é tarefa fácil, bem como sua decodificação só é possível para uma profissional treinada. [...] com um único código obtêm-se as informações necessárias para urdir e tramar, além do movimento dos pedais” (CARMO DO RIO CLARO, 2015b, p. 64).

gente chama de casinhas e ali você vai passar dois fios em cada casinha (figura 70). E você também não pode errar.

No trabalho existe também a largura, “há eu quero um caminho (de mesa) de 40 cm”, então vou ter que saber quantos cabrestilhos eu vou ter que usar. O de 40 cm deve dar mais ou menos... uns 12 cabrestilhos, cada cabrestilho contém 24 fios [um cabrestilho do pente contém 12 casinhas (vãos), recebendo 2 fios em cada uma, o que resulta em 24 fios por cabrestilho], aí você vai passar nas casinhas, no pente você vai passar de dois em dois (fios)... e não pode pular nenhuma casinha porque se pular, no final também vai dar problema...

Qual é aquela peça que vai para lá e para cá? (Valquíria Achcar Monteiro Silva)

Aquilo lá é a lançadeira, a canoinha, a gente chama de canoinha...

Aí você fez toda essa parte: desenrolou, passou no liço, passou no pente... você vai começar a tecer... Aí, a gente faz a canelinha, que é aquela peça de bambu que você enrola a linha para começar a tecer... que aí é igual sua mãe falou, é a canoinha, você a coloca na (agulha da) canoinha e vai... joga de um lado para o outro (figura 71)... E para tecer, ali no liço... que são quatro folhas, cada folha vai estar amarrada em uma “pisadeira”, pisadeira seria como um pedal, que vai lá embaixo... aí você tem que definir qual folha do liço estará amarrada em cada pisadeira para não dar errado também. Tipo, são 1, 2, 3 e 4, nos pedais de fora seriam (amarradas) as folhas 1 e 4 (figura 73) ... então tudo isso é um processo e você tem que estar bem atento para não dar errado.... porque se eu repassei que essa aqui é a de fora, se eu a pisar com a dentro vai dar errado também.

E é por aí... o que eu aprendi, o que eu soube... Graças a Deus consegui fazer bastantes coisas, porque não é muito fácil o trabalho de dado, como a gente diz, a trama no tear a gente chama de dado... uns falam trama, outra falam dado. Então, é um trabalho bem delicado, mas é gostoso, eu gostava de tecer... eu só não teço mais...

Deve ser muito bom tecer. (Valquíria Achcar Monteiro Silva)

Então, agora até faz um tempo que eu não teço, porque já faz quase uns 6 meses que eu estou ajudando em uma loja e estou meio sem tempo, quando eu tenho

até gosto... eu trabalhei 16 anos com isso... para sobreviver, né, porque na época meu marido era doente, eu não era aposentada, então tinha que ajudar dentro de casa.

Isto é muito importante para mim, porque eu estou dando foco no protagonismo feminino na tecelagem e no quanto isto ajudou muitas famílias como renda.

Ajuda... a gente tem que ser persistente, porque eu falo... é árduo, Nossa Senhora... eu paguei a primeira faculdade da minha filha com tear... depois meu marido foi ficando cada vez mais doente, ele quis vir para a cidade e na cidade é outra coisa... são diferentes os gastos, né, a gente já veio com casa nossa, mas mesmo assim.... Graças a Deus eu tive uma grande contribuição nas despesas da casa. Só que eu tinha meta, eu entrava no tear cedo e eu tecia, na época, muitas toalhas, toalhinhas de rosto, eu falava: “enquanto eu não tecer 10 eu não saio!” ... tem que ter meta, porque tem gente que fala: “Ah não, fui lá, fiz um pouquinho, cansei e saí”, aí não rende o serviço, então eu tinha aquela meta, se era uma coisa mais fácil, até fazia mais... tipo, uma peça menor, mas a toalha... teve uma época, porque você vai treinando, treinando... que eu cheguei a tecer 20 toalhas de rosto por dia. Então, eu não reclamo, acho que ajudou muito, mas não é fácil.

O que mais a senhora gostava de tecer?

Ah... toalhinha eu gostava, agora o tapete para mim era pesado, porque... sei tecer, já teci, mas ele é muito pesado, porque você tem que bater muito o pente... Agora as toalhas não, toalhas, panos de prato, guardanapos são coisas mais leves que não te judiavam tanto, mas é isso.

E as amarrações das franjas, a senhora que fazia ou passava para outra pessoa fazer?

Então, nesse tempo que eu trabalhava fora, que se considera fora, né, eu só tecia... eu tecia, ligava, eles vinham, pegavam a trança pronta, levavam e passavam para outra pessoa... para amarrar... aí é tipo, trabalho em equipe: uma tecia, outra amarrava, outra bordava.... Isso eu não fazia, sei, mas não fazia.

E como essas amarrações dos fios são feitas?

Também vai tudo contado com os fios, tem o desenho também... não sei se sua mãe tem alguma coisa com abrolhos. Eu acho que eu nem tenho mais...

Eu tenho toalhas. (Valquíria Achcar Monteiro Silva)

Então, você pode prestar atenção que, geralmente, os fios são de três em três. Você já começa dando o primeiro nozinho, você vai até pegar 6 fiozinhos, mas aí, você divide 3 (fios) e dá o primeiro nozinho e o amarrio é todinho assim... com 3 fiozinhos... às vezes, dependendo do desenho, você até junta mais, mas sempre amarrando com os 3 os nozinhos, com tudo contado para não dar errado no final. Isso é muito detalhado, o povo pensa que não é...

Hoje, o que acabou com o Carmo são esses teares industriais, você pega um trabalho industrial é outro tecido, ele é mole, pode ficar até mais bonito quando ele é trabalhado e tem qualidade... Teve um caminho (de mesa) que eu fiz que até um moço veio atrás de mim, perguntando se eu sabia, eu falei: “não sei, vou tentar descobrir”, fui lá na D. Anésia: “Não sei, não lembro”... Aí um dia eu coloquei uma trancinha e falei: “eu vou tentar descobrir”, olha! eu ficava lá em cima horas até conseguir fazer... é muito bonito, mas é uma coisa que você tem que quebrar muito a cabeça, errar muito para poder chegar lá.

E com quem a senhora aprendeu?

Eu via minhas irmãs tecerem quando eu era menina... minha família é muito grande, né, minhas duas irmãs mais velhas teciam e eu ficava ali de curiosa... sei que uma vez eu até coloquei no tear uma coberta, não sei se a Valquíria conhece, uma coberta de fio grosseiro (supõe-se que seja uma coberta rústica de lã de carneiro). Aí depois eu casei, fui embora para Campinas, morei lá muito tempo... quando eu voltei, que aí meu marido ficou doente... Aí veio aquela necessidade: “eu tenho que fazer alguma coisa”, na época eu voltei para a roça, não fiquei na cidade... aí eu já comprei um tear, fiz uma trancinha, eu ainda lembro muito quando eu trouxe, o marido da minha sobrinha tirava muito sarro de mim: “Ninguém vai te contratar, ficou muito ruim, que não sei o quê”. Foi até a Eva quem me ajudou muito, a Eva da tecelagem, ela me deu a trança para eu tentar... as primeiras ficaram com alguns errinhos, mas eu sou muito interessada quando eu quero aprender as coisas. Quando a trama era mais difícil, aí eu corria atrás de alguém que sabia para me ensinar..., mas eu aprendi muito sozinha mesmo.

Isto tudo que você explicou, se estivesse explicando no tear seria mais interessante para poder ver o que você estava fazendo. (Valquíria Achcar Monteiro

Silva)

Eu tenho umas fotos dos teares da D. Anésia, eu tirei fotos quando ela ainda estava tecendo, então, algumas coisas que você falou eu consegui lembrar pensando nas fotos e acho que, olhando-as, conseguirei entender, traduzir.

É... o bom seria ver num tear mesmo e ir explicando direitinho, né... Vou pegar um repasso ali para você ver, eu acho que tenho aqui.

(pausa)

Isso aqui que a gente chama de repasso (figura 65), este aqui é um bem simplesinho, aí, cada trabalho vai complicando...

(pausa)

Olha o que eu te falei (mostrando um caminho de mesa), esse aqui deu trabalho... Cada desenho, cada trama é um repasso, cada uma forma uma coisa... Isso aí é o que vai definir como vai sair o desenho, a trama do trabalho....

Carmo do Rio Claro/MG, 21 de abril de 2019.

(Neste diálogo, Sérgia me mostrou alguns de seus repassos, explicando como os fios devem ser dispostos nas folhas do liço. Esse processo é bastante complexo e difícil de ser compreendido através das transcrições, por isso, foram apresentadas apenas as falas que mostram clareza)

Eu estava vendo aqui, tenho outros repassos [(figura 74) além do que ela havia me mostrado no diálogo anterior] ...

Ah! Você tem um caderno...

Esse aqui, “rosinha com miolo” ... esse é “lenço”, ele é muito bonito, esse repasso a minha irmã que tecia... eu não sei. Agora esse aqui... eu acho... que é um caminho verde que eu tenho... me deixa pegar para você ver.

Aqui são nas folhas do liço ou não? É como deve passar os fios nas folhas do liço? (minha primeira tentativa de entender a disposição dos fios nas folhas do liço)

Isso! Sim, aquilo que te mostrei lá: uma, duas, três, quatro (folhas do liço).

Aí esse aqui passa então nesses dois... de dentro, com três fios, é isso?
(tradução: três fios da trança passam, cada um, em uma casinha presente em um dos cabrestilhos, respectivamente, das duas folhas de dentro do liço – folhas 2 e 3)

É, lembra que eu te falei?! Só que aí é o seguinte, a gente sempre começa da direita para a esquerda. É engraçado, porque você começa da direita para a esquerda, mas no repasso você começa da esquerda para a direita (a contagem dos cabrestilhos) ... é ao contrário. Aí começa aqui, oh, aí para formar... eu acho que esse desenho é esse (Sérgia acredita que o repasso “rua de café modificada” corresponde ao desenho de seu caminho de mesa, porém a trama parece bem diferente do repasso – figura 67). Vou ver se eu consigo contar: uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez... Cadê o meio aqui?... Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove..., mas eu acho que é esse mesmo. Aqui deu nove..., mas eu acho que aqui ele já está virando, olha.

Começa no dez e volta no um.... Conta assim?...

Começa no dez e volta no número um, termina no quatro. Está vendo como para fechar é aqui? Então, dez e quatro, quatorze... quatorze dividido, seriam sete, só que tem um que é o meio. Eu acho que é esse... vamos ver se eu acho outro mais fácil... “Rosinha com miolo” ... “rosinha sem miolo” ... Viu que eu te falei que tem vários?! Mas o que eu tenho mais certeza é que aquele grande que é esse.

Ele chama “Rua de café”?

“Rua de café modificada”.

E esse é o lenço?...

Lenço.

Esse é liso ou não?

Não, ele faz um desenho que é a coisa mais linda. Esse aqui só minha irmã tecia... é muito bonito, uma colcha dessa aqui... ela deve ter lá na roça ainda...

Como é que passam as linhas no liço?

Como eu te falei...: “vou começar esse repasso”. Eu vou começar daqui do meu lado direito, como aquela trança que você viu lá no tear, que o menino estava até passando e você tirou foto. Não sei se você reparou que ele também começou do

direito, estava faltando terminar de passar do lado esquerdo... ele não tinha terminado ainda... Aí eu vou... o que eu vou fazer?! Eu vou ter que dividir... se a minha peça tiver quatorze cabrestilho e meu liço for de vinte, aí vou ter que dividir...

Três para cada lado?!

Três para cada lado.

Então, cada casinha do liço é um cabrestilho?

Cada seis casinhas (correspondem a um cabrestilho).

A cada seis... Entendi. Aqui são doze cabrestilhos, né?

Seis, doze, dezoito, vinte quatro, porque como são quatro folhas... É que essa parte eu não te expliquei, ele tem a divisória... a cada seis casinhas ele tem um amarrio para você ver (cada cabrestilho) ...

Eu acho que se eu olhar lá na foto eu vou entender.

Tipo assim... tem as seis casinhas, aí depois ele vem assim com uma linha mais grossa e amarra assim, para separar.

Um do outro...?

Um do outro, a cada seis, fica tudo dividido na folha do liço. Então, eu vou começar... vou trabalhar na primeira e na terceira (folhas). Aí eu venho, passo as linhas. Eu vou sempre passar, na sequência (Sérgia mostra como exemplo o repasso “rosinha sem miolo”) ... então eu vou passar um (fio) na primeira e na terceira (folhas). O segundo da primeira, o segundo da terceira. O terceiro da primeira, o terceiro da terceira. Porque tem que ser sempre assim para dar certo.

Você lembra que eu te contei que estava agarrando? Que estava segurando de um lado, quando o menino estava trabalhando? Ali pode ser o liço mal regulado, a pisadeira mal regulada, um liço mais alto que o outro. (Sérgia se refere a um dos teares que vimos na APAE, quando ela me explicou os processos – figuras 64 e 66)

O liço você passa em todos (os fios), ou não?

Depende do repasso... depende muito... Aquele lá era o liso, então você vai repassando ele inteirinho.

Passa em todas?

Uma, duas, três, quatro (folhas do liço). Uma, duas, três, quatro... até acabar, porque não tem desenho, não tem nada.

E a lançadeira?

É... a gente estava chamando naquele dia aqui de canoinha, mas no tempo das minhas irmãs chamava de lançadeira.

O termo oficial é lançadeira mesmo, canoinha é um termo popular.

É, é lançadeira, não canoinha. Aí você joga... (de um lado para o outro, conforme pisa os pedais e faz os movimentos do pente). O repasso não é referência de linha, é só para você ter o desenho. Se você não tiver esse desenho, você não faz a pisada. Esse aqui foi a trança crua e a (linha na) canelinha para fazer a trama verde (mostrando seu caminho de mesa). Aí você põe o que você quiser... Se eu falar assim: “agora eu não quero mais verde, eu quero fazer uma vermelha”, aí daqui para frente... na verdade aqui, porque aqui seria a divisória de um e do outro... Eu poderia jogar outra cor. “Só quero um vermelho aqui agora”, aí é onde eu vou pôr na canelinha. A cor que eu quero usar – vermelho, preto, amarelo – ponho na canelinha.

Entendi. Então o liço, vamos dizer que é o fundo (do tecido) ... e a cor vem na canelinha.

Sim. Vai do seu gosto, do que você quiser fazer.

Vou tentar desenhar o pedal aqui, mais ou menos. Aí então vai ser pé direito no primeiro e no segundo (pedais), pé esquerdo no terceiro e no quarto (pedais) – figura 73. Certo?

Sim, sim.

O desenho eu vou seguindo o repasso e aí depois, quando quiser fazer liso...?

Sempre as duas de fora. Pode até escrever aí: cada vez que jogar (a lançadeira é preciso pisar nas pisadeiras externas, quando lança da direita para a esquerda, pisa na 4ª. e quando lança da esquerda para a direita, pisa na 1ª.) ...

Vou escrever assim: liso pisa nas duas (pisadeiras) de fora.

(As explicações sobre as pisadas e a composição da trama quando há repasso, com os lançamentos da lançadeira, não ficaram claras, por isso não foram apresentadas.

A gravação foi interrompida e depois retomada, quando surgiu o assunto sobre a diminuição das produções artesanais)

Não é só por que veio o industrial para a cidade, é que o pessoal daqui, na época, saiu muito para fora, para ensinar lá fora. Tem uma cidade aí... eu não vou lembrar o nome... que agora eles trabalham com tear manual, porque o povo daqui foi lá e ensinou... Quantas e quantas pessoas iam até para longe, Goiás...

Falta incentivo também, né?! Do poder público...

Falta incentivo, porque para o prefeito falar: “Ah! Vamos divulgar, vamos organizar, fazer um evento na cidade para o pessoal de fora vir e comprar” ... Está faltando tudo isso... e o povo, os jovens! Eu fiquei doida aqui!!! Eu ligava para um, para outro, procurando tear... Logo que eu vim de Campinas, você passava na rua, quase toda casa tinha um tear trabalhando, uma pessoa tecendo.... Hoje você não vê mais.

É, isso mudou mesmo.

Ninguém quer fazer isso. Então a mão-de-obra também está em falta.

Pois é, eu vou escrever sobre isso também, mas eu acho que vai ser nesse sentido, de tentar fazer esse resgate. No sentido de fortalecer como uma prática econômica, porque ele era forte há uns anos atrás.

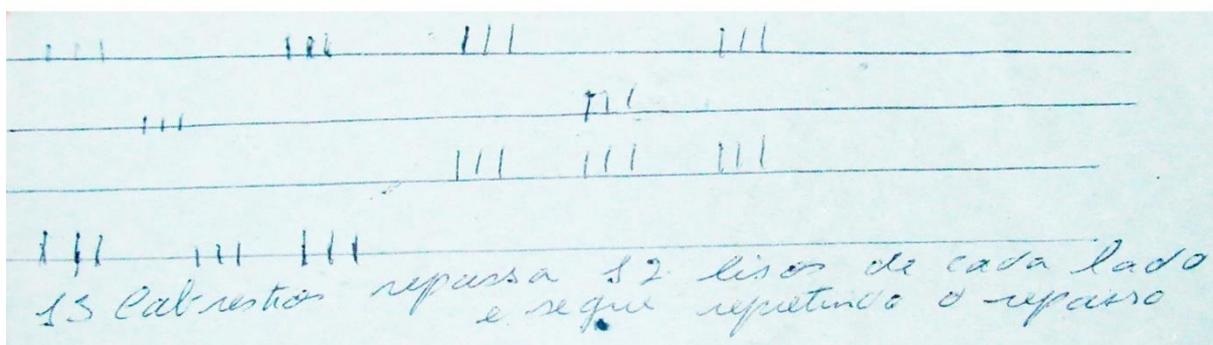
Era. Era a sobrevivência, né, Valquíria. Há uns... vinte anos, vinte e três anos atrás, quando foi logo que eu vim, era a sobrevivência da cidade, porque o café, naquela época, não era tão... tinha pouco café na região. Então era moço, era moça, casado, todo mundo tinha um, dois teares em casa.

E tecia, né?!

É, mas agora o povo não quer mais nada.

Nota: Apesar de Sérgia gostar muito da tecelagem, há pouco tempo parou de exercê-la por ter adquirido problemas de coluna em função do manuseio pesado do tear. A tecelã mantém seu tear em casa, agora produzindo apenas peças para o uso próprio e para presentear pessoas próximas.

FIGURAS 64, 65, 66 e 67 – Tecelã Sérgio de Oliveira; tira de papel com o repasso de um dos modelos de “rosinha sem miolo”; detalhe do tear; e do caminho de mesa abordado por Sérgio



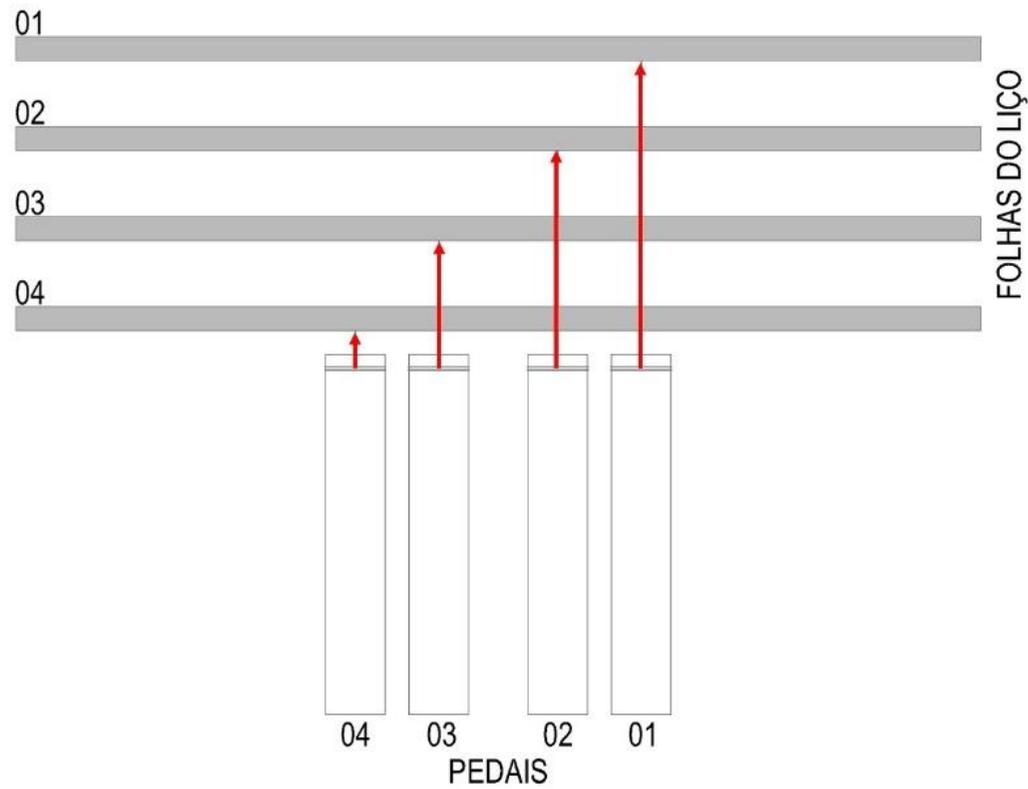
Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2021.

FIGURAS 68, 69, 70, 71 e 72 – Tubos intercalando a cruz feita na urdição; “casinhas” presentes nas folhas do liço; detalhe do pente; liço, pente e lançadeira; tear, destacando carretel e liço



Fonte: Arquivo pessoal, 2017, 2019, editado pela autora, 2021.

FIGURA 73 – Desenhos esquemáticos representando a amarração dos pedais nas folhas do liço

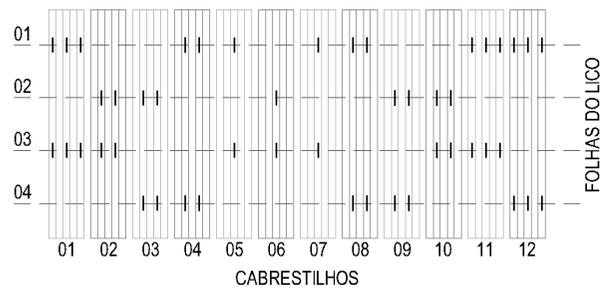


FIXAÇÃO DO LIÇO NOS PEDAIS

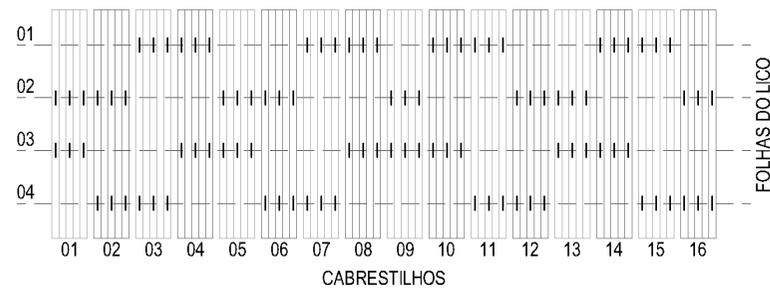


Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

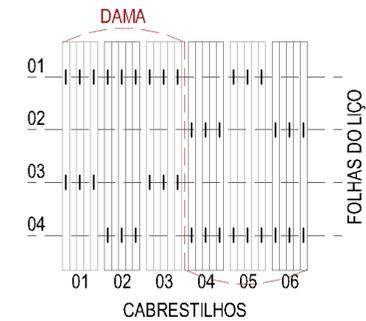
FIGURA 74 – Exemplos de repassos, considerados partituras da tecelagem



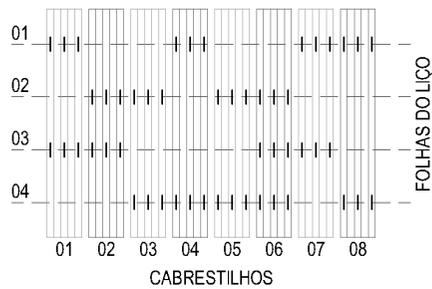
ROSINHA C/ MIOLO 01



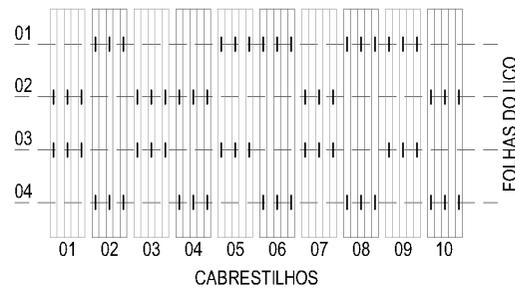
ROSINHA C/ MIOLO 02



ROSINHA S/ MIOLO

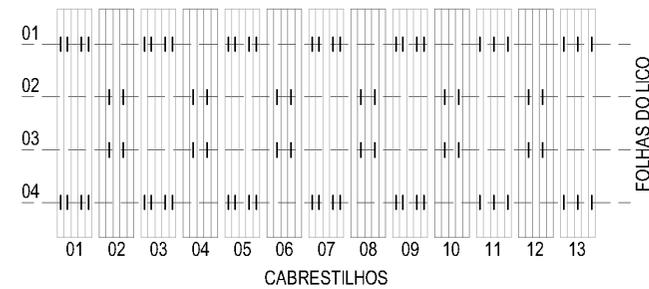


ROSINHA DE 1 DADO



RUA DE CAFÉ MODIFICADA

OBS.: Começa no 10o., volta no 1o. e termina no 4o. cabrestilho



LENÇO

CADA CABRESTILHO DA FOLHA DO LIÇO CONTÉM 6 FIOS.

Fonte: Repassos disponibilizados por S rgia de Oliveira e desenhados pela autora, 2019.

Fátima Maria de Carvalho

FIGURAS 75 e 76 – A mestra doceira Fátima em sua antiga cozinha industrial



Fonte: Acervo de Fátima de Carvalho, s/d, editado pela autora, 2021.

Carmo do Rio Claro, 17 de abril de 2019.

[O diálogo com Fátima (figura 75) começou de uma forma bem descontraída, levando-me a esquecer de iniciar a gravação, que só foi lembrada quando a doceira recordou um episódio da infância relacionado com D. Nicota.)

Era um docinho feito de calda de doce... e o seu Quincão punha na forminha ou em um palito e molhava ele no coco ralado. Aí a gente, era aquela criançada... subia para o colégio e ele vendia para a gente. A gente passava no alpendre e via a Dona Nicota lá bordando aqueles passarinhos, aquelas coisas mais lindas do mundo. Então, eu falo: é uma história bonita, né?!, que podia ter, assim... um registro, uma coisa...

Então, eles até fizeram o Registro e solicitaram que fosse protegido como patrimônio imaterial, mas eu fui aqui na Prefeitura e me falaram que não havia nada. Aí eu consegui em Belo Horizonte no IEPHA, tinha no arquivo deles e eu pude tirar uma cópia. Têm várias coisas que eu estou me baseando por lá e também pelas conversas, porque minha temática é a história oral. Então, eu construo minha tese em cima dos relatos, das memórias.

É, porque, nossa, é muita, muita coisa. E você vê, eu falo que o Carmo de uns 10 anos para cá, eu acho... o Carmo perdeu muito, tanto no artesanato (tecelagem manual), como nos doces... Eu achei que a gente deixou escapar. Primeiro que é interessante... tem muito doce parecido com o nosso e tudo, mas tudo começou nesse bendito Carmo. E a gente, lá em casa, a gente nunca importou de ensinar os outros a fazerem e nós deixamos de cuidar do nosso doce e o pessoal que aprendeu – o pessoal de fora – está expandindo muito. Eu ensinei uma moça e, não sei se você já ouviu falar, chama Mazé, Doces da Mazé, Doces do Brasil. Há uns... quer ver... 15... faz 9 anos, 10 anos que eu vendi a fábrica... Há uns 15, 16 anos atrás, chegou uma mocinha lá em casa... e ela telefonava, telefonava e eu não atendia, porque eu não tinha tempo de ensinar. Aí um dia o meu marido falou para mim: “Fátima, ensina essa moça, parece que ela está tão insistente, quem sabe, né?!” Ela contou a história de vida dela, que o marido bebia muito e ela tinha dois filhos para criar e tal. Eu falei: “Ah, eu ensino desde que eu não tenha que parar o meu serviço”. E ela veio e ficou assim uns 2 meses lá na fábrica. Ela veio e ficou em um hotel, aí, de repente a gente ficou tão amigas que ela ficou dormindo lá em casa e ficamos amigas até hoje. Hoje ela tem

uma fábrica lá em Carmópolis, Carmópolis de Minas, perto de Belo Horizonte. Então, hoje ela tem uma fábrica grande, ela produz muito e ela viaja, nossa... ela já foi para tudo quanto é lugar, Paris... ela viaja muito atrás de novidades, de doces, de conhecimentos. Aí, ela ficou comigo ali na fábrica e ela via o meu desperdício, porque tem um doce que você aproveita totalmente a fruta e o outro não. Aí ela falava comigo assim: “Fátima, eu vou fazer diferente”. A primeira coisa que ela fez foi montar um alambique, porque toda calda que descartava, ela falava assim: “Nossa, mas não pode”. Mesmo o marido sendo cachaceiro, primeiro ela montou um alambique e montou uma cozinha de reaproveitando e... o lixo, porque a gente aqui nunca tem um incentivo, e lá a Prefeitura da cidade dela a isentou de um tanto de coisas por causa do lixo orgânico, sabe. E ela foi, menina, foi crescendo, foi crescendo. A fábrica dela é em um casarão velho lá da cidade. Agora não, agora ela já está construindo uma fábrica enorme. Ela fabrica pinga, licor, sabe, tudo ela aproveita 100%. Então, eu a admiro muito, porque uma mulher sozinha, já conseguiu formar os dois filhos, é uma gracinha. Ela produz, assim, muita coisa. Tem muita loja esparramada em Belo Horizonte, nessas cidades perto de Belo Horizonte e está indo, uma gracinha! Outro dia ela me ligou: “Oi, minha amiga, adivinha onde é que eu estou”. Eu falei: “Onde é que você está, Mazé?”. “Estou de férias, estou aqui em Machu Picchu”. Ela tinha muita vontade de ir lá no Peru, então ela viaja muito. Ela vai atrás, ela foi atrás de terra, ela conseguiu terra, ela planta lavouras. Daqui da nossa região, aqui de Paraíso, por enquanto ela pega pouco, agora figo. Mas ela conseguiu gente para produzir para ela todas as frutas, uma beleza a história dela. E começou assim também, antes dela vir para cá, começou a fazer doce, a vender de porta em porta, pé-de-moleque, essas coisas, né... E hoje, graças a Deus, a Mazé está muito bem, hoje ela é destaque em revista, até na televisão ela já foi. Tem que ver que gracinha.

E como que ela te descobriu?

Ela descobriu através... Eu tinha muito cliente em Belo Horizonte e um dia eu fiz uma festa muito grande para Usiminas e ela tinha um irmão que trabalhava lá. E ele foi escarafunchando e tal... e conseguiu meu telefone, mas ela ligou para mim assim... um ano... coitada e eu nunca que tinha tempo, porque eu estava com aquele rolo de fazer muitos doces, aquela “coiserada” toda. Aí um dia deu certo e ela veio e ficou 2 meses, na primeira vez, depois ela veio e ficou mais um mês. E agora ela está, graças a Deus, ela está construindo uma fábrica nova, mas ela tem 40 funcionários

já, sabe, e produz muito. Nada bordado, igual a gente borda abóbora, não. Tudo cortado lisinho. O mamão ela dá só uns repicados para ter produção, porque eu falo que o nosso tipo de doce, não tem como você produzir demais.

É, porque é artesanal mesmo.

É, ele é bem, né. Lá não se usa bordar igual aqui no Carmo. Então, eu falo: tem que gravar essas coisas, tem que ter um documento...Um documento, um registro, porque é muito bom, né. Mas é aquilo que eu te falei, conheci... tive o prazer de conhecer dona Nicota, o Seu Quincão.... o senhor (em referência ao meu pai) lembra deles, né?!

Não, não cheguei a conhecê-lo, só a dona Nicota. (Joaquim da Silva Junior)

Só a dona Nicota? Nossa, era uma gracinha...

A minha bisavó que fazia os doces, porque antigamente fazia os doces todos grandões, não tinha nada que nem é hoje. Então, por exemplo, ia cristalizar o abacaxi, aí pegava a linha, enfiava... tirava o miolo do abacaxi, punha a linha, certo?!, secava, batia, dissecava. A vó falava assim: “Corre, põe tudo no varal”. Amarrava a linha assim no varal para não ficar uma gotinha de açúcar. Secar aquelas rodela inteiras de abacaxi, aqueles pedaços de abóbora grandes. Então eu falo que, nossa, era muito bonito... E de lá para cá, a vó foi ficando velha, a tia Tereza começou a fazer doces, quitandas, todas essas coisas e a gente que era criança... nós todas, as sobrinhas, todas passamos pela casa da tia Tereza para aprender. Umas fizeram, outras não fizeram, mas eu falo que é uma pena, porque eu fui quase que obrigada a parar, estou bem parada de fazer doces. Muitas coisas que foram acontecendo e tal, aí eu tive que dar uma cessada. Agora eu faço assim, casamento hoje, outro lá para o final do mês, essas coisas assim. Aquele negócio de mandar doces, de fazer aqueles horrores, porque eu cheguei a produzir 14 toneladas de doces por mês. Mas aí o Carlão (seu esposo) apareceu doente, a gente desorientou muito e eu achei que o mundo estava acabando, larguei assim de uma hora para outra. Eu acho que, não sei, me abalei muito, então a gente parou. Nunca parei assim de ficar um mês sem fazer 1 kg de doces ou 10 kg de doces, mas de produzir compotas, essas coisas, tudo eu fui parando. E depois a tia... eu fui sorteada para cuidar da tia, faz 6 anos que eu estou cuidando dela.

Ela já está com quantos anos?

91... A tia também teve uma história muito bonita com os doces, foi uma guerreira. E é isso aí, seria bom se você fotografasse, filmasse os doces cristalizando, não é interessante?!

Eu tirei fotos lá no CIAR⁷² (Centro de Integração e Aprendizagem Rural) ...

Então, o CIAR quando foi abrir, eu já tinha vendido a minha fábrica, a minha “fabriqueta”, aí eu fui lá para o CIAR ensinar, porque era para ensinar as mães (dos alunos da APAE), era para ensinar até as crianças. Eu falei: “Gente, como é que essas crianças vão mexer com fogo, com faca?! Não tem como, né?!”. Não tem como... Aí a dona Maria Paula falou: “Ah, vamos ajeitando”, porque ela tinha o sonho de ter uma cozinha e tal. Aí eu fiquei lá uns 3 meses dando uma mão para eles, mas depois não tive mais condição de ficar ajudando. Eu falo que se eles... o que que acontece no Carmo: (é preciso) resgatar o que perdeu e juntar uma turma e levantar, porque é muito bom fazer doce. Eu falo que, Nossa Senhora, a coisa mais boa nesse mundo é fazer doce. Depois que o povo faz as suas festas e tudo, que vem o reconhecimento da pessoa, então é muito bom. Mas é isso aí, né?! Eu acho que, se você... não sei, eu tenho a impressão que a Maria Rita deve chegar aí amanhã, porque a Maria Rita tem muito, muito... A Maria Rita ficou muito lá com a tia Lola. A tia Lola você conheceu? A dona Lola?

A dona Lola eu conheci. (Joaquim da Silva Junior)

É que a gente toda vida a chamava de tia Lola. Ela tem muita história para contar ali, porque ela ajudou muito aquele povo lá, quando eles montaram aquela “fabriqueta”. Não sei se o senhor lembra... o Ângelo, Tiãozinho Gaubé... Então, ela também tem umas histórias bonitas para te contar. Eu acho que, não sei não, eu acho que ela deve chegar amanhã aqui. Eu tenho impressão que ela deve chegar aí amanhã, porque ela também tem umas histórias bonitas que eu acho que vale a pena... você conversar com ela também. E depois tem essas novatas, as novatas,

⁷² O CIAR pertence à APAE de Carmo do Rio Claro, tendo à frente Maria Paula Alberti dos Reis, antiga diretora da entidade e benfeitora do empreendimento. De acordo com o registro do saber, “o projeto é uma oportunidade de geração de renda para mães das crianças atendidas pela instituição, e tem o intuito de profissionalizar mais doceiras [...], além de seu caráter nitidamente social, contribui enormemente para a manutenção dos saberes associados ao modo artesanal de fazer os doces de frutas em compotas e cristalizados [...]” (CARMO DO RIO CLARO, 2015a, p. 99-100).

hoje, são assim: elas querem fazer doce para ganhar dinheiro. Doce ganha sim dinheiro, mas você tem que trabalhar muito e fazer com amor, porque do jeito que estão fazendo não pode. Eu vivo chamando a atenção de uma menina que eu até a ensinei também. No começo, eu sofri muito com ela, porque ela era muito descuidada, muito desleixada com as frutas, aquela coisa, mas aí eu fui falando na cabeça dela, falando, falando e graças a Deus ela tomou jeito. E graças a Deus, ela até já fez a casa dela, até por sinal a casa dela é muito bonitinha. E trabalha, se você ver, que gracinha. Ela viaja muito, ali pra Uberaba, tudo. Essa semana, segunda-feira, ela foi levar doce lá. Trabalha muito com os leilões de gado, sabe, essas coisas. Então, ela também está conseguindo... e já faz tempo que ela está no ramo de doce. Tem a Fiinha, que aprendeu mais recentemente, mas está fazendo muito doce também. A Didi do Paulo Afonso parou, mas foi uma excelente doceira. A Didi fez muito doce, muito doce, sabe. Tem a Cecília, agora ela já passou a “fabriqueta” dela para a menina. Você conheceu a fabriqueta dela?

Eu fui lá um dia.

É..., mas você não entrou lá no fundo?

Não, não entrei não.

Entra lá para você ver a cozinha dela, que gracinha, tudo de inox. Tudo arrumadinho, uma gracinha! Porque hoje mudou muito, hoje não, já há vários anos. Hoje, tudo o que você vai fazer, primeiro tem uma vigilância que bate em cima... tem os fiscais que dão em cima mesmo. Então, você tem que se adequar para poder sair bem. E, graças a Deus, a Cecília está saindo bem, a Luiza, que está tomando conta agora, ela tem a minha sobrinha, a Natália – eu não sei se você conheceu a Natália...

Conheço.

Então, ela vende para ela lá em Belo Horizonte, leva bastante doce e tal. E tem freguês para todo lado. Meus clientes mesmo, eu passei muitos para a Cecília, porque não me sobra mais tempo para eu despachar um doce ou para ir entregar um doce, você entendeu?! E eu falo, olha: “Enquanto você não tem filho, Luiza, aproveita e vai fazer”. E os doces dela estão muito bons. Então, eu falei que a gente precisava resgatar o que perdeu, porque o Carmo perdeu muito. Tiveram uns anos que atrasaram demais, sabe, uns 5 anos aí, o pessoal perdeu muito. Os teares, eu acho...

Eu falo que precisava, sei lá, pelo menos ter montado um espaço da saudade, porque era muito bonito o trabalho do Carmo. A gente que conheceu aquele trabalho, não valoriza esse de tear elétrico. Esse tem em qualquer lugar que você for, está lotado, mas eu falo que a ganância, hoje, é muito grande. O povo quer ganhar muito e tem pressa, não é filha, nossa... é uma correria, sei lá, a vida eu acho que exige isso das pessoas. Mas é isso aí, agora é aquela história que eu te falei... a Dona Nicota... tinha uma senhora, gente, que morava aqui na rua de trás, mas eu esqueci o nome dela, a Maria Rita que vai lembrar. Não sei se era dona Mindinha, ela tinha um apelido assim. Essa eu não conheci.

Quem eu sei que tinha apelido de Mindinha era a bisavó da Cidinha Carvalho,
mas ela tecia. Agora não sei.

Será que é a mesma pessoa?

Não sei, talvez não.

Ah não, a Cidinha Carvalho... eu estou confundindo com a mãe da Cidinha do Pedro Antônio. Lembra da Cidinha que foi professora nossa (Joaquim)?

Da Cidinha eu lembro.

Eu acho que avó dela, eu não tenho certeza, porque... o que é que aconteceu: há uns 25 anos atrás, a dona Cidinha chegou lá em casa – a dona Cidinha também montou uma fábrica de doce, sabe, ela também mexia com doce, além de ser professora – e ela me vendeu um tacho que foi da avó dela, que era doceira. E quando nós vendemos a fábrica, eu queria tirar esse tacho, porque é um tacho assim de... pode-se dizer, de 200 anos. Mas o Carlão não me deixou tirar o bendito tacho. E esse tacho está lá com o Ariovaldo até hoje. Acho que está, não sei, porque hoje a vigilância sanitária fala que é proibido fazer doce em tacho de cobre. Agora, você me conta uma coisa, se antigamente não existia outra coisa a não ser cobre. O cobre faz mal sim, a pessoa não sabendo limpar o cobre, porque você jamais deixa um doce dormindo em um tacho de cobre de hoje para amanhã. Você faz o doce, porque fruta verde se não for feita no cobre, ela não fica verde, jamais. Então, é o carinho que você tem que ter com as frutas, porque doce verde só se faz em cobre, não adianta fazer em alumínio, inox, que ele fica amarelo. Então, é o que eu falo, as pessoas têm é que saber limpar, igual nós aprendemos a limpar com limão e sal... há quantos anos atrás. Nunca matou

ninguém. Então, lá na fábrica eu tinha 40 tachos (figura 76) de cobre e tinha meus “tachinhos” de alumínio. Alumínio é o pior, é a pior vasilha para poder..., mas eu tinha e tinha uns de inox, você entendeu?! Mas eu fazia, todo dia, eu fazia o doce, eu cozinhava as frutas no cobre, despejava no alumínio. Não dormia nada no cobre. No outro dia, ariava o tacho de cobre de novo, voltava para o cobre e terminava.... nunca matou ninguém e os doces ficavam, realmente, outra coisa, muito mais saborosos e muito mais bonitos, é impressionante! Então, eu falo que é complicado, porque vão modernizando as coisas, né Joaquim, a gente se não acompanhar fica para trás, mas só que perde a... eu acho que... Inox para doce é horrível. E a vigilância quer que você faça tudo em tacho de inox e não fica aquela coisa bonita, não tem como... Antigamente, a gente usava era lenha, fazia os doces todos no fogão de lenha. Agora, hoje, tem que ser gás, tem que ser encanado, tem que ser isso, aquilo, é complicadinho, né filha?! E se você não modernizar, você não entra no mercado, então é difícil mesmo. Mas é isso aí. Da nossa família, é o aquilo que eu te falei, nós aprendemos com a nossa... que é avó da tia Tereza, nossa bisavó.

Como é que ela chamava?

Ela chamava Gabriela, minha bisavó era uma senhora alta de quase dois metros, era filha de escravizada com o patrão, então, ela era tão linda, ela tinha os olhos azuis, morena, parecia baiana, sabe, e de olhos azuis. Casada com o meu bisavô, que eu não conheci e que foi escravizado. Então, a gente via... eu era menina, ela punha um tanto de toquinhos assim, antigamente existiam umas gamelas compridas, assim de 4 pés, aí ela punha, a Sirlene do Bié, punha a Romilda, me punha, punha a Maria do Carmo... só mulheres. Ela tinha umas 6 gamelas assim, grandes, para aprendermos a amassar roscas, sabe. A gente subia naqueles toquinhos de madeira para aprender. Aí, acabavam as roscas: “Agora vamos fazer marmelada para o Sr. Gustavo”, não sei se o senhor lembra do Sr. Gustavo, do Banco Mineiro. Acho que o senhor já estava no Carmo.

Ah sei... já estava. (Joaquim da Silva Junior)

E fazia marmelada, marmelada que não vai ao fogo, sabe. Então, a gente foi aprendendo essas coisas com ela, com a minha bisavó. E desde menina eles punham a gente para trabalhar.

Então, a senhora chegou a conhecer a sua bisavó?

Minha bisavó, nossa, ela morreu com 106 anos, lúcida, uma beleza de mulher. E ela fazia doces, fazia quitandas... e fazia salgados... minha bisavó trabalhou muito. Depois, a minha avó já não gostava dessas coisas.... aí foram vindo as outras gerações, tia Tereza aprendeu mocinha, foi aprendendo e foi ensinando a gente, pondo a gente para trabalhar.... Fazia goiabada, antigamente usava aquelas goiabadas em caixinha de madeira, aquelas coisas... goiabada na palha, você entendeu?! Então, assim, os primeiros serviços da gente eram o quê: entrar no paiol, cortar as palhas certinhas, ir para um tanque, lavar aquelas palhas, secar. Então, às vezes, eu ficava semanas cortando palhas, depois lavava e quando chegava março, que era época das goiabas, tinha que fazer goiabada dia e noite. Aí tinha que pôr nas benditas palhas. Acho que vocês já devem ter visto goiabada na palha...

Eu vi muito. (Joaquim da Silva Junior)

E era totalmente, assim, diferente. Naquela época, a gente só usava açúcar cristal, mas os doces eram maravilhosos. O açúcar era mais puro, não tinha tanta cal igual tem hoje, né. Então, era muito bonito... sabe, era muito bonito. E, às vezes, eles chegavam na casa da tia e estava aquela “sobrinhada” toda lá, aprendendo a fazer doces, fazendo e aprendendo. Então, a tia ensinou muita gente, não só da família, muita gente que sabe fazer doce hoje, a tia ensinou. E eu falo que é uma pena ela ter entregue... ela se entregou muito depressa e teve que parar de fazer doces... porque, mesmo aqui nessa casa, nós fabricávamos muitos doces. Mas, coitada, de 8 anos para cá, a tia começou a ficar doente, dentro de 2 anos ela já começou a não querer andar e tudo... e foi entregando... entregando... Aí, há 4 anos e meio atrás, eu falei, vamos ter que parar totalmente de fazer doces, porque ela ficou dependente demais da gente, aí não teve como fazer mais doce. Eu faço, eu tenho uns casamentos para entregar, mas eu faço tudo devagar. Por exemplo, eu tenho só 4 horas no dia para eu poder mexer com meus docinhos, porque eu tenho, além de ter minha mãe, que já está começando a caducar, tenho a tia, a tia é responsabilidade total minha, então ela me toma muito tempo. Então, a gente teve que parar, mas eu falo que eu tenho esperança, mesmo com 64 anos, eu quero montar uma cozinha para mim de novo. Eu amo fazer doces, sabe, eu amo fazer. Eu quero ver se eu consigo montar, por exemplo, a partir do ano que vem, uma cozinha, porque eu quero trabalhar com doces diets. Estudar bem as frutas e tudo... Eu fui fazer um curso em Ribeirão (Preto), mas não gostei não, achei que a coisa não estava certa, aí falei: “não, deixa, a tia nesse

ano não está muito legal”, na hora que ela der uma melhorada, se melhorar, aí eu vou fazer um curso, porque, nossa, doce diet tem muita procura. É bem mais rápido de fazer do que esse nosso doce tradicional, não deixando desses, porque a gente, mesmo produzindo pouco, tem muita encomenda. Não pego aquelas encomendas grandes, porque não dá, mas eu faço, assim, uns casamentos, eu mando ou eles vêm buscar, essa coisa toda. Semana retrasada, há uns 15 dias atrás, eu fiz... eu fazia muito doce para Brasília, muito doce mesmo. Aí eu parei de repente e há uns 15, 20 dias atrás, uma cliente me achou, porque eu troquei de telefone, foi aquele horror. Eu liguei para todos os clientes meus, falando que eu estava parando e dando o telefone de todas as doceiras do Carmo. Aí ela me achou. Você acredita que ela saiu de Brasília, tinha um evento lá no Itamaraty, ela saiu de Brasília, veio aqui, pegou os doces.... chegou aqui 3h da madrugada, arrumei um café para ela e para o motorista, ela pegou os doces e voltou para Brasília, minha filha, olha para você ver. E não eram tantos doces não, sabe, ela precisava mesmo. E agora mesmo ela me ligou, ela me chama de “Mi”. Ela falou assim: “Ah Mi, mês que vem eu vou ter outro evento. Então, eu vou precisar da senhora”. Então, assim, o pessoal gosta muito dos doces do Carmo, eu só acho que precisava unir mais e produzir melhor, fazer melhor, porque nós carmelitanos já enjoamos dos doces, mas quando esse povo de fora vê, eles ficam doidos. Esses benditos mamões bordados, tem doce pior que doce de mamão?! Mas eles adoram esses benditos doces de mamão bordado. Eu falei esses dias, gente, eu preciso juntar uma turminha para eu ensinar a bordar o mamão, porque até as bordadeiras estão acabando. Estão deixando de bordar, porque a gente, na realidade, a vista vai acabando e já estão ficando todas velhas, todas meio cegas. Eu falei, nós precisamos ensinar, não é mesmo? Porque senão acaba totalmente. Porque a vantagem do doce não é ser industrializado, é fazer sem o bendito conservante, porque doce com conservante, você produz tonelada em um dia. Agora, do nosso jeito, não tem como, são no mínimo 4 dias para um doce ficar pronto. Então é complicadinho..., mas é isso aí, filha, a nossa história é isso aí. Eu falo que a nossa história parou aqui, mas agora tem que recomeçar. A gente precisa recomeçar... e ver se monta uma cozinha direitinho... e voltar a fazer.

A senhora acha que essa perda nos últimos anos é porque não houve, por exemplo, assim, alguma forma das doceiras entenderem como manter economicamente o doce, algum processo de formação nesse sentido?

Eu acho que o que aconteceu foi o seguinte, essa perda que nós tivemos foi pela falta de carinho mesmo, sabe, com a matéria-prima, de carinho com os clientes... porque o doce é o seguinte, você vem cá e encomenda o doce para amanhã. Qual que é a minha obrigação? Te orientar que para amanhã não dá para sair o doce, porque o doce só vai ficar pronto daqui 3 dias. Serve para você? Não. O que aconteceu... a turma nova: “não, eu faço”. Veio um moço de Belo Horizonte aqui, sentou nesse sofá e falou: “Fátima, eu preciso...”. não era muito não, uns 50 vidros escritos... eu expliquei para ele: “Olha, não tem como, eu não faço”. E a outra minha prima, que é doceira, estava aqui, aí ela falou assim... ele veio mais ou menos umas 7h30 da manhã e ele iria embora no sábado, isso era uma quinta-feira, aí ela virou assim: “Não, Fátima, se você não quiser fazer, eu faço”. Aí eu já o deixei negociar com ela, porque, você pega o mamão hoje, você lixa, você o picota e vai cozinhar. Ele vai ficar amarelinho. Amanhã, é o processo do tacho, para ele voltar a ficar verde. Depois de amanhã, ele vai para a calda. No outro dia, porque você não pode ferver na calda o dia inteiro. Então, isso que aconteceu com o pessoal mais novo: “não, eu faço para amanhã”. Você entendeu? O doce artesanal não se faz em um dia, faz para a gente comer em casa: um doce de moranga na panela de pressão, um doce de abóbora mole, o doce de cidra, mas mesmo a cidra para ficar verdinha, em um dia só, ela não fica. Então, eu acho que foi isso, sabe, o pessoal querer fazer depressa demais e não sair aquela coisa que o cliente esperava, você entendeu?! Porque a receita do doce, ela é fácil, mas não é só você pegar água, açúcar e pôr a fruta, não é verdade? E eles começaram a fazer isso, rápido demais, aquela coisa corrida e tal. Então eu acho que perdeu a qualidade. Eu achei que a qualidade do nosso doce caiu, devido mesmo a essa correria. Então eu acho que nós temos que resgatar isso: a qualidade, porque eu acho que qualidade é respeito com o consumidor, com o cliente. E eu acho que é onde o povo deixou... Ah... doce, então eu vou comprar ali em Juruáia, Juréia, sei lá, aqui em Campo Belo tem a dona “Ula” que faz. Então, eu acho que nós perdemos na qualidade... É igual sua mãe, vai fazer um pé-de-moleque, o que ela vai fazer? Ela vai comprar o amendoim, vai torrar, vai pelar o amendoim. Ela não vai ali no mercado comprar aquele amendoim que já está torrado e moído, porque é puro fubá. O povo hoje faz isso. Você vai no mercado, é muito mais fácil, você compra um saco de amendoim moído, a metade é fubá. Você pode comer os pés-de-moleque hoje, não tem sabor de amendoim, não tem aquele óleo do amendoim. Então perdeu muito na

qualidade, muito triste, né. Eu falo que ainda queria lutar um pouco para eu resgatar isso, sabe, porque nossa... e faz doce de... abacaxi, por exemplo, porque cada fruta tem um jeito de trabalhar com ela. “Ah não, vou fazer doce de abacaxi verde, porque ele fica branquinho”, mas acontece que o abacaxi verde ele não tem gosto de abacaxi. Você tem que fazer o doce do abacaxi maduro, não é verdade?! “Não, o branquinho é mais bonito” ... então tem tudo isso que o povo hoje novo não... não tem o cuidado. Se você come um doce de abacaxi verde e um maduro, você vai ver a diferença na hora que você morde, porque o abacaxi maduro é suculento, ele é molhadinho... O verde não, fica aquele doce sequinho, aquele brilho, aquela beleza, mas não tem... não é, filha?! Não tem jeito. É igual a laranja da terra, está acabando. Eu falo para os outros... Há uns 5 anos atrás, eu fiz 40 mudas de laranja da terra e dei para um monte de gente plantar, porque está acabando a raça, como já acabaram diversas frutas que a gente não vê mais e que a região produzia. E o pessoal: “Ah não, a gente faz dessa laranja de chupar mesmo”, laranja lima, laranja não sei o quê, você entendeu?! É totalmente diferente o sabor, é totalmente diferente. É complicado, a abóbora, a nossa abóbora caipira é uma delícia, você faz o doce dela, ele vira uma massa por dentro. Essas abóboras que vêm de fora, deste tamanho, aquela beleza, você vai comer, aquele “trem” está cheio de linhas, sabe. Então, tem todos esses detalhes que o povo de hoje não dá valor. Então eu falo... as vezes o pessoal fala: “Ah, o doce de fulano é mais barato, o doce de ciclano é mais barato”, eu nem escuto, porque eu acho que a qualidade tem que prevalecer. Não estou falando que só o meu que é bom não, porque eu faço muito pouco. O doce da Maria Rita é ótimo, o doce da Rosinha é muito bom... o doce da Cecília, da Luiza agora, está ficando muito bom e muito bonito... você entendeu?! Então, o que falta é o que, gente?! É juntar o útil ao agradável para poder continuar e resgatar essa perda, nossa, porque o Carmo vendia muito doce. Que festas bonitas a gente fazia para fora... Belo Horizonte, São Paulo, Rio, Brasília.... Nossa Senhora! Juiz de Fora... fiz muitas festas bonitas para essas firmas grandes, as festas eram maravilhosas. Então, o povo vai deixando de comprar: “Vamos ali comprar chocolate, porque chocolate não tem defeito” ... e a gente fica triste com isso, porque a gente escuta comentários. Um dia mesmo, eu estava no médico lá em Ribeirão Preto, vendo aquela mulherada conversar, uma falou para a outra: “Ah, eu gostava muito dos doces do Carmo, mas ultimamente, os doces de lá estão muito ruins”. Nossa, eu nem falei que eu era do Carmo, fiquei triste, sabe. Então eu acho

que a gente precisa resgatar é isso aí... qualidade... a qualidade e o respeito pelo cliente. Você me compra um quilo de doces, custa R\$60,00, mas é difícil de você ganhar os R\$60,00, então eu tenho que te vender uma coisa boa. O que é ruim, você vai ali e compra aquelas latas de figo, de pêssego enlatado, que é bem mais barato que um vidro de doce. Então eu acho que nós perdemos muito, muito sobre isso. E a gente fica triste, mas é isso aí.

A sua bisavó já fazia esses doces cristalizados? O mamão bordado que surgiu em 1912?

Já cristalizava, cristalizava.

Então, a única novidade do doce foi o bordado?

Foi o bordado.... e aí a dona Nicota começou. A dona Nicota era perfeita, era uma artista! Ela olhava assim... você não conheceu hissopo... você já ouviu falar de uma planta que a gente bebia antigamente, um “trem” amargoso “para danar”?!

Não.

A dona Nicota olhava na flor de hissopo, pegava uma folhinha miudinha, punha assim na latinha no colo dela, pegava um pedaço de mamão, olhava na folha (e desenhava) ...Ela fazia os passarinhos no pedaço de mamão e você diferenciava... o beija-flor da andorinha. Ela tinha um dom para desenhar pássaros. Aquela coisa mais linda do mundo! Ela desenhava uns cachos de uva, nossa, ela era uma artista! Aquela mulher era uma artista, sabe! Precisa ver... Será que a Biga não tem nem umas fotos para te mostrar.

A gente esteve ontem lá na Biga e ela falou que as coisas estão guardadas e ela não sabe onde.

Ah, mas tem que saber onde é que está, porque é uma relíquia, não é, umas coisas dessas... porque, o que acontece... Da tia, por exemplo, a tia deu, doou as coisas dela para a Flávia, porque a Flávia trabalhou aqui 26 anos com a tia Tereza. Então, tudo o que fazia doce ela doou para a Flávia, mas tem um canivete que está aqui de lembrança dela. Ainda tem uns tachos que estão aqui e ela falou: “quando eu morrer, você entrega para a Flávia os tachos”. Mas tudo a gente trata com carinho para não perder, não é. E a Biga tem que saber onde é que estão, senão ela morre e quem é que vai achar esse “trem”, vão pôr tudo no lixo, porque o povo de hoje não dá

valor a essas coisas. E era bom, nossa, se ela te mostrasse, porque são uns ferrinhos, antigamente a gente bordava usando até barbatana de guarda-chuva para bordar doce de abóbora. Se outros ouvirem isso hoje, vão é rir da gente, mas usava. Os nossos ferrinhos de bordar mamão, a gente tem uns ferrinhos, são antena de rádio, antena de carro, você entendeu?! Claro, tem muito a mão, mas, por exemplo, se eu quero fazer um trevinho, eu tenho lá as bolinhas. É só criar na imaginação. Então, essas coisas eu guardo, porque tem que guardar umas coisinhas de lembrança... Se ela te arrumasse nossa, pelo menos, para você fotografar. E a Maria Rita deve ter também muita coisa escrita, sabe, de jornal, porque teve uma época da nossa vida, que a gente fazia doce para muita gente importante e eles mandavam fotos, mandavam jornais, sabe, muita coisa que você lendo, você tira proveito de alguma coisa também, né?! E depois tem as doceiras mais novas se você quiser conversar, tem a Rita do “Touché”, que faz doce.

Eu estou trabalhando com as mais tradicionais, a mais nova é a Ivone, que aprendeu com a senhora.

Ah, a Ivone é uma gracinha. A Ivone, um dia bateu na porta da minha casa, aquela menina... eu falei: “Bem, mas você não aguenta tacho”. Ela nasceu lá na fazenda do Ênio de Oliveira. “Não, eu ajudo a dona Maria Inez a limpar figo, ajudo ela a fazer isso, fazer aquilo”. Eu falei: “Então entra para dentro”. Nossa, ela trabalhou comigo muitos anos, até eu vender a fábrica. Ensinei ela a bordar, tudo, porque naquela época eu ainda enxergava e ensinava, nossa... ela, tem outra irmã que trabalhou comigo muitos anos também... Ela é a mais nova, a Ivone. A Ivone e a irmã dela, a “Nete”, que são doceiras, assim, que sabem fazer... eu gosto muito do bordado da Ivone. E lá na fábrica a Ivone não chegava no tacho, eu a deixava só por conta de bordar... a safra do mamão, porque nossas frutas são sazonais que fala, né, de época. Então, o que acontece, de janeiro a maio... até... janeiro, fevereiro, março, abril, maio, começo de junho os mamões já começam a ficar feios, então, o que eu fazia, eu estocava o máximo de doces de mamão... semiprontos. Eu não os terminava, eu ia terminando devagar. Safra de marolo, safra de goiaba, tudo tinha que ter estoque, você tinha que trabalhar com estoque bem grande, porque você tem que ter doce o ano inteiro de todas as frutas. Então, eu fazia muitos doces, muitos doces mesmo, né. E a Ivone sempre do meu lado, casou dentro da minha casa, teve as duas filhas dentro

da minha casa... e eu gosto muito dela. Eu falo que eu tenho até medo de abrir uma cozinha e eu ter que catar essameninada tudo de novo.

É, eu percebi que ela é praticamente uma administradora lá no CIAR.

Ah, ela foi para lá para isso.

Ela toma conta de tudo, orienta todo mundo.

Ela ficou lá na fábrica com o Ariovaldo até o ano passado.

É, ela me falou.

Eu tenho muita vontade que ela também monte uma cozinha.

Eu perguntei para ela se não tem vontade. Ela falou que gosta de trabalhar...

É, ela falou para mim: “Ah, Fátima, eu gosto, eu prefiro trabalhar para os outros, do que eu montar cozinha, eu tenho medo ainda”. Eu falo: “Mas na casa dos outros você faz, menina, você tem que fazer na sua casa, né.”

Mas é isso o que eu acho que falta, que é uma das coisas que eu quero estudar para ver se é possível, de ter um processo de organização econômica que as doceiras e as artesãs tenham mais autonomia.

O que precisa para isso? Eu acho que você precisa delas para poder, para orientar tudo... e você, mesmo não sabendo fazer o doce, você vai ensinar a gente a... a questão... administrativa, não é, isso é muito bom, porque o que aconteceu, a Mazé, por exemplo, era muito leiga e tal, o que ela foi fazer, ela enfiou a cara no SEBRAE, em um tal de “Empretec”, ela fez todos os cursos dentro do SEBRAE. E o SEBRAE para ela, foi um pai, porque ela não tinha como começar. Hoje, nossa... hoje ela tem uma firma muito grande, sabe, uma beleza mesmo. E... nossa, ela produz muitos, muitos doces. Chega dezembro, ela tem caminhão para entregar doces no Brasil inteiro. Ela tem as câmaras frias muito grandes, o que chega de caminhão de frutas. Precisa ver que gracinha. É uma beleza a Mazé. E os doces são mais ou menos do nosso tipo, você entendeu, só que não têm os bordados.

Só que é processo industrializado, não é?

Ela não usa conservantes, você entendeu?

Ah, sim, mas em grande produção?

É, grande produção, porque... a gente sempre inventava alguma coisa para agilizar, cortador, essas coisas. Aí ela trouxe o irmão dela para poder fazer uma máquina que... um dia, a minha menina tinha um trabalho na escola e tinha que criar alguma coisa. Aí nós inventamos a máquina, até então, tudo nós cortávamos no canivete, aí o Carlão inventou e nós batizamos a maquininha de “chupa-cabra”. É um cortador, só para agilizar para cortar, por exemplo, se eu quero cortar a rosinha, depois eu termino com o canivete, só para agilizar para cortar a flor. Aí ela trouxe o irmão dela para poder fazer para ela. Você acredita que ele não conseguiu fazer essa maquininha? Carlão morreu devendo essa maquininha para ela, não era uma maquininha; era uma engenhoca, feia, horrorosa, manual, você entendeu? Ela queria fazer automatizada, mas o irmão dela não conseguiu fazer. Mas ela tem muitos funcionários e ela faz muitos doces mesmo, precisa ver que gracinha. E depois, agora, ela faz, ela viaja para o exterior, ela traz muitas receitas de outros países e tal.

Última coisa, Dona Fátima, é por que assim, a gente sabe que a tecelagem, ela veio dos negros... E os doces, a senhora acha que vieram também?

Eu acho que veio sim. Veio dos escravizados. Eu, pelo menos na minha família veio. Veio de escravizados porque a nossa... eu não conheci meu bisavô, mas ele foi escravizado e a minha bisavó era casada com ele... e eles começaram a fazer os doces lá e tal, aquela coisa. Então, os doces, eu falo que são iguaizinhos à feijoada – a feijoada não veio dos escravizados? Então, os doces, eu tenho quase que certeza, 99%, que vieram de escravizados, certo. Porque foi assim... eu acho que eles tinham mais jeito, sabe, para criar, porque antigamente, você vê, as histórias que a gente vê de povo muito antigo, as moças iam ficando mocinhas, iam tudo para o colégio interno para estudar, não é mesmo?! Tudo! Ficava só os senhorzinhos e os escravizados lá. Então, da minha família, doce veio da escravidão mesmo. Até eu brinco muito, eu falo: “Nossa, fazer doce é uma escravidão”, porque você não tem tempo, enquanto o povo está festando, você tem que estar trabalhando. Então, eu acho que veio, pelo menos da minha família veio, porque minha bisavó, apesar de ser branca, tipo baiana, assim, ela... ela não era considerada branca, né. Ela tinha o cabelo lisinho e tudo, mas a minha bisavó era branca porque era filha roubada, que a gente fala, não é?! Mas o meu avô era negro. Meus tios, olha... a minha família: tanto tem brancos demais, como tem negros demais. O meu tio João era uma irmandade, ele era negro, era irmão do meu avô, já o meu avô era pardo. Então eu falo que a raça vai apurando, mas o

fundamento... todo dos escravizados. Na minha concepção, na minha família, veio da escravidão, certo. Porque mesmo aqui, olha... você vê, a dona Nicota – que você não conheceu – o Seu Quinca era branco, mas a dona Nicota não era tão branquinha. Então, eu acho que as raças misturaram muito. Por isso que teu tenho quase 99,9% de certeza que os doces vieram deles.

Então é só essa questão do mamão bordado que acharam no colégio e que também ninguém sabe como apareceu lá.

Que esse mamão bordado apareceu, foi quando? Em 1900 e ...?

1912.

1912... quantos anos faz isso, minha filha?

Mais de 100 anos... 107 anos.

107 anos, olha para você ver. Faz quantos anos que a dona Nicota morreu?! Nossa senhora...

O registro que tem é o que a Marlene Lemos me passou, que o Santinho⁷³ fez, dizendo que ele conversou com a Dona Nicota e ela falou que encontrou esse doce no colégio das freiras, achou interessante, levou para a mãe dela e elas começaram a testar, a bordar e aprimorar.

É, porque no tempo da minha bisavó, em que ela ainda fazia, era tudo quadrado, sabe, tudo de um tamanhinho só, mas era doce grande, era doce, assim, deselegante, era tudo grande, mas era o que usava na época, eu acho que era o que eles tinham, né. Depois, na geração da tia, mesmo no começo da nossa vida, eu vim morar com a tia, eu tinha 6 anos de idade... os doces ainda eram grandes, você entendeu?! Aí a gente, de tanto brigar com ela: “Tia, vamos diminuir, esse ‘trem’ está muito feio. Vai arrumar as bandejas com esses pedaços de doce e tal...”. Demorou para ela aceitar. Aí a gente foi diminuindo, diminuindo, até chegar em um tamanho razoável, mas era tudo grandão. As abóboras todas certinhas, arrumadinhas, mas não tinha bordado, era tudo lisinho. Depois que foi, da geração da tia para frente, que

⁷³ Santinho era o apelido de Emanuel Aparecido Mendonça, um ilustre carmelitano que investigou muito a história local. Não se sabe ao certo onde estão os diversos registros realizados por ele, incluindo o documento com o diálogo com Dona Nicota, em que ela contextualiza como encontrou o doce de mamão bordado.

começou a bordar, a fazer florzinha, a fazer isso, fazer aquilo, a rabiscar no mamão. Dona Nicota, quantos mamões ela bordou para tia Tereza? Nossa, era perfeito, sabe. Aqueles vidros... Antigamente, não era vidro desses. Os vidros tinham uma borracha e... com arame. Então, eram aqueles vidros de doce de antigamente, sabe, a coisa mais linda do mundo, com os mamões que a dona Nicota bordava. Aí a gente foi aprimorando, foi bordando, foi todo mundo aprendendo. Eu tenho uma prima, ela mora em São Paulo hoje, ela só fez doce até antes de casar. Nós morávamos tudo aqui nessa casa... nunca mais ela fez um doce! Ela borda divinamente, igualzinho a dona Nicota, ela olha no seu rosto e faz no mamão, você entendeu, aquela coisa perfeita. Mas não mexe com doce de jeito nenhum! Cria cachorro (risos)... é impressionante o ser humano, né, filha?! Então é assim... e nós não, nossa, eu bordei demais, bordei até ficar velha. Bordava de noite, minha filha, bordava mamão de noite, brincando assim, sabe. Estudava, nossas aulas terminavam... Olha, teu pai foi meu professor... saía do colégio às 11h, vinha para cá... bordava, às vezes, até 2, 3h da manhã. Chegava aqui era uma maravilha! Isso foi por muitos e muitos anos, então acaba com a visão da gente, mas é muito bonito. Eu acho a história do Carmo... eu até queria criar aqui no Carmo... eu tinha vontade, já convidei as doceiras um montão de vezes, falei: "Vamos fazer um dia de festa, um dia do doce!" Mas bem organizado, com banner, com cartaz... Tirar a história do fundo do baú, contar o passado para o povo... ver tudo. E criar um dia sabe, eu morro de vontade de fazer isso. Eu falo que antes de morrer, eu ainda quero fazer.

A minha bisavó morreu, ficou um vidro de doce de laranja da terra... aqueles vidrões antigo, desse tamanho. Esse vidro circulou... muito anos, uns 15 anos. Não sei se de repente... não sei se quebraram... para você ver a perfeição, não usava nada, só açúcar cristal. A gente limpava o açúcar cristal com ovo e limão. Depois coava naquele saco branquinho... 15 anos!!! O doce perfeito, sabe. De repente, eu não sei o que aconteceu, se alguém ficou com esse vidro de doce, sumiu! Era uma relíquia que eu queria ter guardado. Porque o açúcar União dá doce bonito? Dá, mas 2, 3 anos o doce começa a escurecer... O açúcar cristal, hoje, está vindo com muita cal, muita cal... Então, o que você tem que fazer: você tem que apurar esse açúcar, tem que pôr o açúcar no tacho, bater ele com um ovo inteiro, com casca, com gema, com clara, com água e sovar, sovar... Na hora que você põe aquilo para ferver, você vê o mundo de impureza que sai, minha filha. Então, antigamente, era assim: o açúcar

era mais puro, mas mesmo assim a gente limpava e não tinha tanta coisa que faz mal para a gente. Então conservava mais as coisas, conservava perfeito, sabe. E então, eu falo que essas coisas a gente não podia ter deixado acabar, nossa, esse vidro de doce de laranja nunca saiu da minha cabeça, aquela beleza. E vai para a casa de um e vai para a casa de outro e... de repente o vidro sumiu. Não sei se alguém levou embora ou se quebraram. Então as coisas eram muito bem feitas, muito bem feitas, antigamente. Mas é isso aí, filha. Eu acho que você deve tentar com a Maria Rita um pouco e amolar a Biga, porque ela deve ter muita história escrita lá. Se você ver a caligrafia da dona Nicota, você fala: “não existe!”. São as coisas mais lindas do mundo que ela fazia... Aquelas letras mais lindas do mundo, sabe... Uma perfeição! E a Ivone, ela tem muito jeito... Um dia eu peguei uma festa muito bonita, falei: “Oh, você pode entrar aí na internet, que eu não sei mexer com internet, eu só sei operar fogão e você vai fazer essas letras para mim”. E ela fez, perfeito! Aí um dia ela falou para mim: “Nunca mais eu faço, nem para você, nem para ninguém!” (risos). Então são coisas que você precisa descobrir na pessoa, né. Mas o que é que falta? Nossa, o povo só quer ir embora, serviço pesado ninguém quer. Lá na fábrica, teve um ano... eu falei: “ah, eu vou chamar essas crianças”, porque ali no Acampamento, minha cozinha era lá, era uma perdição... Eu falei: “Ah, eu vou juntar essa meninada e dia de sábado e domingo eu vou ensiná-las a bordar mamão”. Minha filha, foi só um mês, me denunciaram, sabe... aquelas meninas mais bonitinhas, que podiam... porque hoje uma bordadeira, se ela for boa de serviço, ela borda... 100 dúzias eu não digo, mas ela borda umas 70 dúzias de mamões por dia, dentro de casa, sentadinha com o canivete. Ela tira... hoje está 4, 5 reais cada doze pedacinhos de mamão desse tamanho, é um ordenado bom... Nossa, eu sofri tanto com isso, porque tirou o incentivo das crianças, sabe. E elas estavam tão animadinhas... algumas bordam, sabe, mas eu queria ter ensinado mais, porque hoje faz falta para as doceiras novas que estão vindo aí.

Então, hoje o pessoal: “ah, não, acho difícil”. Acha difícil mesmo, mas porque começou tarde. A gente começou a trabalhar novinho, 7 anos, 8 anos já estava no serviço. Então é complicado, né, porque a juventude de hoje não quer serviço pesado..., mas as pessoas nascem com dom. Eu amo fazer doce, eu não queria ter parado nunca de fazer doce na minha vida, mas, infelizmente, tive que quase abandonar, sabe... ainda tenho esperança de voltar, porque eu gosto demais de pegar

uma fruta, destrinchar, fazer e depois ver o resultado... Porque o doce bem feito é muito bom, gente, ele é muito bom. Mas é isso aí a nossa história.

Carmo do Rio Claro, 16 de outubro de 2020.

A sua bisavó foi a precursora, não é, na família?! E foi com ela que a dona Tereza aprendeu?...

É, minha bisavó, a Gabriela. Assim, eles já faziam aquele doce grosseiro e tal. Aí, a tia começou e foi aperfeiçoando, porque ela fazia para fazendeiros, essas coisas... a tia foi aperfeiçoando, aperfeiçoando... não só a tia, como as outras doceiras do Carmo na época, porque eram uns doces feios, feios não, eram grandes. Então, ela foi aperfeiçoando até chegar no ponto de hoje. Agora nem eu e nem ela estamos fazendo doce mais.

Mas ela aprendeu com a sua bisavó?

Ela aprendeu, o princípio foi todo com a minha bisavó. Na nossa família, veio da nossa bisavó. Os mais novos foram aprendendo com a tia em sequência, mas veio da minha bisavó, certo. A minha bisavó conheceu a dona Nicota, conheceu essas doceiras mais antigas, que eram mais ou menos da mesma idade. Então, eu acho que elas se uniram, cada uma com seu estilo. Eu até ensinei uma moça, ela é famosa na região de Belo Horizonte, a Mazé.

A senhora já me contou. Lá de Carmópolis, né?

De Carmópolis... esses dias ela me ligou. Ela foi fazer uma viagem e ela tem certeza que os doces do Carmo têm uma ligação com a Itália, porque, eu não sei, deve ter sido, assim... o colégio do Carmo era muito bom, né, eu não sei se alguma freira veio da Itália⁷⁴ e sabia qualquer coisa. Então, ela está pesquisando também sobre isso, porque ela acha que o nosso doce, que a tradição veio da Itália, porque ela achou uns doces de lá muito parecidos com os nossos.

Ah, entendi. Os bordados ou não?

⁷⁴ Todas as freiras eram francesas.

Não é o estilo de bordado. Assim, é um doce artesanal, mas o bordado não, o bordado não. É o mamão quadradinho, porque lá não tem todas as frutas que têm por aqui, mas ela... goiaba, por exemplo, ela experimentou, o figo feito um pouco diferente, o abacaxi. Então, ela achou que tem uma aparência muito grande com os doces de lá, sabe. Ah, eu falei assim, se eu pudesse, eu queria fazer uma viagem dessas para a gente conhecer, porque a Mazé expandiu... está expandindo muito. Então, ela está viajando muito, estudando sobre o açúcar, o açúcar de beterraba e mais uma variedade de açúcares que tem por esse mundo afora. Então ela falou: “Fátima, eu acho que os doces do Carmo, a tradição veio da Itália. Vamos descobrir?”. Mas cadê o tempo de descobrir, não tem jeito, não é?

Nas minhas pesquisas, o que eu encontrei, na verdade, é que, vamos dizer assim, foi um encontro de culturas: os índios comiam muitas frutas, os portugueses trouxeram os tachos e os negros produziam. Então, é dessa junção de culturas e isso veio lá do litoral, da época dos engenhos. Os entrantes foram adentrando o interior do país, colonizando, fixando e as práticas foram acompanhando o processo.

Foram acompanhando, não é. Eu acho, por exemplo, aqui no Carmo, não sei... Eu tenho um livro lá em casa – eu acho que ainda tenho o livro, que fala muito aqui da nossa região. Então, tinha mesmo, até fala, assim, dos negros, que faziam as coisas, que faziam os doces, faziam rapadura, faziam tudo isso. Esse livro é interessante, sabe, eu até preciso achar. Então, é verdade e veio parar por aqui, porque era um sertão, né, Joaquim, então de certo que parou por aqui. Porque eu falo que tem doce em todo lugar, mas o doce do Carmo, ele precisava ser resgatado. Nossa, eu tinha uma vontade de resgatar, porque está acabando, está acabando. É triste! Mas, por enquanto, não tem jeito. E a turma nova que está vindo, faz bonito sim, mas não cria mais. Porque a pessoa precisa criar mais, mas ninguém está criando nada no momento. Na época da tia, Nossa Senhora, a gente pegava uma fruta, testava, perdia, jogava fora até chegar no ponto que chegou. Mas o povo de hoje é meio desanimado – é só aquilo ali e pronto. Mas é isso aí, né..., mas os escravizados devem ter feito muito doce mesmo para chegar até aqui, porque o bordado, esse tipo de bordado, só no Carmo. Só no Carmo, você encontra doce bordado de mamão só no Carmo.

E ninguém sabe muito bem sobre a origem, não é? A dona Nicota encontrou e aprimorou, mas ninguém...

A Nicota era uma artista, era uma verdadeira artista. Ela pegava em um canivete, era uma bênção de Deus, bordava muito bem. E depois veio surgindo mais gente que bordava, que tudo, mas de repente parou. Hoje se você precisa de uma bordadeira de mamão, no Carmo não tem, tem duas, três, você entendeu? Então, precisava, assim, de um incentivo para a pessoa, para alguém querer aprender mais e ir atrás. É interessante, né...

E a sua tia ensinou muitas pessoas?

Muita gente... muita, muita, muita, muita. Esse povo do Carmo perto de vocês mais novos, tudo passou por aqui, sabe, tudo passou por aqui... porque, na época em que a tia fazia doce, quando a gente morava lá naquela rua perto da Copasa... então, na nossa época, era assim, a “sobrinhada” que ajudava e mais um monte de fora. Época de laranja, davam 10, 20, 30 pessoas, você entendeu?! Então, esse povo mais novo foi aprendendo e passando. Agora, por exemplo, eu fui obrigada a parar de fazer doce porque eu não dou conta dos meus afazeres com a tia e com a mãe que está doente e tudo. Aí passei os de fruta, porque eu gosto mais de trabalhar com a fruta... agora, uma das enteadas falou: “Não, eu vou pegar o doce de fruta”. Aí eu falei: “Então vamos ver, porque você está nova ainda, se você aprende como antigamente”. É difícil? É difícil, mas para você ter uma boa qualidade, se você não tiver um princípio, não vai virar. Então eu estou tentando, eu tiro uma hora por dia, corro lá, dou uma mão, sabe... Aí eu estou tentando com uma das enteadas para ver se vai, para não deixar... para não perder o princípio. Vamos ver, eu acho que vai dar certo.

A senhora também ensinou muitas pessoas?

Ensinei, graças a Deus, nossa, ensinei bastante gente, não só do Carmo, como gente de fora, vichi... gente do Rio, de Goiás, Belo Horizonte, Paraíso (São Sebastião do Paraíso). Ainda tem muita gente que faz doce que foi a gente que passou... Essas lavouras que começaram a produzir de uma certa época para cá (frutas especialmente voltadas para a produção de doces), eles não sabiam nem como cozinhar uma fruta. E as lavouras foram expandindo e o mercado ainda estava pequeno, aí eu passei uns dias aqui em Cássia para ensinar o senhor Antônio – ele tem uma grande lavoura hoje, de pêssego, de goiaba, de figo, laranja da terra –, como conservar a fruta, não o

doce, para poder conservar a fruta, para poder ter fruta o ano inteiro. Então..., mas ele ainda tem vontade de montar uma fábrica de doces, sabe. A região de Paraíso é muito rica em frutas. Então, eu falo que, eu acho que a nossa família aqui no Carmo, a família Carmo, precisava se unir. Eu falo porque o nosso ganha pão aqui são os doces e o tear, a tecelagem... só precisava de mais gente para enfrentar.

Mas assim, pelas pesquisas que eu fui fazendo, o doce é ainda mais reconhecido aqui do que a tecelagem. A tecelagem tem se perdido mais. O comércio de doce aqui na cidade ainda é grande. A tecelagem é mais para quem é de fora.

Para quem é de fora... Isso é verdade mesmo.

Nas pesquisas, isso apareceu. Na época de grandes restrições da pandemia, eu fui em alguns lugares, todo mundo falou que o doce conseguiu sobreviver com as vendas da cidade. O mesmo não aconteceu com a tecelagem, porque as vendas são muito pequenas internamente.

Graças a Deus, né, eu estava falando com a Seila, ela falou: “Nossa, parece que a pandemia está acabando”. Eu falei: “Está... está amenizando, mas não vai acabar tão cedo”. Eu acho que todo o comércio caiu, mas deu para sair, ela falou: “Graças a Deus, esse pico maior aí deu para atravessar”. Graças a Deus e o povo, infelizmente ou felizmente... não para de alimentar, não para de comer um docinho. Igual eu falei para a Seila: “Você está começando agora, vai fazer esses doces, mas eu quero que você vá fazer um curso para fazer os doces diets bem feitos”. Nós fizemos uns lá e até mandamos para análise, porque hoje o povo vive de regime, não é, essa coisa. Vamos ter uma outra linha de doces, aí fizemos lá: pêssego, jabuticaba, abóbora, abacaxi e mandamos para análise, porque ela quer ter uma linha diet, ver se vai passar, como é...

Essa análise é em laboratório?

A gente faz muito em Lavras, que é o lugar mais acessível, porque eles cobram carinho para analisar os doces...

É na Universidade ou não?

É, é. Todo doce, por exemplo, que tem um registro, ele tem que ser analisado... para poder ter as informações, tudo certinho, as informações nutricionais. Aí essa semana ela mandou. vamos ver se Deus ajuda e passa, porque tem que ir atrás e a

curiosidade é muito boa porque faz a gente melhorar e crescer. Então, ela está tentando.

Da outra vez, a senhora também me falou de um grande desafio... porque, assim, a ANVISA “pega no pé” por causa do tacho de cobre, né, mas se ele for bem lavado, não deixar o doce por muito tempo, não tem problema, não é isso?...

Isso, isso.

Então a produção continua com algumas etapas sendo feitas no tacho de cobre, vão para a análise e os doces passam na análise tranquilamente?

Passam, passam. É isso que eu falo muito, por que eles falam que o tacho de cobre é ruim? Porque um doce, uma fruta, ela não pode fermentar ou qualquer coisa no tacho de cobre, porque aí dá usinado. A ANVISA pega, fala que faz mal, que isso e aquilo, faz mal quem não lava um tacho direito, quem não sabe ariar um tacho direito, porque a vida toda foi feito assim. A rapadura, por exemplo, o senhor já foi a um engenho?

Já. (Joaquim da Silva Junior)

São aqueles tachos enormes de cobre, né?! Isso quantos anos. Então, eu acho que depende muito é da limpeza, tem que ter capricho. Não mata não, senão, Nossa Senhora... São quantas décadas fazendo doce em tacho de cobre, né?! E o doce fica outra coisa, a cor, a cor do doce fica diferente. E a gente nota que é tanta diferença que, de repente, você faz um doce em uma panela de inox ou no alumínio, parece que tem diferença, sabe. É impressionante! Só quem não conhece a maneira de fazer e tudo, que não sente. Mas a gente sente a diferença, é outra coisa.

E a senhora falou que existem os processos para armazenar as frutas por conta das safras. Como é esse preparo das frutas?

Olha, hoje em dia, o pessoal... o que acontece, eles dão uma pré-cozida, certo. Para conservar a fruta, infelizmente, tem que usar o conservante... Aí o que acontece, tem a medida certa de água, tem um pré-cozimento da fruta, essa fruta é preparada, lavada, etc. Aí tem o pré-cozimento, depois ela vai para um barril enorme, nossa! Lá nessa roça (do Sr. Antônio), é a coisa mais linda do mundo, do tamanho dessa sala aqui, aquelas caixas enormes! Aí elas ficam ali, lavando uns 2 dias. De lá ela passa

para outra caixa enorme, com as medidas certinhas do conservante e dali vai para galão, sabe, esses boiões grandes de 30kg, de 100kg até 250kg.

Agora aqui o que vocês produzem não têm conservantes?

Não, o que é feito aqui no Carmo não tem conservante. Até tem gente aqui que já está fazendo, porque neste ano foi uma seca... Esse ano foi terrível para todo mundo, né?! Não teve chuva. O que acontece, as frutas... elas estão sendo obrigadas a comprar... o figo, por exemplo, o figo desses produtores. Aí o que acontece, esse figo vem, é lavado umas 5, 6 vezes, aí ele vai para um outro tipo de cozimento, você entendeu, para poder limpar. Porque o figo do Carmo não é feito com casca, é todo raspado. Então, ele vai para outro tipo de cozimento para poder quebrar aquele conservante que ficou na água e tirar o máximo possível, para poder depois fazer o doce... certo?! Então é assim que estão fazendo, sabe, porque esse ano não deu fruta. Principalmente o figo, que é um doce dos mais vendáveis, né?!

Dos mais gostosos também!

É verdade. Então, é o que estão tendo que fazer, porque não tem, não tem fruta. E olha para você ver, até agora não choveu. Pode dizer que deram umas duas chuvinhas por aí. Apesar de que essas lavouras são irrigadas, mas a chuva de Deus é diferente, você entendeu?! Dá, mas vem aquela fruta dura, aquela fruta...sabe, que não quer crescer. Então, o sol atrapalhou muito... muito difícil.

E falando mais um pouquinho da Dona Tereza, ela produziu muito, produziu para pessoas importantes, para exportação...

A tia produziu, a tia fez muitos casamentos chiques, muitas festas chiques. Foram doces sim da tia Tereza, mas por vias particulares que ela mandava doces. Na época... Papa, ia para aqui, para Portugal, para não sei onde é, foi doce para esse mundo inteiro, né?! Mas as compotas, assim, os personalizados, ela não chegou a exportar. Eu tive um... eu fiz uma parceria com um rapaz, que eu acho que te falei, ele exportava, sabe: Cuba, Canadá, para um monte de países aí. Eu produzi doces para ele, mas produzi durante só 3 anos também, porque foi logo no começo da doença do meu marido e eu fiquei meio doida, aí eu não quis mexer mais com doce. Aí foi quando eu passei a fábrica para frente. Mas ele exportou muitos doces, os doces eram muito bons.

Esse moço era de onde?

Ele é de Amparo. Amparo é em São Paulo. Na época, ele morava em Amparo. Ele cuidava da parte burocrática, eu fazia os doces, embalava, até a embalagem dele, mandava fazer no Rio, era artesanal. Então, eu fazia os doces e envazava para ele, sabe. E ele que exportava.

Ele era empreendedor ou tinha alguma formação assim?

Na realidade, deixa eu falar o que ele era: ele era dentista! Ele, a irmã e a esposa (risos). Eles eram dentistas e ele gostou demais dos doces e foi aquela luta para mim, porque a produção tinha que triplicar. Até que eu resolvi fazer, porque era um doce que ele tinha que ser modelado de acordo com o pote, porque o pote era uma cumbuca. Então, me deu muito trabalho, mas deu prazer também, porque era muito lindo, sabe. E, depois, eu vendi a fábrica e ele não acertou, aí hoje eu nem sei o que ele faz. Mas ele exportou muitos doces.

E quando foi que a senhora vendeu a fábrica?

Eu vendi a fábrica em 2010. É, foi em 2010 que eu vendi.

A senhora ficou quantos anos à frente dela?

Eu fiquei com a fábrica, eu fiquei só 15 anos, certo, porque eu fazia em casa, igual a tia Tereza fazia. A gente fazia em casa. Aí quando eu montei a cozinha eu fiquei... faltaram poucos meses para 15 anos. Aí o Carlão apareceu doente, eu acho que perdi a cabeça e não quis mais fazer doce. Não é que eu não quis, eu fiquei meio fora de centro mesmo, sabe.

E ele que ajudava a senhora na parte administrativa, né?

Nossa, olha, sexta, sábado e domingo eram os dias que o Carlão mais trabalhava na vida, porque eram os dias de compra de frutas, de ir para as lavouras, de ir buscar nessas fazendas velhas, laranja da terra, essas coisas. Então, eram os dias em que ele mais trabalhava e que ele enchia lá de fruta, porque segunda-feira cedo eu tinha muitos... não é que eu tinha muitos, eu tinha 14 funcionários, eu tinha os que trabalhavam em casa para mim, então, eu tinha que ter muitas frutas. Aí ele trabalhou muito, me ajudou muito, sabe. De repente, apareceu a doença, aí eu fiquei meio "biruta", não quis mais e os filhos também não quiseram dar sequência. Aí eu falei: "não, eu vou parar". Mas a gente produzia muito doce, muito doce. Essa parceria

foi muito boa, porque, nossa, tinha dia que, por exemplo, eu produzia para ele 10 qualidades de doces. Então, tinha semana que eu tinha que encher, assim... 2, 3 mil potes, sabe, correndo, porque nossa, tinha que fazer... E a goiabada? A goiabada dele era em caixa de madeira, tudo uma beleza, sabe. E foi, menina, eu falo que se eu tivesse pensado um pouco, eu não tinha parado, mas eu não tinha como fazer.

Eram mais os de vidro, as compotas?

Eram mais os doces em compota que eu fazia: o mamão bordado, laranja, figo, abacaxi, goiaba, jabuticaba, pêssago, sabe... esses. Fora os cristalizados que eu tinha aqui e fornecia para muitas lojas. Fazia muitas festas para Brasília – era muito serviço, muitas encomendas. Mas é assim mesmo, né, tudo passa nessa vida! (risos) É isso mesmo. Mas é uma história bonita, pena que, eu falo que os mais velhos já se foram, porque, nossa... tinha... o doce tinha uma história linda. Eu falo que a dona Nicota, gente, aquela mulher, Nossa Senhora, era perfeita! Aquela beleza! E para você ver, a Biga também não deu continuidade. Não é?! Que coisa! Ela guarda as ferramentas da dona Nicota, acho que até hoje, mas podia ter dado continuidade. Mas não deu também, assim como meus filhos também não quiseram. Então, eu falo que vai acabando, vai acabando.

Fátima, eu ouvi uma história que, quando Tancredo Neves era governador de Minas e ele ia fazer alguma recepção no Palácio da Liberdade, ele pedia que os doces fossem do Carmo. Isso é verdade? (Joaquim da Silva Junior)

Os nossos doces! Os doces do Carmo. É verdade. Olha, tinha dia que parava aqui na porta esses políticos, sabe – casamentos de políticos... presidentes de outros países que vinham, nossa, os doces todos eram do Carmo! Era assim, porque a gente negociava com os buffets, você entendeu?! Então, os buffets ligavam para a gente e tal. Uma vez veio, não faz muitos anos que veio, um japonês importante, não sei como chamava... Naruhito (?)? Nossa Senhora, que festa linda que foi para aquele povo lá, sabe.

Lá em Brasília? (Joaquim da Silva Junior)

Lá em Brasília. Nossa, foram muitas festas, demais, super importantes.

E como é que descobriram o doce daqui?

Por boca-a-boca. Impressionante, né, no boca-a-boca! Um vai passando para o outro, vai passando para o outro, aquela coisa... e chegou para esse Brasil afora. Foram muitas e muitas festas chiques, nossa, esse povo, Iris Rezende, Fernando Henrique Cardoso, foram muitos doces! Eles gostavam, sabe, dos doces do Carmo. E foram muitas e muitas festas! Vinham aqueles carrões bonitos e a gente ficava namorando os carros, porque a gente era muito pobre, ficava namorando aquelas chapas brancas, aquelas placas brancas, assim, nós achávamos a coisa mais importante, mas nunca a gente registrou, você entendeu?! Podia ter tirado uma foto, né?! Fazer um documentário e tal. Eu devo ter algum jornal – é que eu moro em 3 casas, aí minhas coisas andam sumindo um pouco. Nós fizemos muitas festas chiques para o Paraná, aí foram uns governadores para lá – eu não esqueço disso – e uma senhora encomendou... não sei se foram 1200 cestas de doce. Menina, mas foi um sucesso! Para esses políticos chiques também. E ela mandou o jornal para mim, eu vou ver se eu acho ele em algum lugar, porque a gente não tinha curiosidade de documentar, de guardar, de nada, mas alguma coisa eu devo ter, sabe. Alguma foto eu devo ter. Eu vou procurar e qualquer hora eu passo para você. Porque eu falo, hoje todo mundo documenta. Eu fico boba de ver! A Luiza da Cecília, para mim, é uma gracinha aquela menina, ela documenta tudo. E a Seila agora também está aprendendo a documentar tudo, porque, de repente, pinta uma oportunidade, igual você está aqui, né, tem tudo para te mostrar.

E assim, na época, por exemplo, da tia Lola, na época do Ângelo, a tia Lola ensinou muita gente: ensinou a Maria Rita, ensinou a Bel, ensinou a tia Graça lá do Rosário, que hoje não faz mais. Então todo mundo que passou pela nossa vida aprendeu, sabe, aprendeu a fazer... E eu falo que precisava ter mais gente que quisesse aprender. Montar uma escola, ensinar e essa escola ter capacidade de dar uma assistência para a turma animar, porque, nossa, nossos doces precisam ser resgatados. Precisam, né?! E outra coisa, eu falo que nós aqui... eu falo que tudo no Carmo é fora de mão para doces, porque fruta aqui não se produz, produz fora. Nós fomos tão prejudicados, que nós não temos uma transportadora mais. Antigamente, a gente mandava doces pela Santa Cruz, que até foi uma grande empresa. A Santa Cruz, hoje, não carrega um doce para ninguém, porque é uma coisa delicada e tal. O povo não tem mais saco para isso. Então o que acontece, nós dependemos de uma transportadora de Alfenas. Tem dia que eles estão de bom humor, levam os doces

com carinho, tem dia que... doce é uma coisa muito sensível, né... Eu tinha uma freguesa, eu falo que essa me manteve ao longo da vida, ela é de Curitiba. Ela é lá do Mercado Central. Então, eu forneci doce para o senhor Cléber, que foi o primeiro dono da loja, durante muitos anos e depois para a dona Geni. Então, o que acontece, eu fui passando... Eu parei de fazer doce, passei a Diana para a Flávia, a menina que nos ajudou aqui, ajudou a tia muitos anos, aí a Flávia não deu conta, aí a Flávia a passou para o Ariovaldo, você entendeu?! Porque Flávia está muito sozinha, então, ela não está conseguindo fazer doce muito sozinha. E é uma freguesa assim... é um mercado grande. Então eu falei: “Ariovaldo, conserva, é cliente que compra”. Para nós é muito... 10, 15 mil a cada 15 dias, é um dinheirão. Então, conserva essa freguesa, porque é muito antiga, é de 20 anos, de 30 anos. E muitos outros clientes que o Carmo foi perdendo, vai perdendo, vai perdendo. Então, a gente depende da transportadora. Aí o que acontece, os doces levam tantos dias para chegar lá. Esses doces nossos, por não terem conservantes, a durabilidade deles não é longa, então, foi ficando muito difícil. É onde eu acho que tinha que unir, não é Joaquim, e ir resgatando essas coisas para facilitar, para chegar até o cliente. No meu tempo não, enchia o carro de doces, parava lá em Belo Horizonte, entregava para aquelas lojas todas, voltava e, daí, no final da outra semana ia de novo para ter sempre doce novo, doce bonito – mas hoje ninguém faz isso não. Hoje o povo não está tendo essa paciência mais. Eu acho que a vida obrigou o pessoal a ficar tudo desnorteado. É uma correria danada, né?! Mas é isso aí.

E a sua bisavó tecia ou também não?

Também não, também não. Eu tinha uma tia... como é que a gente fala, que fiava. Passava nessas rodinhas assim, sabe, você já viu como é que é, né? E depois fiava, mas infelizmente ela partiu cedo. Durante a vida dela, ela fiava, ela fiou muito para a dona Anésia, para esse povo aí. Antigamente, fiava lã de carneiro, essas coisas.... E ela fiava para as tias do Cássio Carvalho, para aquele povo ali, para aquele povo da Cidinha Carvalho, sabe, mas a tia Tereza mesmo não chegou a mexer com tecelagem.

Na família da senhora foram os doces, né?

Só doce, é, só doce. A nossa família gosta muito de doce. E muito de comida, sabe, nós gostamos muito de comida... e doce, é muito bom! Fazer muito doce, muito bolo, muita festa! Eu fico lembrando das festas que o povo fazia antigamente, nossa!

Hoje... hoje as festas são minúsculas. Era muito, muito bonito, Nossa Senhora! Era isso aí... Quando a tia montou a “fabriqueta” aqui no fundo, nossa, saíam aqueles caminhões... O tio Bié tinha uma Mercedes, saía “carregadinha” de doces... de 15 em 15 dias ele levava para São Paulo, eram as compotas. Então, foi mais doce. Nós aqui mexíamos muito com doces. Muitos doces mesmo! Muita goiabada, marmelada, esses doces antigos... fazia demais.

Fátima, fala um pouquinho da Nicotinha Paiva, que era a mulher que organizava esses jantares, as festas aqui no Carmo. (Joaquim da Silva Junior)

A dona Nicotinha, eu vou falar, assim, o pouco que convivi com ela, era uma gracinha. Onde ela punha a mão, brilhava! Ela organizava tudo, ela fazia tudo, sabe, ela tinha gosto... ela não cabia no Carmo!... (risos) de tão fina, de tão delicada, de tão... sabe. Tudo o que ela punha a mão ela transformava, uma beleza. Então, eu falava que a gente tinha até medo quando fazia uma coisa que a dona Nicotinha estava no meio, porque ela era exigente demais da conta. A gente... a tia pegava as festas e, naquele tempo, a gente ia servir. A gente usava, no nosso colégio de freira, a nossa sainha de preguinha azul marinho, meia até aqui... Então, a dona Nicotinha fazia a gente ficar em pé, durinha, os ombros para trás, sabe, era uma fineza, uma coisa, uma beleza. Então, ela tinha o dom, de organização, de perfeição. Na época da Nicotinha, tinha a dona Lolote – você conheceu a dona Lolote, do senhor Geni Silva?

*O nome não me é estranho, mas conhecer assim pessoalmente não...
(Joaquim da Silva Junior)*

Dona Lolote, mãe da Noeli do Luizito... mãe do Edgar... mãe do Humberto Silva? Aquela mulher também foi uma rainha aqui no Carmo. Os bolos que aquela mulher fazia, a perfeição, sabe. Ela também, nossa, ajudou muito o Carmo a crescer nesse ponto. Era perfeita, perfeita! Fazia muitos, muitos, muitos bolos, sabe... Então eu falo que o Carmo era um conjunto de artistas, só faltou mesmo um empurrão, porque tinha muitos artistas aqui. A dona Lolote, a dona Nicota, a dona Inez do senhor Vicente, a dona Lola, que a gente acostumou a chamar ela de tia Lola, esse povo aí, Nossa Senhora, tudo doceira, tudo fazia as coisas muito bem. Dona Clarecinda, que eu conheci muito pouco, já no final... o povo aqui do Maurício Diogo, o senhor lembra desse povo?

Do Maurício Diogo sim, mas dessa... Qual o nome mesmo que você falou?

(Joaquim da Silva Junior)

A Dona Clarecinda do povo do Cássio Carvalho.

Não, dela eu não lembro. (Joaquim da Silva Junior)

O senhor não lembra? Nossa, esse povo era tudo artista, sabe. Eu lembro, assim, pouco, mas eu lembro desse pessoal. Então, ia fazer uma festa, tinha que ser nota 10, sabe, porque cada um fazia a sua parte bem feita. Era muito bonito, muito lindo mesmo..., mas a Nilva do cartório, ela fala da Nicotinha Paiva para o senhor, da perfeição... Depois ela fazia, ela começou até... eu acho, que fazer os vestidos de noiva, ela começou até a fazer os vestidos de noiva, porque bordava muito bem. O colégio de freira ensinou muito esse povo, né Joaquim, porque a educação era outra coisa. A moça saía de lá prendada... Então, era perfeito! Era tudo muito perfeito.

Quitandas, nossa gente, que beleza das quitandas, quando juntava esse povo para enrolar... A tia sentava em uma mesa, ela ficava 2, 3 dias enrolando quebra-quebras. Hoje, os quebra-quebras são todos de maisena, naquele tempo ainda era de polvilho, aquele polvilho feito na roça. E tinha que assar e ficar tudo da mesma corzinha, tudo do mesmo tamanhinho, não tinha uma faca, não tinha uma máquina adequada para cortar tudo. Olha, era lindo demais! Nossa, hoje eu lamento... Meu Deus, por que a gente não documentou...

Faltou uma ação política para poder concatenar tudo isso em um... (Joaquim da Silva Junior)

Em um contexto, né, Joaquim?!

A ação política até hoje não intervém... (Joaquim da Silva Junior)

Não é?! Não ajuda..., mas era muito bonito! Nossa, o Carmo já teve muita coisa bonita, muita coisa boa.

A senhora acha, então, que o colégio das Irmãs contribuiu muito?

Eu acho que contribuiu. Eu peguei pouco de colégio de freiras. Eu peguei 3 anos, 3 ou 4 anos de colégio de freiras aqui. E eu acho que, nossa, valeu. Nossa, meu Deus, por que acabou?

Passou tudo a ser gratuito, o ensino, e elas sobreviviam da renda. (Joaquim da Silva Junior)

É, sobreviviam disso, né?! Mas eu acho que as que pegaram, antes da nossa geração, aproveitaram muito, porque era bonito demais, sabe, o aprendizado. Por exemplo, hoje, que menina aí que vai para uma aula de bordado?! Não, lá tinha aula de segunda a sábado. No sábado, você tinha 3 a 4 horas de bordado, você tinha que aprender a bordar, você tinha aula de desenho, sabe, a gente aprendia mesmo. Hoje é só celular, só computador, não é?! Mais fácil, né. Não, ali a gente punha a mão na massa. Então eu acho que o colégio de freiras ajudou muito o Carmo, sabe, muito, muito, muito. O dom a pessoa nasce, mas tem que despertar também, então eu acho que o colégio ali ajudou muito, muito, muito mesmo. É uma pena viu, nossa, eu lamento todo dia, porque eu tenho medo, assim, de acabar... porque o povo, os jovens do Carmo, hoje, tudo quer ir embora... tem que ir embora e vai. É um serviço que você tem que dedicar 24h. Então hoje ninguém quer, sabe, nossa! É muito triste, mas é isso aí.

Rosa Maria de Melo

FIGURAS 77, 78 e 79 – Mestre doceira Rosa Melo; vidro de compota de mamão bordado; diversos doces da Associação dos Artesãos de Carmo do Rio Claro



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2021.

Antiga sede da Associação dos Artesãos, Carmo do Rio Claro/MG, 23 de janeiro de 2019.

Sou artesã doceira (figura 77) e faço parte da Associação dos Artesãos de Carmo do Rio Claro. Eu trabalho com doces, comecei desde jovem, aprendi⁷⁵ a bordar o mamão e com a minha vizinha, a D. Inês, eu fui ajudando e fui aprendendo a arte do doce e fiz dela a minha profissão... eu trabalhei por muito tempo como doceira, ainda trabalho até hoje, mas hoje eu trabalho mais só com compotas, eu já trabalhei com docinhos para festa, doces cristalizados..., mas agora, ultimamente, trabalho só com compotas. E faço parte da Associação dos Artesãos, a qual eu estou desde o início... ela foi fundada em 1989 e a loja (figura 79), essa loja foi criada em 1993, onde estamos até hoje e colocamos nossos produtos... eu que trabalho com os doces, quem trabalha com a parte de tecelagem, de cerâmicas, de licores... e montamos essa Associação e a loja onde nós expomos nossos produtos para a comercialização... Essa loja é de grande importância para nós e para a cidade, porque mostra de tudo um pouco, da nossa cultura, das pessoas que trabalham em casa e têm essa loja para mostrar e para comercializar o seu produto... porque muitas vezes, por exemplo, eu na minha casa não tenho como comercializar... e com a loja, nós temos todo um aparato, com internet, com tudo que hoje exige, então nós temos essa... essa facilidade, nós temos essa facilidade de colocar, mostrar e comercializar nossos produtos aqui, não só na cidade como para fora também.

Você já ensinou outras pessoas?

Eu tive a oportunidade de aprender e eu gosto também... como eu aprendi... tive quem me ensinasse, eu gosto também de passar para outras pessoas, já ensinei diversas pessoas... nós (da Associação) sempre ministramos cursos, oficinas de bordado de mamão, principalmente, deste aqui (mostrando um vidro de compota – Figura 78), do mamão bordado, que é da nossa cidade, característica aqui nossa, então, nós ensinamos as pessoas mais novas também para poder estar sempre renovando, outras pessoas criando e entrando no mercado também, essas pessoas que estão hoje (produzindo doces enquanto atividade de renda). Eu comecei há bastante tempo e têm outras doceiras novas entrando no mercado também.

⁷⁵ Rosa aprendeu a bordar o mamão verde e as demais técnicas com sua vizinha Sulica Gonçalves Carielo, que aprendeu com D. Nicota, prima de sua mãe, D. Inês.

Existe o risco de o saber deixar de ser uma prática?

É... se a gente não tentar passar isso, ensinando, mostrando, dando cursos e oficinas, pode ocorrer uma época que muitas pessoas não vão saber que existiu. Há a necessidade... como eu sei, eu tenho que passar para outras pessoas, aquelas que aprenderam hoje, que estão aprendendo hoje, são mais novas que eu... daqui um tempo, estarem passando para outras e assim... é algo que vai levando a história a estar sempre acontecendo, lógico, não perdendo a identidade, não podemos perder a identidade... Pode ter renovação? Pode ter, já tentaram... o que a gente faz a mão, o bordado à mão, já tentaram fazer forminhas para poder já colocar no mamão e sair pronto, não deu certo, quer dizer, é uma arte mesmo que você faz com o canivete, lógico que com ajuda de algumas peças fundamentais, mas é criação, é com a arte das mãos mesmo, desenhando ali o bordado. Então, por isso... eu dou essa valorização de passar para as pessoas mais novas, nós aqui da Associação ministramos sempre oficinas... de bordados de mamão, oficinas de doces ou cursos mesmo, para as pessoas aprenderem, as pessoas que estão chegando aí.

Nova sede da Associação dos Artesãos, Carmo do Rio Claro/MG, 14 de outubro de 2020.

Eu queria te pedir, Rosa, para falar um pouco mais sobre a história da Associação, os desafios que vocês têm para a manutenção da Associação, do espaço da loja...

Então, a Associação foi criada em 1989 com o intuito dos artesãos, do pessoal daqui participar de feiras de artesanato fora, naquela época. Mas ela foi criada e foi... assim, ela foi criada e não deu seguimento. Instalou-se a Associação, fez as partes principais, de Estatuto, de tudo, mas não deu seguimento. Aí depois, em 1993, nós entramos em uma turma – eu entro nessa turma, nessa equipe – e, junto com o poder de desenvolvimento local da Prefeitura e do vereador Celso, que também foi uma pessoa muito importante, o Celso, que a gente chamava de “Celso turco”, e o Dr. José (prefeito) e a D. Terezinha Agostini também... Aí nós criamos a equipe e retornamos com esse trabalho para a Associação voltar a funcionar. Aí foi feito todo um trabalho diante disso, essa equipe, e trabalhamos juntos, eu... na época foi a Regina, Maria Regina Oliveira e a Marlene Lemos, o Dito Montrazzi... e tem mais algumas pessoas,

agora eu não vou citar nomes, porque eu posso me perder também. Em 1993, em outubro, dia 30 de outubro, então, a gente deu início aos trabalhos. Antes... ela começou antes, depois em 30 de outubro a gente já estava inaugurando a nossa loja, que é essa loja, que nós mantemos até hoje e é fruto desse trabalho. A gente abriu essa loja de artesanato para também estar trabalhando, estar divulgando e foi uma das primeiras lojas de artesanato aqui da cidade... para divulgar o trabalho que as associadas, as pequenas artesãs fabricavam nas suas casas. E a gente agregou nesse local... foi lá na avenida, na Vargem (Av. José Evaristo Santana), que foi a primeira loja da Associação. E com isso, começamos também a participar de grandes feiras, participamos de muitas feiras, feiras importantes, fomos para.... além de participarmos de feiras em Belo Horizonte, fomos para Brasília, para Uberlândia, para Curitiba, para Natal, para a Bahia. Então, a gente começou a participar de muitas feiras de artesanato importantes, nessa época. E a gente era uma equipe boa, uma equipe grande, então, tinham pessoas bem... como que eu posso te dizer... Com vontade! Com vontade mesmo de divulgar o seu próprio trabalho também. Não só de levar o trabalho da cidade, divulgando a cidade, mas divulgar também o que o próprio artesão estava fazendo naquele momento. E, com isso, a Associação também foi alavancando a cidade e deu um grande impulso nessa época. Têm as tecelagens, que, nessa época, foram muito fortes também... eu posso até citar aqui que foi a WS..., a Beinha Artesanatos, que também entrou nessa época... a WS, onde nós estamos aqui hoje, que teve a sua loja aqui também, nessa época também já começou a se alavancar. E foi um período muito rico do nosso artesanato, nesse ano de 1993 até 2000, 2010, foi muito forte o artesanato em nossa cidade! E a Associação também, sempre à frente, sempre promovendo as feiras, participando dos eventos, participando de feiras fora, levando não só o nosso artesanato, mas também a cidade, o que ela tinha de bom para ser conhecido lá fora.

Tem a feira também, não é?! É a Associação que organiza a feira anual?

É, então, nessa época, até então nessa época, nessa década de 1990⁷⁶, quem tomava conta da feira de artesanato local, que era a Feira de Artesanato de Carmo do

⁷⁶ Conforme Marlene Lemos (1999), em um primeiro momento, a feira estava voltada à educação, com as arrecadações destinadas a compra de livros. Posteriormente foi assumida pelas Vicentinas, com renda para o Lar N. S. do Carmo e desde 1993, está sob os cuidados da Associação dos Artesãos.

Rio Claro, hoje já... se tivesse acontecido nesse ano, seria a 53ª Feira de Artesanato, devido à pandemia não pôde acontecer... mas, nessa época, quem assumia a feira de artesanato, com o intuito de renda também, de agregar renda às famílias, era o Lar Nossa Senhora do Carmo, eram pessoas voluntárias, tinha uma equipe de voluntários que trabalhavam com o artesanato, que faziam seus bordados e coisas mais bonitas também. Então, todo ano, no mês de julho, no mês de julho todinho, arrumavam um salão, geralmente, era no salão da Câmara, um salão grande, onde eles expunham os seus produtos para comercializar e a porcentagem... era acrescida uma porcentagem para essas entidades, inclusive o Lar Nossa Senhora do Carmo. Com isso, com o passar do tempo, a equipe também já estava ficando muito onerosa, aí nós da Associação, eu não sei dizer qual foi o ano, mas depois eu posso olhar nos livros, nas nossas atas e passar para você o ano certo que a Associação assumiu essa feira. Mas, se eu não estiver enganada, foi a partir da 26ª, 27ª Feira de Artesanato, que nós assumimos e estamos até hoje à frente dessa feira, todo ano, onde, junto com a Prefeitura, com os Conselhos, nós tomamos a frente dessa feira de artesanato, que é bastante conhecida. E como eu já disse, nesse ano seria 54ª, não é, ou 53ª? 53ª feira nesse ano. E, hoje, nós temos aqui a loja, graças a Deus, a gente está sempre assim... a gente já teve, na cidade, 10 localidades. Quando nós iniciamos, nós estivemos lá na Vargem, em um cômodo grande. Depois nós viemos subindo, viemos para a Praça D. Maria Goulart, ficamos na praça um tempo, viemos aqui para a Rua Doutor Monte Raso, também em um casarão, em um outro casarão, ficamos mais de 20 anos nesse casarão, voltamos para a Praça D. Maria Goulart, para um cômodo menor, e agora nós retornamos para essa casa aqui, onde era a WS, uma casa grande, com bastantes cômodos. E a gente está aí, com o intuito de divulgar, não só de vender, mas eu acho que o principal, eu luto sempre por isso, o principal é a gente divulgar o pequeno artesão, aquele que trabalha na sua casa, que não tem como comercializar, traz aqui e a gente comercializa o produto dele e faz ele ser conhecido também. Hoje nós temos muitas empresas, muitas pessoas que hoje já têm suas próprias empresas e que passaram pela Associação, eles cresceram e montaram as suas empresas, eram pequenos artesãos e hoje são empresários, são microempresários, empreendedores, hoje se fala muito em empreendedores, não é?! Então já são empreendedores, não que nós não somos, mas eles já têm o seu próprio negócio.

Como que funciona o sistema de comercialização da Associação?

Então, nosso sistema aqui de comercialização é o seguinte, a pessoa traz os seus produtos, quem fabrica na sua casa, como eu já disse, são famílias, são pessoas, artesãos que agregam renda na família, então eles produzem em pequenas quantidades, não em grandes quantidades. Eles produzem, trazem os seus produtos e colocam aqui na loja. Então, é lógico que tem todo um critério, porque nós trabalhamos muito com a parte de ser artesanato mesmo, porque temos já na cidade muitos teares elétricos, essa parte elétrica, essa parte que não é o artesanato manual, que não é feito com as mãos, é feito através de máquinas. Então, a gente está sempre cobrando isso também, sempre verificando isso, para não entrar aqui na nossa loja produtos industrializados. É lógico que algumas coisas têm, mas a gente procura aqui somente os trabalhos em tear mesmo, que sejam originais. O critério que a gente faz é: a gente tem uma equipe que faz a avaliação desses produtos, eles trazem os produtos e é colocada uma margem de porcentagem, o mínimo para manter a loja. E aquelas pessoas que... nós temos os associados, o nome próprio fala, Associação, então acaba que as pessoas associadas, todo mês, elas têm uma mensalidade que é paga para as despesas, para tirar as despesas de aluguel, de funcionário e ainda não dá. Então hoje, por exemplo, se a gente não tivesse ajuda do Governo e do Município, a gente tem um subsídio, graças a Deus... é pequeno, mas a gente conseguiu... com isso, a gente consegue manter esse espaço aberto. Porque eu falo assim, é de grande valia, a gente não está só comercializando, a gente está divulgando o que a cidade tem. Aqui ficou um ponto, nós já estamos há mais de 30 anos, então a Associação ficou um ponto de referência da cidade. A loja não tem um nome específico, todo mundo conhece como loja da Associação.

E desde quando vocês estão conseguindo esse subsídio do Governo Municipal?

Olha, nesse ano, desde março que a gente conseguiu. Todo ano a gente entra com o recurso e tem conseguido, geralmente, entra em março, abril. Eles também ajudam na feira de artesanato e, como nesse ano a gente não teve a feira, então a gente agregou um pouco desse valor para a manutenção da loja. São valores pequenos, se for falar em montante do que a gente gasta, das despesas, mas já ajuda bem.

Através da Associação vocês criam, definem oficinas? ...

Então, a gente sempre teve oficinas, teve oficinas de doce, oficinas de tear... a gente sempre teve esse intuito de dar cursos para ensinar as pessoas, aquelas pessoas que estão vindo agora, para aprenderem também, para pelo menos, se não quiserem continuar, mas pelo menos terem o saber: o saber como é feito. Tipo eu, por exemplo, eu aprendi a bordar o mamão, graças a Deus, porque a minha vizinha (Sulica), a tia dela pediu para ela aprender a fazer, a bordar com um senhor (Seu Quincão, esposo de D. Nicota) que já não estava mais bordando e era a primeira pessoa que bordou o mamão aqui no Carmo. Então, se não fosse essa pessoa, talvez hoje, muita gente não saberia como é esse processo. Então ela aprendeu e, graças a Deus, eu aprendi, outras pessoas aprenderam com ela e essa técnica continua, do bordado de mamão. A mesma coisa também a oficina do tear, por exemplo, a gente está sempre passando esse saber, mesmo que a pessoa não vá continuar, se ela não quiser como uma renda, mas, pelo menos, o saber. Eu acho que isso é interessante, não é, o saber fazer. Mesmo que você não faça, mas você sabe fazer e você pode ensinar outras pessoas a fazerem... mesmo que você não faça, que você não tenha aquilo como uma renda para você, você não quer trabalhar naquele processo, mas você sabe fazer para ensinar outras pessoas... Nesse ano, como nós estamos nesse espaço maior, temos lá embaixo uma sala especial, onde a gente montou urdideira, tear (figura 18), tudo para a gente montar oficinas de tecelagem, de urdição, de bordado e de doces também, mas, devido à pandemia, neste ano não foi possível. O intuito da gente vir para esse local maior foi isso também, porque no outro onde nós estávamos, eram só duas salas pequenas, não tinha como passar o saber, porque depende de espaço para montar os teares, a urdideira. É um trabalho, assim, que não é em um espaço pequeno, tem que ser em um espaço grande.

E para poder fazer essa transmissão para os jovens, qual caminho que você acha que pode ser interessante?

Olha, eu penso assim, a gente teria que trabalhar muito na parte das escolas, começar nas escolas, mas eu vejo que hoje há um desinteresse total. Você fala com um jovem, você fala com uma jovem, fala assim: “vamos lá, você não quer ir lá conhecer, fazer isso...” “Mas para quê? Eu vou estragar a minha mão”, pelo menos na parte de doces: “Não, vai estragar a minha mão” ... não quer. Então, na parte dos jovens, eu acho que há muito desinteresse, mas eu acho que a gente não pode parar de tentar, um dia quem sabe... como eu tive interesse, hoje estou aqui, eu sou doceira,

faço pouco doce, mas eu ainda faço e gosto, gosto daquilo que eu faço! E gosto de ensinar também, estou sempre ensinando! Então, eu vejo assim, isso é muito importante, eu acho que a gente teria que trabalhar nessa parte mesmo, com os adolescentes, os jovens. Quando a gente oferece algum curso aqui, fica até triste, porque aparece mais gente idosa do que jovem, do que pessoas, tipo assim, de 18... Eu aprendi a fazer doce com 14 anos, aprendi a bordar e hoje, graças a Deus, eu sei bordar, bordar mesmo em tecido, aprendi com 14 anos. Hoje, a gente vê que os jovens estão mais ligados nessa mídia da internet, do computador, do Face, essas mídias que hoje... você deve saber melhor do que eu..., mas eu tenho esperança, viu Natália, eu tenho esperança de que a gente ainda consiga não deixar perder isso que a gente conseguiu até hoje, que a gente consiga não deixar isso esquecido.

Você acha que se tivesse algum, por exemplo, como tem em julho a feira... Se fosse um evento maior, que tivesse atividades que incentivassem mais o público jovem, as vezes até um público mais infantil, para se interessar pela cultura da cidade, de repente isso ser até um chamamento para o público jovem poder participar, você acha que isso seria interessante?

Sim, até teve uma feira, eu não sei se foi a 49ª, que a gente fez uma parceria com a Faculdade de Moda lá de Passos. A gente fez parceria e eles vieram aqui ministrar oficinas, teve oficina de como transformar o tecido de tear em uma bolsa e tiveram outras oficinas também. Mas é aquilo que eu já te falei: você tenta, você divulga, vai atrás, mas a procura é de gente... não de jovens, de gente mais idosa. É mais para ocupar o tempo. Esses dias eu estava conversando, uma pessoa me falou assim: “Eu gosto de fazer mais para ocupar o tempo, para minha cabeça, para a higiene mental”. Isso também é muito importante, porque hoje o povo não faz... para tirar essas pessoas de ficarem muito presas em televisão, muito presas só em serviço doméstico e também ter alguma coisa que a pessoa possa... porque eu falo assim, quando eu estou lá bordando, por exemplo, quando eu começo a ficar muito cansada, com a minha cabeça cansada, eu quero bordar mamão, eu quero arranjar um mamão para eu bordar, porque a hora que eu estou ali criando, que eu estou ali bordando, eu estou criando e descansando a minha cabeça... isso me ajuda a desestressar. Esses dias, conversando também com uma pessoa que trabalha com a gente aqui na Associação, que nos ajuda aqui também, a gente estava até comentando isso... não sei se eu respondi a sua pergunta.

Não, está ótimo! Só voltando a esse assunto da moda, porque uma das coisas que eu estou estudando é o quanto podem ser importantes essas relações de parceria do artesanato com a Universidade. Você acha que esse pode ser também um caminho interessante?

Sim, eu acho sim. A gente já até tentou outras parcerias lá com a Faculdade também, mas eu não sei o que faltou, pessoas para ajudar..., mas eu creio também que seria um elo, essas parcerias com essas faculdades, com novos cursos que estão tendo agora, porque tem cursos de Moda, tem “n” cursos, não é?! Então, tem muita coisa para a gente aprender junto também, usando as técnicas novas, com as técnicas antigas, agregando valores. Não que a gente vá deixar de usar aquilo que a gente já faz, mas agregando valores para o atual, a atualização, a modernidade.

E mesmo também com o campo das Artes, não é, como aconteceu com seu sobrinho.

É, meu sobrinho (Lucas Dupin Melo) fez um trabalho muito interessante dos doces, comparando a arte do doce do bordado do mamão daqui com a xilogravura lá de Pernambuco, lá daquela região. Então ele fez um trabalho e foi muito interessante esse intercâmbio. Inclusive, ele falou assim que, onde quiser que leve, é só falar com ele do projeto, que ele leva. Só que isso tem custos, porque não é uma coisa barata. Mas é muito interessante esse trabalho e eu acho que enriquece muito, muito, muito, muito, muito!... Porque para você ver: ele viu um negócio que ele via na infância, ele vinha e ficava lá na minha casa, a casa dos avós, dos meus pais, eu trabalhando e ele viu esse trabalho e quis fazer essa exposição... inclusive ele fez até um livro (catálogo) e depois eu vou te disponibilizar esse livro, que é muito interessante! Então eu acho que esse é o caminho, sabe Natália, a gente precisa é de vocês, que estão estudando, de vocês que têm a mente... não vou dizer que a minha mente é fechada não, mas que enxergam mais. Talvez a gente fique parado em um patamar e precise de uma pessoa que fale: “não é bem assim não, vamos por esse caminho”. Às vezes, a gente está indo por um caminho e as vezes tem outros caminhos, então eu acho que a gente conta muito com esses trabalhos de vocês, que vocês estão fazendo, porque, além de ajudar, divulga também o nosso artesanato e isso é muito importante!

Depois da gravação, Rosa se lembrou de uma memória de infância relacionada com D. Nicota e Seu Quincão, então o diálogo foi retomado e gravado.

Então, a lembrança que eu tenho, quando era menina, a gente passava na rua, ali em frente à casa da dona Nicota, e o seu Quincão sentado em um banquinho, com uma lata no colo e com os pedaços de mamão, fazendo os seus trabalhos, bordando ali. A gente nem entendia muito naquela época, porque a gente era criança. E a gente pegava e ainda pedia para ele fazer... algumas coisas ele fazia para a gente... chapinha, o que era chapinha? Ele pegava o mamão, cortava as bolotinhas, tirava e ficavam aqueles 3 buraquinhos, seria a chapa do fogão. Então a lembrança que eu tenho é essa... A rua ainda era de terra, não era calçada... as casas não tinham muro como é hoje, de pedra, de tijolo... era cerca de bambu mesmo e um portãozinho. Bem assim... como que eu digo a palavra... bem simples, bem simples mesmo, como eram antigamente as casas, muito simples! E ele ali com uma lata de mamão, uma outra de abóbora também, a abóbora era retalhada, esculpida, mas o bordado mesmo era no mamão que ele fazia. Então é essa a pequena lembrança que eu tenho da minha infância.

Nota: Rosa está à frente desse processo de organização das feiras anuais de artesanato e é uma das representantes da categoria nas reuniões do Conselho Municipal de Cultura, insistindo para que o poder público valorize os artesãos e repasse recursos para que as oficinas sejam ministradas e assim, o conhecimento possa ser disseminado e o artesanato, de certa forma, fortalecido.

Ivone Aparecida Batista Silva

Carmo do Rio Claro/MG, 06 de março de 2019.

[No primeiro diálogo com Ivone (figuras 82 e 85), ela relatou o processo de produção dos doces, tanto em compotas quanto cristalizados.]

Então, o mamão tem que ser a fruta verde, a madura para a gente não serve, a gente trabalha com a casca dele. E aí a gente o colhe, lava normalmente, lixa, porque tem que tirar aquele leite, sabe?! E faz os desenhos, os “bordadinhos”, aqui no Carmo é bem clássico isso, é bem antigo. Faz o “bordadinho”, aí vem o primeiro processo que, depois de bordado, ele vai pronto para um tacho com água, para perder a cor, uma segunda vez para voltar a cor e para o cozimento e depois já é colocado na calda. E na calda são duas fervuras até o processo de “vidragem”.

E esse processo do molho na água é só água?

Só água, você coloca na água fria e ele vai fervendo...

Entendi. Aí faz essa etapa duas vezes...?

É, duas na água e duas na calda de açúcar. É o processo de “vidragem”. E o quilo é um por um, um quilo de açúcar, um litro de água...

Para um quilo de fruta?

Isso.

E o que você costuma bordar no mamão?

A gente borda flor... borda florzinha para secar e ir no formato de florzinha mesmo, ou quadradinho com florzinha, ou os escritos, que agora estão saindo mais. Times de futebol nós estamos começando a fazer...

Para os cachos de uva você usa uns tubinhos, não é?!

É, tubo é antena de rádio (figuras 80 e 81). Agora está difícil, porque os carros não estão vindo mais com antenas, mas o tubo é usado com antena, sabe?! De rádio, de televisão...

E canivete...?

E canivete (figura 81). É o principal.

Aí o outro é a abóbora, não é?! Como é que é o de abóbora?

Então, a abóbora também é desde a fruta, a gente não trabalha com a casca, mas com ela em si. Aí é “bordadinho” também, borda florzinha e borda o quadradinho para vidro, que não é um bordado tão detalhado como o do mamão, mas também tem a florzinha, que já é mais bonitinha, que é a parte de cristalização. E a abóbora, o processo dela, você tem que colocar na cal para fazer aquela casquinha por fora, sabe, por meia hora. Depois, você lava bem e coloca na... depois de lavar muito, aí, você coloca na calda. Ela já vai cozinhar direto na calda, em dois processos também, duas fervuras.

E é a abóbora madura?

Madura, tem que ser madura... Agora a laranja, você a colhe, lixa e, a partir do momento em que você lixou, você tira o bagaço dela e só a esquentar para ela dar uma amolecida, para não perder... Aí, depende do tanto de tempo que ela vai ficar, da quantidade de dias que estiver amarga. Às vezes são sete dias, às vezes são cinco, às vezes são seis, você tem que ir experimentando.

Ela fica na calda?

Na água... durante... de cinco a sete dias, trocando a água todos os dias. Aí, acabou o amargo dela, você a cozinha, ponto ao dente, e também com duas fervuras na calda.

Cozinha ela também só na água?

Na água normal e duas fervuras na calda... E o figo (figura 87) também, o figo você colhe, ferve para deixá-lo com amoníaco, para tirar aquela casquinha. Aí tem o processo de limpar, você já pode ferve-lo hoje e já limpar. Aí são dois processos na água também, para voltar o verde são duas fervuras na água, depois dele limpo, tirada a casquinha, mais duas vezes fervendo na calda.

E o abacaxi, vocês trabalham com abacaxi?

É, trabalho com o abacaxi, o abacaxi é o quinto. O abacaxi: pegou a fruta, você descasca, tira aquelas pintinhas todas, porque não pode, né?! A gente corta em rodelas. E aí ele cozinha uma vez na água também... e é só levantar fervura que você já tira, lava, tira aquele miolinho e vai direto para a calda também. São duas fervuras, todos eles são duas fervuras.

E para cristalizar?

Então, para cristalizar, todos eles têm o mesmo processo. Depois de pronta, aquela calda já não serve mais. Eu costumo deixar descansar, assim, uma semana, duas semanas...

Na calda?

É. Aí você lava aquela calda dele e coloca... passa para o açúcar refinado. Aí você coloca, tipo... o mamão... vamos supor, se forem quatro quilos de fruta, coloca três de açúcar... e três litros de água para ferver.

Um pouco menos?

É. E duas fervuras também, uma no primeiro dia e a outra no segundo. Aí no segundo dia você só pinga água na hora que engrossou, você pinga água, engrossou, você pinga água. São todos os mesmos processos para cristalizar. Aí depois, que já descansou uma semana mais ou menos – porque tudo se fizer depressa, não penetra a calda –, aí, você pode cristalizá-lo. No caso, você vai escorrer aquela calda de novo, deixar escorrendo, assim, em uma peneira e fazer outra calda com um quilo de açúcar refinado e um litro de água e o mesmo processo. Só que essa segunda calda você já passa... tipo, você vai secar um quilo de cada, você vai fazer tudo em uma calda só. Aí na hora que você bateu, deu o ponto, tirou o mamão, você coloca a abóbora, pinga a água e volta ao mesmo processo de novo. Aí já tem uma economia, né..., mas gasta bastante calda no cristalizado, bastante açúcar. Mas é assim o processo.

Aí depois deixa escorrendo?

É, depois coloca na peneira... por 15 minutos, já faz a casquinha, aí você só muda de lugar e embala na caixinha.

Carmo do Rio Claro/MG, 16 de abril de 2019.

[(Neste segundo diálogo, Ivone me mostrou a produção de doces, suas ferramentas (figuras 80 e 81), bordou alguns pedaços de mamões (figura 86) e me permitiu registrar as fotografias do processo (figuras 83 e 84), além dos vidros de compotas (figura 49) e dos doces cristalizados para a elaboração do catálogo (figura 50)]

Quando vocês decidem o quê bordar, vocês escolhem o tema pelo tipo da peça?

Por exemplo, cachos de uvas, coqueiros...

É o que vem na mente... a gente faz, sabe... Não é aquela coisa assim... o que vem na mente, a gente já vai fazendo. Às vezes acha que o pedaço está meio grande e aquela florzinha foi pouco, aí você faz um cachinho em volta dela.

No mamão vocês costumam bordar nomes...?

Nomes, emblemas de times, logomarcas de empresas...

Você aprendeu com quem, Ivone?

A bordar?

A fazer os doces... Você me falou que quando aprendeu tinha doze anos, não é?!

Foi. O primeiro lugar em que eu trabalhei foi lá na Maria Inez... no (bairro rural) Santa Luzia, aquela que era dona da Fridoces. Primeiro eu trabalhei lá. Aí lá eu comecei com treze anos... e com treze anos a outra funcionária saiu e ela me deixou tomando conta da fábrica de doces.

Então foi com ela que você aprendeu?

Foi, conheci o básico lá. A Maria Inez soltava muitas coisas de responsabilidade nas mãos da gente. Eu era uma menina, mas foi bom, não foi ruim não, sabe... Agora... a bordar assim, eu já estava trabalhando com a Fátima doceira, aí tinham as bordadeiras aqui do Rosário, a Fátima pegava delas e, quando nós íamos fazer... rolinhos ou alguma coisa assim, eu e minha prima escondíamos, porque eu era “secadora” de doces, sabe?! Aí, nós pegávamos os pedacinhos escondidas e ficávamos brincando lá, de bordar e acabei aprendendo mesmo. Você vai olhando, você vai vendo, vai tentando fazer igual...

Aí depois de lá você veio para cá ou ainda demorou para vir?

Da Maria Inez?

Da Maria Inez, depois da Fátima...

Depois eu passei para a fábrica da Fátima, depois ela vendeu para o Ariovaldo, sabe?! Aí depois eu trabalhei para o Ariovaldo e do Ariovaldo eu vim para cá.

Já tem quanto tempo que você está aqui?

É... sete meses que eu estou aqui, no Ariovaldo eu fiquei dez anos.

E você tem alguma relação com a APAE ou não?

De família?

Sim.

Tem um primo meu que está lá, mas a princípio para eu entrar aqui não foi... porque para a doceira não tem como eles exigirem que tenha o parentesco, porque se eles exigirem que a doceira tenha um parentesco não vão achar fácil. Aí depois que eu descobri que tem um primo meu lá, mas até então não...

E por que você decidiu trabalhar com doces? Foi a oportunidade que surgiu com a Maria Inez?

Foi, porque quando a gente morava lá na fazenda deles no Santa Luzia, então, não tinha... lá não tem muita opção de trabalho. E aí, eu sai da escola com dez anos e com onze, a Maria Inez fazia aqueles doces de marolo, eu sabia, porque minha mãe trabalhava lá de "tacheira" fazendo goiabada, e eu sabia que ela gostava que pegasse aquilo lá para ela fazer doces de pedacinhos. Aí como eu era muito enxerida e lá perto da minha casa tinha muitos pés de marolo, eu colhia e ia lá vender para ela... foi até ela perguntar se eu não queria trabalhar lá. Eu já estava doidinha para ir mesmo e estou até hoje⁷⁷...

Você ainda mora na roça ou não?

Não, não. Eu moro na cidade, estou há mais de vinte anos aqui.

Em casa você faz também?

Faço, eu chego depois daqui em casa e bordo, sabe. Eu bordo para o Ariovaldo, os pedaços de mamão...

Então você continuou o vínculo com ele?

⁷⁷ Ivone tem quase 30 anos de experiência com os doces.

Continuo lá, nós somos amigos. Eu saí de lá porque... eu gostava de trabalhar muito lá... porque, na época, ele estava passando por uma situação financeira mais difícil, sabe. Aí, teve bastante gente que saiu...

Quer que eu faça um coqueiro (figura 86)?

Quero. Aí depois eu tiro foto de cada um.

Mas ele é muito “gente boa”, a gente dava muito certo.

Com essa crise está difícil, não é?

Está... senão fosse isso capaz que eu estava lá até hoje.

E, assim, você também faz e vende em casa alguma coisa?

Não, não. Já me falaram para eu fazer, largar de trabalhar para os outros e fazer, mas ah não...

Não tem vontade também não?

Vontade até eu tenho, mas eu sou do tipo de pessoa que, se eu levar o serviço para casa, eu não consigo sair dele. Sabe aquela pessoa que não tem horário? Aí depois eu fico... não dá certo mexer com isso em casa. Eu já pensei, mas...

Prefere trabalhar fora...

Sim, porque eu não vou ter limite, eu me conheço. Quando eu bordava em casa... que nem eu estou bordando mais agora, para quebrar o galho dele. Tipo assim, tem as bordadeiras que fazem os desenhinhos normais, mas a maioria não faz desenhos, assim, de logomarca de empresa, sabe, essas coisas.

E ele trabalha muito com isso, não é?

É, ele faz isso, mas quem faz isso para ele sou eu, ele não arrumou outra. Eu saí de lá, mas...

Você saiu de lá, mas “lá” não saiu de você...

Não (risos). E lá tem minha irmã que borda, tem minha amiga também que borda, mas só os básicos, desenho nenhum elas fazem.

E a Maria Inez, você sabe com quem ela aprendeu?

Não sei. O que eu sei realmente é que tudo começou aqui, no Carmo. E creio que ela aprendeu aqui também.

O que eu sei é que a dona Nicota achou um pedaço de doce na escola e aí eu tenho que descobrir tudo isso.

Você sabe o que que é?! Nossa, mas... sabe aquela dona Mariinha? Aqui do Rosário?! Você nunca ouviu falar dela não?! Quem começou com doce aqui – até eu sei disso – foi a dona Mariinha... Eu não sei se ela era avó ou bisavó da Fátima doceira⁷⁸. Ela foi quem começou com isso aqui. Tem até um documentário do... como que ele chama, gente? Irmão do Dinho. Como é que chama o irmão do Dinho?... Meu Deus, Coró! Conhece o Coró?

Conheço.

Então, tem um documentário que ele postou, meu marido tinha o vídeo... Contando sobre o centenário dela, porque ela fez cem anos, aí no começo, começa contando isso, que ela foi a primeira pessoa a fazer. Ela fazia as rodelinhas de abacaxi assim, cortava e passava na calda forte, mas não tinha o negócio de bater. Ela punha em uns cordões e punha para secar.

Vou procurar esse documentário⁷⁹.

É, tem um documentário.

O que eu achei em documento da Prefeitura, é que foi a Dona Nicota quem achou esse doce lá no colégio das Irmãs, levou para casa e começou a fazer.

Será? Tem esse negócio dessa senhorinha também.

Vou pesquisar... E agora, o que você está fazendo?

⁷⁸ Na verdade, como apresentado nos relatos de Fátima, a precursora na produção de doces foi sua bisavó, Gabriela Honorata de Carvalho, que também viveu mais de 100 anos. Sua avó não trabalhou com a arte dos doces, quem seguiu os passos de Gabriela foi a neta Tereza, sua tia e com quem aprendeu.

⁷⁹ O vídeo, com 1h41min18seg, está publicado na página de Facebook de Coró Paulo Ferreira (postagem realizada no dia 30 de junho de 2018 – modalidade pública), porém, o mesmo contempla as comemorações do centenário de D. Mariinha (Maria Guilhermina de Carvalho), avó de Fátima, não apresentando o relato de Ivone sobre a produção dos doces. Algo que me chamou a atenção na festividade, além da quantidade de pessoas participantes e os doces bordados e personalizados de mamão, foi a árvore genealógica da família, construída com um grande galho, fios de ovos e cachos de olhos-de-sogra (Suzana Hervas relatou sobre a beleza desses cachos de doce...).

Eu vou fazer um bordado diferente do outro, fomos nós mesmas daqui que inventamos no mamão, sabe. É um bordado, mas não é igual a esses daí... Esse bordado que nós inventamos agora está saindo bem no misto, fica bonito. Ele parece mais com aquele de abóbora, mas fica totalmente diferente, porque no mamão dá para você trabalhar melhor (figura 87).

Ele é mais fácil?

Não, a abóbora é mais fácil de mexer, mas o mamão... Ele dá para você fazer coisas mais bonitas, sabe. Você não fica restrito só àquele “bordadinho” básico.

Aquela florzinha de abóbora que vocês fazem no cristalizado, como vocês cortam? Tem forminha?

Tem, tem forminha, é uma maquininha, né... Ela era só uma margaridinha quando nós viemos para o Carmo... Aí lá na Fátima também, eu e minha prima brincando, ela só fazia um furinho no meio e repicava, sabe, dentro. Aí nós duas brincando, fui bater um ferrinho e o ferrinho vazou para o outro lado. Para não estragar, ela fez um desenho. Aí a Fátima viu, gostou...

Olha aí, está vendo? Fica diferente... Você quer que bate uma rosinha daquela para você ver?

Quero, se puder.

(Pausa – Ivone foi supervisionar a produção, enquanto isto, observei suas ferramentas e fiz alguns registros fotográficos)

Isso aqui é tudo antena de carro?!...

É... de carro, de rádio... Tem esse canivettino... Essas daqui parecem pétalas, mas cada uma (das antenas adaptadas) dá uma florzinha diferente... Estrelinha, olha.... (figuras 80 e 81).

Aí, conforme você quer a florzinha, você amassa a pontinha?

É...

(Nova pausa – Ivone me ajuda nos registros fotográficos)

Vou fazer a rosinha aqui para você (figura 84).

Você desenha aí com o canivete e depois...

É. Esses daqui todos eu bati. E olha esse daqui... esse eu faço o contorno, está vendo?! Essas são as pétalas. Ai, depois é só tirar.

(A conversa retornou para a origem dos doces)

Eles falam que quem começou foram os escravizados, que faziam esse tipo de doce. E essa senhora aprendeu lá, porque ela nasceu escravizada e foi até os 12 anos, aí depois teve a abolição. A Fátima te conta a história para você ver, ela é parente dela.

Deixa-me perguntar só mais uma coisa, Ivone. Qual a importância do doce na renda da sua família?

A vida inteira eu mexi com isso, então o que eu tenho hoje... Que nem eu, o meu esposo tem o serviço dele, eu tenho o meu... Se a gente teve a nossa casa, o carro, as coisas que temos são todas graças a isso, né?! Eu mesma nunca fiz outra coisa. A educação das crianças... Então para mim faz parte e tem tempo, porque eu não fiz outra coisa na minha vida, só isso. Principalmente aqui no Carmo, porque muita gente aqui sobrevive disso, de mexer com os doces.

Com os doces e com a tecelagem.

WhatsApp, 18 de agosto de 2020.

Gostaria de lhe perguntar o que seria necessário para montagem de cozinha para o ensino do modo de fazer os doces.

Para montar uma escola e mexer com doces de fruta, você tem que ter... para mexer com mamão, tem que ser tachos de cobre – que não permitem muito, né –, umas panelas em alumínio, conchas e facas para o preparo e fogão industrial, não precisa ser daquele grande, um de duas bocas dá para começar. Utensílios para o preparo, tem que ter bacias e formas em fibra branca para o preparo da fruta, tem que ter o lugar de lavagem, que é um tanque, quando chegam as frutas. Mesa e cadeiras para o ensino.

Depois que os doces estão cozidos, para a cristalização, que espaço de armazenamento vocês precisam?

Para cristalização, depois de cozidos eles vão para um refrigerador.

FIGURAS 80, 81, 82, 83 e 84 – Ferramentas⁸⁰ usadas pela doceira Ivone, que também demonstra o processo de bordar



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2021.

⁸⁰ Geralmente, as doceiras marcam sutilmente o bordado na peça, depois os desenhos mais geométricos e dizeres são esculpido com canivete ou faca e os arredondados, como cachos de uva e as pétalas de flores, são feitos com ferramentas adaptadas e reaproveitadas, como por exemplo, antenas de rádio ou outros tipos de tubos.

FIGURAS 85, 86 e 87 – Peças de mamão verde bordadas pela doceira Ivone e produção de doces de figos⁸¹



Fonte: Arquivo pessoal, 2019, editado pela autora, 2021.

⁸¹ Tradicionalmente os doces são produzidos em tacho de cobre, mas por exigências da ANVISA, a maioria das etapas de produção acontece no tacho de alumínio.

A partir das falas das artesãs fica evidente que estas práticas realmente são cotidianas e se misturam às suas histórias de vida, com a particularidade de quase todas terem começado muito cedo, ainda na infância. E se o cotidiano acontece quando as necessidades se tornam desejos (LEFEBVRE, 1978), muitas vezes, esses desejos representam a própria existência, não havendo diferenciação entre o ser e o saber fazer. Além disso, cada uma, aos seus moldes e considerando o caráter utilitário do que produz, transformou taticamente episódios em oportunidades, sejam de produção ou de transmissão (DE CERTEAU, 1998).

No caso de D. Anésia, a tecelagem e o ensinamento da técnica estavam constantemente em movimento e se entremeavam a sua sobrevivência e condição de vida sofrida. Vale enfatizar que, para ela, a transmissão do conhecimento sempre foi algo natural e universal, muitas vezes lhe gerou renda e nem por isso inviabilizou a comercialização dos seus produtos, que sempre tiveram qualidade. Algo temido por muitos artesãos, que consideram que a difusão é quase um “contar o segredo”, que na prática nem existe. O que diferencia uma produção de outra é a impressão da própria identidade de quem faz, o que a torna singular.

Também fica claro que outrora, a solidariedade era muito comum entre as artesãs, o que mudou com as lógicas de mercado e as rivalidades incentivadas pelo capital e pela concorrência (BOURDIEU, 1999). No campo das disputas, os conflitos se evidenciam, mas em um processo que todos perdem, já que os saberes correm o risco de desaparecerem. O que é comprovado pelo fato de a transmissão não estar mais no próximo e familiar. Ao mesmo tempo, como demonstrado por D. Anésia e sua filha Isabel, fica claro que a tecelagem em sua família continua sendo transmitida de geração para geração, reforçando mais uma vez o pensamento equivocado de muitos tecelões.

Outra questão está na falta de gestão e empreendedorismo de várias delas, sendo que, diversas vezes, até deixam de produzir por isso ou estagnam, não evoluindo com as mudanças necessárias. Contexto que reforça a importância de fortalecer a Associação dos Artesãos, um importante espaço cooperativista de formação, comercialização e esperança (HARVEY, 2005; SOUSA SANTOS & RODRÍGUEZ, 2005).

Por fim, os encontros do saber popular com o saber acadêmico se mostram muito viáveis, promovendo crescimento para ambos, com criatividade e inovação, ao mesmo tempo que as tradições se consolidam, com emancipação dos artesãos e destaque para as produções brasileiras, configurando as identidades nacionais (BORGES, 2011; DUARTE, 2017a, 2017b).

A seguir são apresentados os caminhos possíveis para o tão necessário resgate dessas práticas artesanais.

OS CAMINHOS POSSÍVEIS

“Mulheres e homens, somos os únicos seres que, social e historicamente, nos tornamos capazes de apreender. Por isso, somos os únicos em quem aprender é uma aventura criadora, algo, por isso mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito”.
(FREIRE, 1996, p. 28)

Assim como uma tessitura se constitui por fios entremeados com pequenos espaços abertos e este conjunto compõe a trama, um fio que sai do lugar pode desarranjar o tecido, abrindo e delineando outras possibilidades. Porém, a peça ainda se mantém essencialmente íntegra e se dota de uma personalidade própria. O mesmo acontece com este estudo, por isso, propositalmente, a última composição textual trata da ideia de possibilidades, pois o que foi aqui construído é compreendido como uma análise processual, sujeita a diversos desdobramentos.

Não poderia ser de outra forma, já que as práticas artesanais também são compreendidas desta maneira: são dotadas de muitas perspectivas relacionadas à criatividade, coletividade, inventividade, solidariedade, sobrevivência etc. O que também vale para a gestão destes negócios populares, existindo diversos vieses para serem organizados enquanto atividades de renda. E pelo fato de já existir na cidade uma associação de artesãos com caráter cooperativista, as ações devem enfatizar sua importância e valorização. Durcelice Mascêne (2010, p. 18) salienta que as cooperativas:

[...] são associações de pessoas de número variável (não inferior a 20 participantes) que se unem para alcançar benefícios comuns, em geral, para organizar e normalizar atividades de interesse comum. O objetivo essencial de uma cooperativa na área do artesanato é a busca de uma maior eficiência na produção com ganho de qualidade e de competitividade em virtude do ganho de escala, pela otimização e redução de custos na aquisição de matéria-prima, no beneficiamento, no transporte, na distribuição e venda dos produtos.

Além disso, Borges (2011, p. 22) ressalta que,

Como em todas as áreas, uma consulta ao dicionário pode ser reveladora. Na acepção de artesanal convivem desde as noções de habilidade manual e apuro técnico – em alguns casos tocando o conceito de “arte” – até rusticidade e ausência de sofisticação. [...]

Um conceito que não aparece nos dicionários brasileiros e está presente em alguns estrangeiros é o do artesanato como uma **área de atividade que requer qualificação profissional e treinamento específico**⁸².

Da mesma forma que a cultura popular brasileira foi associada ao folclore pela elite, que sempre temeu o poder transformador do povo, as produções artesanais, que habitam este mesmo universo, também foram significativamente desacreditadas por um longo tempo. Desse modo, o conceito que mais abrange a verdadeira natureza do artesanato produzido no mundo, é o proposto pela UNESCO (1997, p. 6), definindo que:

Os produtos artesanais são aqueles produzidos pelos artesãos, seja totalmente à mão, seja com o auxílio de ferramentas manuais ou mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição manual direta do artesão continue a ser o componente mais substancial do produto acabado. São produzidos sem restrição de quantidade e com matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintivas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturalmente vinculadas, decorativas, funcionais, tradicionais, religiosas e socialmente simbólicas e significativas⁸³.

Já com relação ao artesanato considerado **tradicional**, Mascêne (2010, p. 14) indica como o:

Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo.

Esta conjunção reforça a hipótese de que, o artesanato enquanto prática tradicional, com suas modificações e transformações ao longo do tempo, pode apresentar caráter renovador e evolutivo, mas continua por ser artesanal desde que conserve a transmissão e sua essência. O que neste caso, inclui a organização e harmonização dos fios e frutas, a definição e disposição dos desenhos para a composição das produções e o modo processual em si, especialmente com o **fazer com as mãos**.

⁸² Grifo nosso.

⁸³ Tradução livre.

Para arrematar esta composição, partiu-se então da relação fluida entre cidade-campo construída no início, na qual o pequeno município foi definido como de urbanização extensiva, recebendo influência direta de dois grandes e importantes centros metropolitanos – Belo Horizonte e São Paulo. Sua história de formação e evolução, elucidada a partir de registros advindo na memória oral, está intrinsecamente conectada aos saberes artesanais apresentados. Que, por muito tempo, também estiveram intimamente presentes nas atividades domésticas, tanto urbanas quanto rurais, importantemente compondo ainda a paisagem sonora, no caso da tecelagem, que era geradora de relações afetivas com os espaços da cidade.

Estabelecendo um paralelo com esta conexão, considera-se que, enquanto o homem do campo cultiva a terra para sua sobrevivência, os indivíduos em sociedade cultivam cultura. E quando ela está no universo das práticas cotidianas, naturalmente permitem maiores aproximações e oportunidades, dotando a existência de sentido, designando o pertencimento identitário e definindo sua real presença no mundo. Por isso foi tão importante enfatizar estas atividades manuais, no intuito de resgatá-las, valorizando os modos de fazer e seus produtores e reconquistando a importância da tradição e das identidades e diversidades culturais.

Este também é o caminho pertinente para combater e resistir aos processos de massificação produtiva da globalização (MASCÊNE, 2010), em que, a flexibilização e adaptação ao mercado não significam, necessariamente, abrir-se ao desconhecido e correr o risco de se sujeitar à dominação e ao rompimento com as características singulares e subjetivas das identidades locais (ROLNIK, 2002).

Fruir da riqueza da atualidade depende de as subjetividades enfrentarem os vazios de sentido provocados pelas dissoluções das figuras em que se reconhecem a cada momento. Só assim poderão investir a rica densidade de universos que as povoam, de modo a pensar o impensável e inventar possibilidades de vida. (ROLNIK, 2002, p. 24)

Ao mesmo tempo, foi reforçada a importância de se estabelecer relações do artesanato com os campos do Design e das Artes, no desejo de promover processos de aprendizado e de formação também inovadores, que acarretem avanços para ambos os contextos. Isto também possibilita a constituição de um percurso que visa a inserção não agressiva e invasiva no mercado, através da criatividade, inovação, adaptação, adequação etc.

Ainda foi salientado o papel do poder público, que deve, urgentemente, colocar em prática os planos de salvaguarda dos dois saberes, suscitando respostas positivas frente a toda a problemática em jogo. Ambos dossiês de Registro destacam que é fundamental que a gestão municipal seja atuante: valorizando e divulgando as produções artesanais tanto no contexto local, como regional e nacional; definindo medidas de educação patrimonial e políticas públicas voltadas à cultura e sua integração com o turismo; mediando articulações com outras escalas de poder (estadual e federal); promovendo oficinas e feiras; investindo adequadamente na logística de comercialização dos produtos, o que envolve também o comércio local que precisa ser incentivado (CARMO DO RIO CLARO, 2015a; 2015b).

De forma específica, a tecelagem envolve a criação de um selo que ateste que o produto é artesanal e de qualidade. Além de definir mecanismo para registrar, valorar e transmitir os conhecimentos de D. Anésia Freire, a tecelã mais antiga da cidade e lhe proporcionar qualidade de vida e geração de renda em função de sua idade avançada (CARMO DO RIO CLARO, 2015b). Já sobre a doçaria, visa buscar meios para reconhecer as principais doceiras e incentivar a agricultura familiar, para que os pequenos produtores rurais atendam as demandas pelas frutas necessárias à produção dos doces (CARMO DO RIO CLARO, 2015a). Como já dito, essas ações não foram efetivadas e os artesãos continuam caminhando sozinhos, sem praticamente nenhum suporte, e buscando alternativas para a sobrevivência do artesanato, o que se tornou mais difícil no contexto de pandemia vivido desde 2020.

Sendo assim, o fundamental deste estudo foi trazer à tona estes saberes ainda cotidianos e tão inerentes à realidade de Carmo do Rio Claro/MG, porém também tão esquecidos e desvalorizados. Dar voz às artesãs, não só através de seus relatos e retratos, mas especialmente colocando-as como protagonistas, é apenas o caminho introdutório, ou o primeiro fio a se desarranjar para possibilitar um verdadeiro desenvolvimento renovador.

Assim, considera-se que ações possíveis, resultantes dos quatro eixos propostos pelo Iphan (2017), analisados no subcapítulo “‘Cultura’ X Cultura Popular”, e a partir da realidade local, podem ser efetivadas através da definição de um **Museu Vivo** e/ou de uma **Escola Livre de Artesanato**. Que fomentem a autogestão e

sustentabilidade, o aprendizado e aperfeiçoamento, assim como a divulgação, difusão, transmissão e permanência dos saberes (IPHAN, 2017).

As duas proposições convergem para o que é salientado por Nora (1993, p. 7): “há locais de memória porque não há mais meios de memória”, necessitando então, da criação de arquivos, de registros.

[...] Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história. (NORA, 1993, p. 8-9)

O que, de fato, justifica o contexto vivido em Carmo do Rio Claro, tanto em relação a sua própria formação e evolução espacial e sociocultural ao longo do tempo, já que a população desconhece ou conhece pouco sobre isso. Quanto às questões relacionadas às produções artesanais, que inclusive correm o risco de serem apagadas, assim como tem acontecido com a própria memória.

Com isso, para ambas propostas, é importante pensar espaços expográficos, enquanto ações que contem e reconheçam a história cotidiana de formação urbano-social, reforçando as “memórias” através de registros, principalmente orais. Esta lógica inclui os saberes artesanais, para os quais devem ser destacados também seus sujeitos e relatos. Mostras temporárias e outras atividades podem ainda ser organizadas, no intuito de ampliar o incentivo e fortalecimento das práticas.

Outro foco da expografia é o de demonstrar a história têxtil carmelitana, de importância e reconhecimento nacionais (SOARES JUNIOR, 2020. Informação verbal.), e catalogar os desenhos de repassos existentes na tecelagem. Além de reforçar a criação de novas composições e incentivar as constantes renovações, para que as técnicas apresentem mais possibilidades e suscitem a criatividade e inovação continuadas. Assim como os repassos, os desenhos dos bordados dos doces devem ser graficamente registrados. Também é importante conservar corretamente e divulgar o acervo de Dona Nicota que, como analisado por Lucas Dupin (2021. Informação verbal), é singular e valioso, retratando a memória dos doces carmelitanos. Esta preciosidade também foi destacada por Fátima de Carvalho (2019.

Informação verbal.) e por Suzana Hervas (2020. Informação verbal.), como relatado abaixo:

Ela não repetia um desenho, em cada bandeja, cada doce tinha o seu desenho e a Biga tem esses moldes até hoje. O que ela fazia? Ela pegava um papel, fazia o desenho nele, colocava em cima do pedaço de doce de mamão, riscava, cortava e bordava com as pecinhas que o Seu Quincão fazia para ela e assim ela foi criando. Os doces dela eram as coisas mais lindas que você possa imaginar e ela foi criando aquilo... e foi ensinando para as pessoas que trabalhavam com ela e assim ela foi esparramando esse doce na cidade.

Também é importante a existência de uma loja física para a comercialização dos produtos de ambos os saberes, destacando o papel da Associação dos Artesãos, que pode estar oficialmente no espaço do museu vivo e/ou da escola. Além disso, é oportuna a criação de uma loja virtual que possa se beneficiar das facilidades da *internet* e sua comercialização, combinada com um *site* que divulgue essas produções, seus produtores e parceiros.

Neste percurso, vale ainda estruturar o desenvolvimento do turismo cultural de forma não invasiva e coerente com o reconhecimento dos artesãos e de suas práticas, ao invés de possíveis espetacularizações e banalizações. Miriângela Savioli (2020. Informação verbal.) acredita que, quando os turistas visualizam e/ou experimentam os processos de produção, prestigiam mais os saberes e seus produtores. O que adentra a um dos princípios do design relacional, em que o “consumidor” se torna participante ativo do processo. O museu vivo e a escola de artesanato devem ter este viés, permitindo essa aproximação e evidência, com o intuito de estimular ainda a valorização das tradições e suas possibilidades evolutivas.

Por meio de parcerias com o poder público municipal (que deve ser o gestor e financiador, como contrapartida aos planos de salvaguarda dos saberes) e entidades como o SEBRAE e o SENAR MINAS, podem ser viabilizadas a execução e manutenção de qualquer um dos dois projetos. É notável lembrar que o SEBRAE é uma entidade que já apresenta programas de incentivo ao artesanato, considerando-o uma importante fonte de renda existente em todos os estados brasileiros, com atestada aptidão econômica de desenvolvimento local e relevância social (MASCÊNE, 2010).

Com um custo de investimento relativamente baixo, o setor artesanal utiliza, em grande parte das categorias existentes, matéria-prima natural; promove a

inserção da mulher e do adolescente em atividades produtivas; estimula a prática do associativismo e fixa o artesão rural no seu local de origem, evitando o crescimento desordenado dos centros urbanos. (MASCÊNE, 2010, p. 8)

No caso do museu, não deve ser pensado com a lógica oficial do “cubo branco”, estático e focado em acervos direcionados, mas sim compreendido como vivaz, em que seu dinamismo extrapola os limites de uma edificação. Promovendo sua diluição e interação com e pelo território, através da definição de rotas pela área urbana e a zona rural, envolvendo artesãos e suas produções e estabelecendo dinâmicas com os espaços públicos e até com o turismo ecológico. Ainda é importante resgatar a sonoridade dos teares manuais como parte desse processo, assim como os aromas das produções dos doces.

E o museu, possuindo um anexo edificado, este também é vivo e permite interações com o público, sendo que uma das formas disto acontecer é através das citadas demonstrações dos modos de fazer, em que o visitante pode experimentar. Assim como, através de recursos sonoros, como proposto por Lucas Dupin (2021. Informação verbal.), trazendo para dentro da edificação, o borbulhar dos doces nos tachos e as batidas dos teares manuais.

Para Miriângela Savioli (2020. Informação verbal.), em termos da escola, é um importante recurso de verdadeiro resgate da cultura local. Além da valorização do artesanato, impulsionamento para a Associação dos Artesãos e meio de divulgação das técnicas, especialmente, com uso de tecnologias, por exemplo, através da *internet*. Ressaltando que, independentemente da formação profissional dos indivíduos, o domínio sobre um saber fazer permite outras possibilidades e até a composição de rendas extras ou alternativas em situações atípicas. Isto também pode dialogar com as falas de Rosa Melo (2020. Informação verbal.) e de Suzana Hervas (2020. Informação verbal.), quanto às formas de incentivo em aprender os modos de fazer para conservá-los no cotidiano.

Eu aprendi tanto a tecer quanto a bordar o doce sabe por quê? Porque eu achava que tinha que saber, porque eu queria dar valor na beleza que tinha, então eu aprendi a tecer, eu aprendi a fazer o doce. Pergunta se faço alguma coisa? Não, mas eu aprendi e sei como funciona... se cada um tivesse o interesse de aprender, nem que fosse apenas para saber, porque isto vai morrer aqui no Carmo. (HERVAS, 2020. Informação verbal.)

Sobre o programa pedagógico da escola, de modo geral, implica na definição e disposição de atividades que vão desde oficinas de aprendizado das técnicas, cursos de empreendedorismo, conferências e debates, até a espacialização dos já citados espaços expográfico e de comercialização.

As aulas podem promover aprendizados múltiplos, que tragam experiências da relação conhecimentos acadêmicos/saberes do povo, expressando o contato transdisciplinar, especialmente, com os campos das artes e do design. Assim, as oficinas, projetos e encontros entre artesãos, artistas e/ou designers, possibilitam que ambos os conhecimentos se transformem por meio da ecologia de saberes (SOUSA SANTOS, 2007), visualizando um campo de produção relacional. Em um processo de mão dupla, especialistas vão aos campos das produções artesanais, ao mesmo tempo em que os artesãos também podem participar de momentos de ensino prático e pesquisa nas universidades. Segundo Miriângela Savioli (2020. Informação verbal.), por experiência própria, compreende que estas parcerias possibilitam o desenvolvimento criativo e expandem o olhar do artesão, abrindo caminho para diversas oportunidades produtivas do artesanato.

Sobre a gestão e o empreendedorismo, conforme Mascêne (2010, p. 10), as adversidades das produções artesanais deliberadas pelo SEBRAE se dão pela “[...] concorrência cada vez maior, a falta de arcabouço legal para o desenvolvimento do segmento, a dificuldade do artesão em desenvolver postura empreendedora e visualizar o artesanato como negócio, e o acesso a mercados [...]”. Evidenciando que as estratégias de organização e gestão integradas, o estabelecimento de padrões de linguagem e a definição de metas fazem parte do percurso de entendimento do artesanato como empreendimento (MASCÊNE, 2010).

É possível prever ainda a organização de feiras, que podem ser físicas ou virtuais, mostras e demais eventos e ações corriqueiras, a fim de potencializar o artesanato também na escala local. E estimular as relações coletivas, aproximando os diversos usuários, sejam do lugar ou visitantes, dessas práticas e seus agentes em um processo de resgate e fortalecimento em diversas categorias de influência e de faixas etárias.

Com relação a espacialização, para a tecelagem são necessárias oficinas de maiores dimensões, que contemplem as etapas de produção, envolvendo o preparo

das matérias-primas naturais (principalmente algodão), incluindo lavagem, tingimento e secagem; a cardação e fiação em roca; a urdição; e a composição em si dos tecidos nos teares manuais. Além disso, é preciso recuperar a importância das etapas de acabamento, com os bordados e as franjas compostas pelos abrolhos. Ao mesmo tempo que há o incentivo de resgatar de forma sustentável o uso dos fios naturais, o ensino não exclui os fios industrializados e suas viabilidades e versatilidades. Reforçando que estas modificações não desqualificam o artesanato, uma vez que o modo de fazer manual e as etapas de composição das tramas e confecção dos tecidos continuam preservados.

Já a elaboração dos doces necessita de uma espécie de oficina escola gastronômica com formato de cozinha industrial, no intuito de atender as exigências sanitárias e facilitar a produção. Ivone Aparecida Silva (2020. Informação verbal.) delibera que é preciso contemplar área de lavagem e preparo das frutas, mesa e cadeiras para o ensino do corte das peças, definição e bordado dos desenhos, fogão industrial para o cozimento e refrigerador para a conservação das peças em processo de cristalização. Também é preciso de utensílios gerais, dos tachos de cobre e alumínio, de espaço de armazenamento das matérias-primas e de local para que os doces prontos sejam acondicionados.

Acredita-se que pelo fato dessas práticas artesanais, historicamente, abarcarem o universo feminino e no caso da tecelagem ter se disseminado de modo geral por entre os habitantes, possa se evidenciar o protagonismo das mestras artesãs através dos caminhos possíveis aqui apresentados. Driblando a resistência da transmissão, que deve ser ressignificada em outra escala, que não está mais na relação familiar e de vizinhança, e sim na divulgação e disseminação, valorizando simbolicamente os modos de fazer. Fica claro também que, realmente falta a retomada do amplo reconhecimento dessas produções, que perderam valor ao longo do tempo, sendo este um propósito fundamental.

Com relação à implantação de qualquer dos projetos, recentemente o edifício histórico do Fórum foi desativado (figura 88), com a transferência das atividades para uma nova sede. Especulativamente, existe a possibilidade de o Estado delegar ao município o uso e manutenção do espaço, com isso, considera-se que ele pode ser adaptado, respeitando suas características ecléticas de valor patrimonial, para

receber o programa do Museu Vivo ou da Escola Livre de Artesanato. Isto promoverá o uso de uma edificação pública, localizada na região central da cidade, com uma importante função sociocultural almejada pela população⁸⁴. Além de enfatizar e incentivar o exercício de preservação e conservação de bens patrimoniais materiais e imateriais.

Por fim, estes processos podem ser compreendidos como rompimentos de fronteiras, em que os entre-lugares se configuram em uma grande diversidade de limites possíveis, sejam físicos, simbólicos, imagéticos, míticos, de ideias, conhecimentos, ações, correspondendo a lugares em trânsito com aproximações e distanciamentos, cruzamentos, hibridações e partilhas. No afetamento desenvolvido, eu, que sempre fui admiradora destas práticas, mas nunca havia deixado de ser apenas consumidora, despertei-me pelo interesse em aprender a saber fazer (o que já foi, em partes, introduzido em mim durante o processo aqui construído). Com isso, ao mesmo tempo em que me coloco como mediadora enquanto pesquisadora, também me posiciono como uma futura aprendiz. Permitindo também me ressignificar a partir destes conhecimentos e sabedorias populares que, de certa forma, fazem parte da minha própria história de vida e cotidiano, constituindo-me na nativa às avessas que procura incessantemente se encontrar.

⁸⁴ Em redes sociais já existem enquetes que apontam o desejo da população por um espaço cultural no edifício do antigo Fórum.

FIGURAS 88 e 89 – Edifício do antigo Fórum



Fonte: Arquivo pessoal, 2020, 2021.

REFERÊNCIAS

A origem da tecelagem. **Revista Flash Regional**. Carmo do Rio Claro/MG, edição 14, ano II, p. 18, mar. 2011a.

A origem dos doces carmelitanos. **Revista Flash Regional**. Carmo do Rio Claro/MG, edição 18, ano II, p. 18-19, jul. 2011b.

AGUIAR, Luciana Trindade de; FERREIRA, Eber Lopes. Desing Popular. *In*: LEAL, Joice Joppert. **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto Uniemp; Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 84-87.

ALBERT, Verena. **Ouvir Contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ASCETURIS. Associação que se dedica ao desenvolvimento do Turismo em Carmo do Rio Claro, uma península no Mar de Minas. Carmo do Rio Claro, 2020.

Facebook: Asceturis - Associação Carmelitana de Eventos e Turismo Urbano e Rural. Disponível em: <https://www.facebook.com/Asceturis-Associa%C3%A7%C3%A3o-Carmelitana-de-Eventos-e-Turismo-Urbano-e-Rural-109951880771666>. Acesso em: 21 out. 2020.

AYALA, Marco; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

BARDI, Lina Bo. Projeto da Escola de Artesanato. [1963?]. *In*: PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi, 1958-1964**. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 242-252.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Isa Grinspum [org.]. **Tempos de grossura**: o design do impasse. 1.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho [coord.]. **Lina Bo Bardi**. 3.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BORGES, José Francisco; DUPIN, Lucas [diagram.]. **Os doces bordados de Carmo do Rio Claro**. Cordel. 3.ed., Belo Horizonte: Gráfica Formato, 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. Extraído de: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p.154-161. Acervo da disciplina “Teoria Crítica da Arquitetura”, p. 1-9. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/index.html>. Acesso em: 20 abr. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Las formas de capital**. Tradução: Rubén Urbizagástegui. Lima: Piedra Azul, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Tradução: Maria Ferreira; revisão da tradução: Odaci Luiz Coradini. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n.26, p. 31-39, jun. 2006.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 02 out. 2019.

BRASIL. **Decreto nº. 3.551**, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=D3551&text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: 02 out. 2019.

BRASIL. **Decreto-Lei nº. 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 02 out. 2019.

CARMO DO RIO CLARO/MG. **Conheça o nosso município**. Coordenação e Redação: Maria Lúcia de Oliveira Carielo. 1.ed. Prefeitura do Município de Carmo do Rio Claro – Departamento de Educação e Cultura, 1994.

CARMO DO RIO CLARO/MG. **Leitura Técnica do Plano Diretor de Desenvolvimento Participativo de Carmo do Rio Claro/MG**. Dezembro de 2006. Prefeitura Municipal de Carmo do Rio Claro. Disponível em CD-ROM, formato PDF.

CARMO DO RIO CLARO/MG. **Modo artesanal de fazer os doces cristalizados e em compota**: dossiê de registro do patrimônio imaterial (categoria saberes). Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015a.

CARMO DO RIO CLARO/MG. **Ofício da tecelagem manual**: dossiê de Registro do patrimônio imaterial (categoria saberes). Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015b.

CARMO DO RIO CLARO/MG. **Plano de inventário de proteção do acervo cultural**. Exercício 2006. Carmo do Rio Claro: Departamento de Educação e Cultura, 2005.

CARRIERI, Alexandre de Pádua. As gestões e as sociedades. **Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 21-64, jun. 2014.

CARRIERI, Alexandre de Pádua; PERDIGÃO, Denis Alves; AGUIAR, Ana Rosa Camillo. A gestão ordinária dos pequenos negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. **Revista de Administração**, São Paulo, v.49, n.4, p.698-713, out./nov./dez., 2014.

CARRIERI, Alexandre de Pádua; PERDIGÃO, Denis Alves; MARTINS, Paula Gontijo; AGUIAR, Ana Rosa Camillo. A Gestão Ordinária e suas práticas: o caso da Cafeteria Will Coffee. **Revista de Contabilidade e Organizações**, vol.12, p. 1-13, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, ano 14, vol.21, n.1, p. 39-76, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. Extraído de: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n.147, p. 69-78, out-dez. 2001. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_e_Saber/CNFCP_Cultura_Saber_do_Povo_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf. Acesso em: 26 fev. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Entendendo o folclore e a cultura popular**. Rio de Janeiro, março de 2002. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf. Acesso em 26: fev. 2019.

CINTRÃO, Rosângela Pezza. **Segurança, qualidade e riscos: a regulação sanitária e os processos de (i)legalização dos queijos artesanais de leite cru em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, ICHS UFRRJ, 2016. Disponível em: <https://tede.ufrrj.br/jspui/bitstream/jspui/1809/2/2016%20-%20Ros%20c3%a2ngela%20Pezza%20Cintr%20c3%a3o.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2021.

CLIFFORD, James. **Itinerarios Transculturales**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. *In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008. p. 17-58.

CORRÊA, Roberto Lobato. As pequenas cidades na confluência do urbano e do rural. **GEOUSP - Espaço e Tempo**. São Paulo, n.30, p. 5-12, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74228/77871>. Acesso em: 16 mar. 2019.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

De CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. 7.ed. Campinas, Papirus, 2012.

De CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DINIZ, Pedro. Moda sofre com escassez de artesãos; tecelã mineira fez fama de grifes. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 nov. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544328-moda-sofre-com-escassez-de-artesaos-tecela-mineira-fez-fama-de-grifes.shtml>. Acesso em: 17 jun. 2017.

DUARTE, Frederico. **Brasil Hoje**. 18 de setembro de 2017a. Disponível em: <http://www.05031979.net/2017/09/brasil-hoje/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

DUARTE, Frederico. **Como se pronuncia design em português – Brasil hoje**. Lisboa: Museu do Design e da Moda, 2017b. Catálogo de exposição, 23 set. - 31 dez. 2017, MUDE.

DUARTE, Frederico. **O fator favela**. 03 de junho de 2011. Disponível em: <https://www.05031979.net/2011/06/o-fator-favela/>. Acesso em: 17 jun. 2017.

DUPIN, Lucas. **Ent[re]levos**. Belo Horizonte: Sesc Palladium, 2015. Catálogo de exposição, 22 out. - 25 nov. 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, São Paulo, USP, n.13, p. 155-161, 2005.

FERREIRA, Angela Duarte Damasceno. O rural como categoria sociológica. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n.12, p. 147-150, jun. 1999.

FERREIRA, Celeste Noviello. **O “Quadro de Saudades” Carmo do Rio Claro**. Três Corações: Excelsior Gráfica e Editora Ltda, [200-?].

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. *In*: INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **O Registro do Patrimônio Imaterial**: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Org.: Márcia G. de Sant’Anna. 4.ed. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN 2006, p. 83-97.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. 20.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes Necessários à Prática Educativa. 25.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar**: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil. 5.ed. São Paulo: Global, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed., 13.reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRILO, Antonio Theodoro [coord.]. **Carmo do Rio Claro: Aulas de História Social – caderno I**. Carmo do Rio Claro: Prefeitura Municipal; Departamento de Educação e Cultura; Centro de Memória, 1996.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeus da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed., 1.reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, David. A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities. *In: A produção capitalista do espaço*. Tradução: Carlos Szlak. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2005, p. 219-240.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Cidades**: Minas Gerais, Carmo do Rio Claro. 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/carmo-do-rio-claro/panorama>. Acesso em: 24 mai. 2017.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. v. XXIV. Rio de Janeiro: IBGE, 1958, p. 401-405. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_24.pdf. Acesso em: 22 jul. 2020.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Salvaguarda de bens registrados**: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento. Coord. e org.: Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: IPHAN, 2017.

KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, ano 2, vol.1, n.2, p. 1-26, nov. 2010.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LEDA, Manuela Corrêa. Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da modernidade. **Temáticas**, Campinas, ano 23, n.45/46, p. 101-126, fev./dez. 2015.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução: Sérgio Martins. 3.reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **De lo rural a lo urbano**. Antología preparada por Mario Gaviria. Tradução: Javier González-Pueyo. 4.ed. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. 5.ed., 3.reimp. São Paulo: Centauro, 2011.

LEMOS, Maria Aparecida. **Os resíduos culturais das escolas Sagrados Corações e Cônego Leopoldo em Carmo do Rio Claro-MG**. Passos: Monografia de Pós-graduação, Faculdade de Filosofia da Fundação de Ensino Superior de Passos, 1994.

LEMOS, Marlene. Feira de Artesanato. **Jornal O Expresso Carmelitano**. Carmo do Rio Claro/MG, p. 2, 05 jun. 1999.

LUGONES, María. Hacia un feminismo decolonial. **Revista La manzana de la discordia**. vol.6, n.2, p. 105-119, jul./dez. 2011.

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n.11, p. 02-11, 2017. Disponível em: <https://piseagrama.org/davi-no-museu/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial**. Belo Horizonte: Tese de Doutorado, IGC UFMG, 2009.

MARQUEZ, Renata. Por que aproximar mundos? **BDMG Cultural**, Educativo Ciclo 2. Belo Horizonte, 10 jul. 2020. Disponível em: <http://bdmgcultural.mg.gov.br/educativo-conteudo/por-que-aproximar-mundos/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington [org.]. **Atlas Ambulante**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2011.

MASCÊNE, Durcelice Cândida. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, vol.1, n.1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em: 04 fev. 2019.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução: Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n.34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.

MINAS GERAIS. **Lei nº. 14185**, de 31 de janeiro de 2002. Dispõe sobre o processo de produção do queijo minas artesanal e dá outras providências. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=LEI&num=14185&comp=&ano=2002>. Acesso em: 06 jan. 2021.

MONTE-MÓR, Roberto. O que é o urbano, no mundo contemporâneo. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n.111, p. 09-18, jul./dez. 2006.

MONTE-MÓR, Roberto. Urbanização extensiva e lógicas de povoamento: um olhar ambiental. *In*: SANTOS, Milton *et. al.* [org.]. **Território, globalização e fragmentação**. 4.ed. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1998, p. 169-181.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em 20 fev. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Olivia de. Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire. **Crisis & Crítica**, n. 4, p. 1-5, jan. 2016.

PEDROSA, Adriano. A mão do povo brasileiro, 1969/2016. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás [org.]. **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016, p. 32-38.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. *In*: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori [org.]. **Políticas das Artes**: Textos Escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995, p. 321-332.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi, 1958-1964**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

Projeto de artesanato será lançado dia 30. **Jornal Folha da Manhã**. Passos/MG, 18 abr. 1998, p. 5.

RODRIGUES JUNIOR, Avelar; VALERIANO, Bruno. **Batidas do tear**. Belo Horizonte; Carmo do Rio Claro: [s. n.], 2020. 1 partitura.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. *In*: LINS, Daniel [org.]. **Cultura e subjetividade**: Saberes nômades. 3.ed. Campinas: Papirus, 2002, p. 19-24.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. Salvador: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2002.

RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás [org.]. **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016, p. 64-71.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina [org.] **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4.ed., 2.reimpr. São Paulo: Editora USP, 2006.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SENAR. s/d. Disponível em: <http://www.sistemafaemg.org.br/senar>. Acesso em: 02 fev. 2021.

SHILS, Edward. **Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SIMÕES, Marilda Carneiro. *In: Revista Flash Regional*. Carmo do Rio Claro, edição 19, ano II, p. 14, ago. 2011.

SILVA, Natalia Achcar Monteiro. Saberes cotidianos: produção artesanal, patrimônio imaterial no interior de Minas Gerais - Brasil. **Revista Aries**, 6.ed., 06 nov. 2020.

Disponível em:

https://aries.aibr.org/storage/pdfs/3469/Artigo_Saberes%20cotidianos.pdf. Acesso em: 06 nov. 2020.

SILVA, Natalia Achcar Monteiro. **Um olhar sobre a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, EAUFMG, 2014.

SILVA PINTO, Laura de Souza Cota Carvalho. **Design relacional**: uma possibilidade para a conexão, viabilização e valorização de produtos alimentícios artesanais no Brasil. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, Departamento de Artes e Design da PUCRJ, 2016.

SIQUARA, Carlos Andrei. Diálogos entre artesãos do doce e xilogravadores: Artista aproxima saberes das doceiras do Sul de Minas ao dos gravadores da cidade de Bezerros, em Pernambuco. **O Tempo**. Belo Horizonte, 06 de novembro de 2015, *online*. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/roteiros-culturais/dialogos-entre-artesas-do-doce-e-xilogravadores-1.1159716>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SOARES, Ana Maria Vilela. **Genealogia da Família Vilela, de Carmo do Rio Claro – MG**. São Paulo: Plêiade, 2011.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n.80, p. 11-43, mar. 2008.

Disponível em:

http://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/A_filosofia_a_venda_RCCS80_Marco2008.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**. n.79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Para%20alem%20do%20pensament%20abissal_CEBRAP_2007.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

SOUSA SANTOS, Boaventura de; RODRÍGUEZ, César. Introdução: para ampliar o cânone da produção. Tradução: Vitor Ferreira. *In*: SOUSA SANTOS, Boaventura de [org.]. **Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 23-77.

TAVARES, Bráulio. O contemporâneo e o tradicional: diálogos, conflitos e convergências. *In*: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. 2005, Brasília. **Anais [...]**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005, p. 142-150.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom**. Vol.1. Londres: John Murray & Co., 1871.

UNESCO. **International Symposium on “Crafts and the International Market: trade and customs codification” - Final Report**. Filipinas, 6-8 out. 1997. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488>. Acesso em: 20 ago. 2020.

URIARTE, Urpi Montoya. Podemos todos ser etnógrafos? **Etnografia e narrativas**, p.171-189, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, vol.8, n.1, p. 113-148, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZEVI, Bruno. A arte dos pobres apavora os generais. 1965. *In*: BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Isa Grinspum [org.]. **Tempos de grossura: o design do impasse**. 1.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 47-49.

Documentos cartográficos

ANVAKA. **Traçado viário de Carmo do Rio Claro/MG**. s/d. 1 mapa. Sem escala. Disponível em: <https://anvaka.github.io/city-roads/?q=carmo%20do%20rio%20claro&areald=3600315281>. Acesso em: 11 mar. 2020.

GOOGLE EARTH PRO. **Imagem de satélite da área urbana de Carmo do Rio Claro/MG**. 2019. 1 fotografia aérea. Escala 1:1.000.

GOOGLE EARTH PRO. **Imagem de satélite de Carmo do Rio Claro com relação à Belo Horizonte**. 2018. 1 fotografia aérea. Escala 1:90.000.

GOOGLE EARTH PRO. **Imagem de satélite do território de Carmo do Rio Claro/MG**. 2020. 1 fotografia aérea. Escala 1:40.000.

MINAS GERAIS. Secretaria da Agricultura. **Album Chorographico Municipal do Estado de Minas Geraes**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1927. 1 mapa, color. Escala 1:300.000. Disponível em: <http://www.albumchorographico1927.com.br/indice-2012/carmo-do-rio-claro>. Acesso em: 08 mai. 2019.

WIKIPÉDIA – **Carmo do Rio Claro**. s/d. 1 mapa, color. Sem escala. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carmo_do_Rio_Claro#/media/File:MinasGerais_Municip_CarmodoRioClaro.svg. Acesso em: 01 mai. 2019.

Documentos sonoros

CARVALHO, Fátima Maria de. **Diálogo VI**. [abr. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 2 arquivos .3gp (1h11min23seg).

CARVALHO, Fátima Maria de. **Diálogo XIV**. [out. 2020]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2020. 1 arquivo .wav (47min30seg).

CARVALHO, Maria Aparecida de. **Diálogo II**. [jan. 2017]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2017. 2 arquivos .m4a (1h10min02seg).

CARVALHO, Maria Pereira de. **Diálogo VII**. [abr. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (09min34seg).

FREIRE, Anésia Rosalina dos Santos. **Diálogo I**. [jan. 2017]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2017. 1 arquivo .m4a (1h10min10seg).

HERVAS, Suzana de Araújo Leite. **Diálogo XI**. [out. 2020]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2020. 1 arquivo .wav (1h00min11seg).

DUPIN MELO, Lucas. **Diálogo XV**. [jan. 2021]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. *Google Meet*: Belo Horizonte, 2021. 1 arquivos .mp3 (56min06seg).

MELO, Rosa Maria de. **Diálogo X**. [out. 2020]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2020. 2 arquivos .wav (25min58seg).

OLIVEIRA, Sérgia Coelho de. **Diálogo III**. [fev. 2019a]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (23min51seg).

OLIVEIRA, Sérgia Coelho de. **Diálogo VIII**. [abr. 2019c]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .wav (33min).

SAVIOLI, Miriângela Cruz. **Diálogo IX**. [ago. 2019b]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .wav (29min11seg).

SAVIOLI, Miriângela Cruz. **[Desafios da pandemia na produção artesanal e escola de artesanato]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 23 abr. 2020 – 05 fev. 2021. 14 áudios e 4 mensagens de texto. 18 mensagens de WhatsApp.

SILVA, Ivone Aparecida Batista. **Diálogo IV**. [mar. 2019a]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (5min53seg).

SILVA, Ivone Aparecida Batista. **Diálogo V**. [abr. 2019b]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (29min35seg).

SILVA, Ivone Aparecida Batista. **[Ensino do saber fazer do doce]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 18 ago. 2020. 1 áudio e 3 mensagens de texto. 4 mensagens de WhatsApp.

SILVA, Sabrina Freire. **[Design e Artesanato]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 06 jan. 2021. 10 áudios e 2 mensagens de texto. 12 mensagens de WhatsApp.

SOARES, Ana Maria Vilela. **Diálogo XII**. [out. 2020]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2020. 1 arquivo .wav (30min15seg).

SOARES JUNIOR, Jair. **Diálogo XIII**. [out. 2020]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2020. 1 arquivo .wav (26min05seg).

VALERIANO, Bruno. **[Partitura do tear]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 03 nov. 2020. 3 áudios, 25 mensagens de texto e 3 arquivos. 31 mensagens de WhatsApp.

Imagens em movimento

FREIRE, Anésia Rosalina dos Santos; FREIRE, Maria Isabel. **Vídeo I**. [jan. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .mp4 (08min44seg).

MELO, Rosa Maria de. **Vídeo II**. [jan. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .mp4 (04min51seg).

SAVIOLI, Miriângela Cruz. **Vídeo III**. [jan. 2019a]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .mp4 (10min17seg).

OLIVEIRA, Sérgia Coelho de. **Vídeo IV**. [abr. 2019b]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 2 arquivos .mp4 (10min42seg).

Apêndice A – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 1

Caro colaborador(a),

Realizo pesquisa do doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que trata do tema **artesanato: produção e formação** e gostaria de convidá-lo a participar.

O trabalho se desenvolve através de diálogos com as artesãs, no intuito de registrar suas lembranças e formas de atuação, para então, propor caminhos que fortaleçam as práticas artesanais. Essas narrativas podem ser filmadas, fotografadas e/ou gravadas em áudio, com prévia autorização do entrevistado.

Caso se sinta constrangido em qualquer momento, poderá haver a interrupção ou cancelamento da participação sem que ocorra penalidade. Assim que a tese for defendida, ficará disponível para aqueles que tiverem interesse em conhecê-la, cabendo a possibilidade de reprodução de cópias.

Caso precise de qualquer esclarecimento, disponibilizo os e-mails: natalia-achcar@ufmg.br ou natalia.achcar@gmail.com.br (Falar com Natália).

Para participar, basta preencher os espaços grifados abaixo e assinar a via a ser devolvida à pesquisadora.

Eu, _____,
_____, portador(a) do número de Identidade _____,
declaro que li e concordo com as informações acima, referentes à pesquisa que será realizada. Declaro, através deste documento, que aceito participar da pesquisa supracitada e autorizo o uso de imagens e das informações fornecidas por mim durante o processo, para fins de estudo e apresentações acadêmicas, sob responsabilidade de Natália Achcar Monteiro Silva, identidade MG11960-666, arquiteta urbanista - CAU A57347-7. Declaro também que estou ciente de que a participação nesta pesquisa é isenta de qualquer remuneração ou restituição de valores.

_____, ____ de _____ 20__.

Natália Achcar Monteiro Silva
(Doutoranda)

Assinatura do(a) participante

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 2

Caro colaborador(a),

Realizo pesquisa do doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que trata do tema **artesanato: produção e formação** e gostaria de convidá-lo(a) a participar.

O trabalho se desenvolve através de diálogos, no intuito de registrar lembranças e formas de atuação diretamente envolvidas com as produções artesanais, para definir caminhos possíveis que as fortaleçam como práticas espaciais importantes ao cotidiano e identidade local. Essas narrativas podem ser filmadas, fotografadas e/ou gravadas em áudio, com prévia autorização do entrevistado.

Caso se sinta constrangido em qualquer momento, poderá haver a interrupção ou cancelamento da participação sem que ocorra penalidade. Assim que a tese for defendida, ficará disponível para aqueles que tiverem interesse em conhecê-la, cabendo a possibilidade de reprodução de cópias.

Caso precise de qualquer esclarecimento, disponibilizo os e-mails: natalia-achcar@ufmg.br ou natalia.achcar@gmail.com.br (Falar com Natália).

Para participar, basta preencher os espaços grifados abaixo e assinar a via a ser devolvida à pesquisadora.

Eu, _____
_____, portador(a) do número de Identidade _____,
declaro que li e concordo com as informações acima, referentes à pesquisa que será realizada. Declaro, através deste documento, que aceito participar da pesquisa supracitada e autorizo o uso de imagens e das informações fornecidas por mim durante o processo, para fins de estudo e apresentações acadêmicas, sob responsabilidade de Natália Achcar Monteiro Silva, identidade MG11960-666, arquiteta urbanista - CAU A57347-7. Declaro também que estou ciente de que a participação nesta pesquisa é isenta de qualquer remuneração ou restituição de valores.

_____, ____ de _____ 20____.

Natália Achcar Monteiro Silva
(Doutoranda)

Assinatura do(a) participante

Apêndice B – Diálogos outros

Ana Maria Vilela Soares

Carmo do Rio Claro/MG, 15 de outubro de 2020.

Olha, o que eu sei disso tudo é o seguinte, que a primeira doceira do Carmo foi a tia Tonica, ela se chamava⁸⁵... tem o nome dela aqui no livro (*referindo-se ao livro de sua autoria “Genealogia da família Vilela, de Carmo do Rio Claro – MG”, 2011*), avó do Tadeu, ela era doceira aqui no Carmo, depois a Antonieta filha dela foi doceira, excelente, não só doces como sequilhos etc., ela fazia muito bem. A tia Lola era ótima nisso tudo, tanto é que a tia Lola... o Tião tinha uma fábrica de doces e a tia Lola que ensinou esse pessoal aí, a Maria Rita, que é uma excelente doceira, a Rosa Melo, todas aprenderam com a tia Lola nesta fábrica... ela também era muito boa. A tia Rita, mãe da Raquel, fazia doces muito bem também.

E com relação à tecelagem?

Eu sei que a tia Maria Ignez mexia com tecelagem, ela não tecia, ela tinha tecedeiras, ela vendia muitas cobertas de lã, cortes de lã para paletós masculinos... A D. Viana, que é a mãe da Luzia Melo, da família Melo aqui, é que tecia para ela, era uma das tecedeiras. Outra que tecia para ela era a Sinhana, mãe da Gilda, a Gilda quem é mesmo... Maristela, a Gilda... a Maristela é a mãe do Neném e a mãe dela tecia muito bem também, ela tecia muito para minha tia. Ela (*tia Maria Inês*) negociava com isso, ela tinha encomendas, aliás lá na (*fazenda*) Água Limpa, a Toninha tem o caderninho dela com as amostras dos tecidos de lã que ela vendia, vinham as encomendas e ela mandava.

Lá na fazenda tinha algum tear?

Que eu me lembre não, deve ter tido em outros tempos... tinham muitos carneiros, ela criava carneiros e a gente tosquiava os carneiros para pegar a lã para mandar fiar... a dobradeira tem lá, que a gente fazia os novelos. Eu não sei se tem alguma roca para

⁸⁵ Antônia Bernadina de Carvalho Vilela (SOARES, 2011).

fiar, não sei, capaz de ter... isso é o que eu me lembro que tem e eu mesma ajudei muito a tosquiar carneiro quando era pequena... chegava no dia, lavava a carneirada toda, aí depois... tinha uma mesa grande lá na fazenda, punham os carneiros ali para tosquiar, era tudo... não tinha máquina não, era tudo na base da tesoura... tinham carneiros brancos e pretos, os pretos eram em quantidade menor.

Algodão tinha também ou não?

Algodão não, que eu me lembre não... parece que houve uma época que plantaram algodão, mas aí já não é do meu tempo.

E sobre a história da cidade, o que a senhora sabe?

Da cidade? Eu gostaria muito de saber bastante... Bom, o que eu sei é que... falam que foi fundada pelo José Joaquim de Santana, mas não é bem verdade. Na verdade, foram os entrantes que vieram, já existia a vila, isso aí eu andei lendo, já existia uma vila com negros, brancos pobres e indígenas... aí vieram os entrantes, esses entrantes deveriam ser fazendeiros que... tinha aqui em Nepomuceno... o que eu sei é que o José Joaquim de Santana, que estudei como o fundador do Carmo, não que não seja, ele veio... ele ganhou uma sesmaria, isso está no livro, ele ganhou uma sesmaria em Nepomuceno e essas sesmarias antigamente eram enormes e eu tenho a impressão que englobava tudo aqui. De lá ele veio para cá, de que maneira também não sei e eu o considero como um dos entrantes. Segundo consta, já existia essa vila de brancos pobres, negros e indígenas e aqui eles se estabeleceram. Quem me contava muitas histórias era o tio Duduca e a tia Maria Ignez, tudo que sei eles que me contavam e eu ia guardando, eu tenho boa memória... ainda tenho, mas já foi melhor.

Antigamente as pessoas viviam nas fazendas, não é, e a cidade?

Sim, na cidade as casas eram para virem durante as festas, festas religiosas... então vinham, ficavam na cidade e depois voltavam... traziam tudo da fazenda e vinham a cavalo, ninguém tinha carro... Eu me lembro que quando era pequena, tinha em Carmo do Rio Claro o *fordeco* 29 do tio Duduca, do tio Braz, do Dr. Antônio Avelino Correia, do Dr. Júlio Aguiar, ah, e do Seu Pedrinho Correia, eram os cinco *fordecos* que tinham aqui, todos do tipo *fordeco* 29. Depois, anos depois, o Benedito Pimenta comprou um chevrolet antigo... eu não sei se o *Capí* também tinha um *fordeco*..., mas era só isso que tinha aqui, tanto é que a gente jogava vôlei na rua, não passava nada,

quando passava era carro-de-boi... e eu me lembro que eu estava no colégio e passavam muitos carros-de-boi cantando, né. Aí, quiseram proibir a cantoria dos carros-de-boi, porque atrapalhava a escola, o hospital e tal... papai era vereador, era secretário da Câmara, lembro-me que ele chegou lá em casa um dia rindo, eu falei: “o que que foi?” “*Eu vou falar um palavrão, eu acabo de ser mandado a puta que o pariu.*”, eu: “*por quê?*” “*Porque foram votar na Câmara a proibição do carro cantar na cidade e o Joaquim Aveliano era vereador, mandou os vereadores todos que votaram a favor disso que fossem, né (risos)... porque não gostou*”. Isso tudo são histórias, tem que contar... O que mais? Ah, o Jardim de baixo, essa é uma história interessante... o Jardim de baixo era um jardim lindo! Tinha esta praça (*Praça D. Maria Goulart*), aquela da cadeia (*Praça Capitão Tito Carlos Pereira*) e o Jardim de baixo que era onde hoje estão o Banco do Brasil, a rodoviária, o banco Itaú... era um jardim lindo, que tinha uns Flamboyants maravilhosos... o Seu Joaquim Aureliano era implicado com o jardim, queria derrubá-lo e a Nicotinha Paiva tinha pavor, não queria que derrubasse de jeito nenhum, a Nicotinha até chorou o dia que cortaram as árvores de lá, mas virou aquela coisa que se vê hoje. Antigamente ali era o cemitério, mas há muitos anos, parece que foi em 1926 que fundaram o cemitério lá em cima e tiraram, exumaram os corpos que estavam aqui, tanto é que quando fizeram as construções ainda acharam ossos naquela praça. O primeiro cemitério foi ali, é como acontece em qualquer cidade... em São Paulo o cemitério da Consolação é central, só que lá não tiraram o cemitério, deixaram lá e fizeram outros mais longes, aqui tiraram o cemitério e levaram lá para o outro. Aliás, a pouco tempo lá me falaram que queriam tirar este outro cemitério também, eu não sei se é verdade, eu até falei que ia para a praça fazer comício... façam outro, mas deixem aquele lá, ou amplie ou faça outro, mas deixa quieto aquilo lá, que mania de fazer essas coisas, de destruir o que era, né, tem gente que gosta disso. Eu me lembro que o Ângelo, quando era prefeito, plantou árvores no Carmo inteiro, aí, depois veio, não sei se a Cida Vilela que era a prefeita, e arrancou as árvores todas... na época ninguém reclamava, infelizmente, hoje o pessoal iria para a rua e botava a boca, mas naquele tempo ninguém fazia isso, faziam o que queriam. Aí, cortaram as árvores e o Carmo é uma cidade carente de árvores, um calor lascado, precisa de árvores, plantem nas calçadas, porque têm árvores apropriadas para cidade, que não chegam até as fiações e outra coisa, as raízes, planta com canaletas

para as raízes ficarem mais profundas e não atrapalhem as casas, tem um monte de formas de fazer, é só querer.

Há duas ou três Câmaras passadas, eles queriam votar para estreitar mais os passeios, eu achava que a prefeitura, com esses loteamentos novos, tinha que ampliar as calçadas. (Joaquim da Silva Junior)

E tinha que obrigar os loteadores a plantarem árvores, não precisam plantar Flamboyants, plantem árvores apropriadas para a cidade, tem o Manacá da Serra que é bom para isso, tem vários tipos, os agrônomos devem saber que árvores são essas... teve agrônomo da prefeitura que foi fazer “curso”, me desculpe, mas foi fazer uma estação na Espanha para aprender a plantar Oliveira.... plantar Oliveira no nosso clima? Queria é viajar às custas da prefeitura, o que fez, né. Agora, o prefeito que mandou também... fazer um negócio desse, porque se fosse para plantar alguma coisa apropriada para a cidade, tudo bem, mas para plantar Oliveira? Você precisa ter clima apropriado para isso e o do Carmo não tem, então, tem de tudo, você conhece histórias mil aqui, dessas coisas que são um absurdo total.

A senhora comentou da Nicotinha Paiva, ela foi importante para a cidade, não foi?

Importantíssima, todas as festas do Carmo... era uma mulher educadíssima, culta, era autodidata, não tinha estudado, tinha uma família no Rio de uma amiga dela, de vez em quando ela ia para lá, e lá ela aprendeu tudo. Realmente era uma mulher requintada, educada, sabia tudo, todas as festas que ela coloca as mãos eram maravilhosas e ela costurava muito bem também. Era uma mulher que merecia mais homenagens aqui do Carmo, o Edgar fez uma vez uma homenagem a ela e a Maria Tito, que era uma pianista também muito boa, ela e a tia Carmelita eram as pianistas do Carmo, mas isso é pouco, precisava mais. A Nicota, a Nicota do Quinca, a Nicota Carvalho que era doceira, uma doceira excelente, maravilhosa... esses doces bordados, ela quem começou aqui no Carmo, ela aprendeu com as freiras e o Quincas marido dela, a gente o chamava de Quincão, Joaquim Pinto Vilela de Magalhães ou Magalhães Vilela, uma coisa assim, que era o nome dele, ele era irmão do José Bráulio da Ivone, parente da Ivone, filho do Seu Bráulio, ele fazia com... sabe aquelas balas de revólver, ele fazia os moldes para ela bordar os doces. A Rosarinha, não sei se ela ainda tem essas coisas, porque a Hilda irmã dela também bordava muito bem. Tinham as bordadeiras que só bordavam e ela fazia os doces. A tia Lola fazia muito

bem também, o tio Duduca fazia muita coisa para a tia Lola, ele tinha uma pedra na casa dele que amolava as facas, não sei se essa pedra ainda existe, mas é capaz de existir... ele amolava as facas para cortar os doces. Quem mais que mexia com estas coisas aqui no Carmo, me deixa ver... pede à Toninha que ela te mostra o caderninho de amostras de cortes de lã que a tia Maria Ignez tinha, está com ela lá na fazenda. Ela produzia as lãs, tinham as tecedeiras e as fiadeiras e ela comercializada os tecidos, ela fazia isso.

A senhora estudou no Colégio das Freiras?

Estudei, fiz a primeira série ginásial, não, da segunda ginásial até o normal.

Lá ensinavam coisas relacionadas ao artesanato, doces...

Doces que eu me lembre não, para nós ensinavam a bordar, trabalhos manuais ensinavam, assim, no Grupo (*Escolar*) principalmente, a D. Maria Vilela e a D. Leonora Vilela, tias do Cássio Carvalho, elas eram excelentes, tudo que eu sei fazer, e olha que eu bordo bem, viu, bainha, essas coisas todas, aprendi tudo no Grupo Escolar Coronel Manoel Pinto com as duas, nós tínhamos aulas de trabalhos manuais, que eu acho que falta, devia continuar tendo, porque é muito bom. Elas ensinavam até a fazer casa para colocar botão, você aprendia isso tudo, pregar botão, pregar colchete, olha, não é tão simples assim, elas ensinavam tudo... nós tínhamos um pano que íamos colocando tudo, não sei se está aqui ou se está em São Paulo, mas eu tenho isso guardado... tem de ponto cruz também, de todos os pontos que ensinavam, isso eu aprendi tudo no Grupo, hoje não tem mais nada disso e pode ser útil para muita gente durante a vida, né.

Eu li nas pesquisas que fiz, que as freiras foram importantes na organização desses dois saberes.

Bom, as freiras foram importantíssimas na cultura feminina, porque só tinham escolas para homens, mulheres não estudavam, foi aí que entrou a D. Maria Goulart que eu considero a mulher mais importante de Carmo do Rio Claro, ela com o dinheiro dela, ela era rica, mas tem muito rico que não faz isso... ela, através do Bispo, mandou trazer as freiras, pagou tudo, deu a casa dela, que aliás, demoliram, o que foi um absurdo, foi o Zeca Santana, não podiam ter demolido aquela casa... eu acho que deviam refazer, pelo menos a frente e fazer um museu ali na Praça do Boi, aquela

coisa horrorosa, era ali, fazer a frente igual a casa dela e fazer o museu da cidade ali, eu acho que deviam fazer isso... Ela deu a casa, trouxe as freiras.... o Coronel Manoel Pinto era irmão dela, cujo o nome o Grupo tem, na verdade ele não deu, ele era o intendente, quer dizer, o prefeito da cidade na época, ele emprestou o dinheiro para comprar aquele terreno, depois eles pagaram à prestação, mas mesmo assim eu acho que foi importante, porque não é qualquer um que se dispõe a fazer isso, né. Eu acho os dois muito importantes na educação do Carmo, ele emprestando o dinheiro para comprar o terreno e fazer o Grupo e... acho que emprestou dinheiro para a construção também, depois foi reembolsado, e ela dando tudo dela, trazendo as freiras, né. Naquela época havia uma perseguição e as congregações estavam saindo da Europa, por causa disso, então, através do Bispo ela trouxe essas freiras para cá, estas Irmãs da Providência de Gap, que eram da cidade de Gap na França.

A Escola atendia toda a região?

Atendia a região toda, vinha gente de todo lado, eram internas, tinha o internato e nós éramos externas... a região inteira, tinha gente de todo lado que estudava aqui.

Então foi bem pioneira mesmo.

Foi, o Carmo nesse aspecto foi pioneiro, vinha gente de Guapé, Ilicínea, Alfenas, Areado, mesmo de mais longe, estudava tudo aí, Alpinópolis, Alterosa, acho que até... não sei se de Passos, Passos já tinha colégio, mas essa região toda veio estudar aqui.

E depois teve o dos homens.

Também, o dos homens também vieram diretamente para cá (*em referência aos italianos Irmãos de São Gabriel*), mas aí já foi em 1949 que eles vieram, eu me lembro disso... Seu Geraldo é quem era o prefeito, Geraldo Andrade Vilela... Seu Geraldo morava nesta casa aqui da esquina, era meu vizinho e a D. Lili era irmã da D. Iracema Benfica Vilela, filha do seu José Benfica e da D. Umbelina aqui da praça.

O terreno do colégio foi doado por quem? (Joaquim da Silva Junior)

Foi doado pela família Leite, a D. Maria José Leite, o Seu José Leite, quem mais, a D. Onestália... os irmãos Oliveira Leite é que doaram o terreno e também precisavam ser mais lembrados sobre este aspecto. Depois fizeram... eu me lembro que teve um... isso eu me lembro porque frequentei muito, teve uma quermesse grande lá, em prol da construção.

Parece que aquele pavilhão de baixo foi feito com o dinheiro de uma quermesse.

(Joaquim da Silva Junior)

Ah é? Mas a quermesse era animadíssima, a gente ia lá todas as noites, tinha bingo, eu era fã do bingo.

O Matassa me contou que eles vieram para o colégio ali embaixo. (Joaquim da Silva Junior)

Exato, o Cônego Leopoldo.

E um dia ele saiu com alguns Irmãos passeando, subiram ali, beirando a base da serra, aí falaram: “nossa, aqui está o lugar ideal para a construção de um colégio... ali do Coronel para cima era pasto, era fazenda. (Joaquim da Silva Junior)

Tudo... aquilo ali era do tio Duduca, quase tudo ali era do tio Duduca.

A família de vocês originou de onde, veio de onde? (Joaquim da Silva Junior)

Olha, veio de Nepomuceno, eles eram entrantes, era tudo entrante... então, o José Joaquim de Santana era nosso ascendente, embora Santana, ele deu origem também aos Vilelas, na verdade, espera aí, me deixa ver se eu tenho aqui... *(folheando o livro de sua autoria)*.

A Fazenda de vocês é do séc. XIX, a Água Limpa, ou é mais antiga?

Espera aí, a Água Limpa acho que eu tenho aqui *(continuando a folhear seu livro)*. O Zé Maurício me contou que o pai dele contava essa história... ela levou, acho que 15 anos para ser construída, com trabalho escravo. O tio Zé Custódio... a tia Maria Ignez contava que o tio Zé Custódio é que tinha feito a Água Limpa... ah aqui, construiu a Água Limpa, informação da tia Maria Ignez, do tio Duduca e do Zé Maurício: foram necessários 15 anos para a construção que se iniciou provavelmente por volta de 1851... O Sr. Miguel de Noronha Peres, patriarca da família Peres... tudo que eu escutei, né... de Carmo do Rio Claro, a chamado de José Custódio, foi o responsável pela confecção da parte de madeira da sede da fazenda, que foi construída, com certeza, com utilização de mão-de-obra escrava⁸⁶.

A família da senhora, quando veio para cá, ficou naquela região da Água Limpa?

⁸⁶ SOARES, 2011, p. 153.

Eu acho que a família quando veio ficou aqui e depois cada um deve ter ficado em um canto, acredito eu, porque... aqui ó, Braz Valentim de Carvalho que é o meu trisavô, era da fazenda Monte Verde, que é onde é do Mário do Zé Augusto, fica perto da Água Limpa... foi o responsável pela construção da primeira escola de Carmo do Rio Claro, o Braz Valentim, meu trisavô, a chamada Casa de Instrução Pública, cujo contrato foi assinado por ele com a Câmara em 20/07/1878, isto está no livro do Grilo. Agora segundo Mathilde Carvalho Lemos, a D. Tilinha, que eu também conversei muito com ela, que é irmã do Paulo Carvalho, ele tinha o apelido de Braz Valentão, provavelmente devia ser bravo, né... nasceu provavelmente em 1819 na Fazenda Trombuca em Nepomuceno/MG⁸⁷, por isso que a gente é chamado de Trombuca, porque viemos dessa fazenda... na verdade é Paragem Trombuca... o que mais... Foi sepultado na matriz da cidade... antigamente tinha disso... Isso aqui eu achei no livro de Óbitos, viu... eu pesquisei todos daqui do Carmo, os livros aqui da igreja são de 1810... da paróquia. Eu pesquisei todos os livros de óbitos, casamentos e batizados, o padre Mário teve a gentileza de me deixar trazer aqui para casa... porque primeiro eu comecei lá no escritório da paróquia, mas funcionava de tanto a tanto, parava para almoçar, voltava... não rendia, aí, o padre Mário falou: “*você pode levar um por um, depois você traz de volta*”, foi o que eu fiz.

⁸⁷ SOARES, 2011, p. 99.

Maria Pereira de Carvalho (Biga)

Carmo do Rio Claro/MG, 16 de abril de 2019.

Eu já fiz um pouco da contextualização, através da documentação que a Prefeitura enviou ao IEPHA para à proteção do saber fazer dos doces. E lá conta que a Dona Nicota achou uma peça do doce de mamão bordado no colégio e levou para casa...

É até relato seu no documento, mas eu preciso descobrir como ela o encontrou.

Eu tenho, mas não sei onde está... tem um papel que o Santinho escreveu sobre os doces... você já viu isto?!

A Marlene me falou⁸⁸.

É, a Marlene deve ter... Eu tenho com toda certeza, mas eu não vou falar para vocês (*em referência a mim e meu pai*) que vou procurar, porque eu não vou achar, aqui em casa agora está assim, aquele quartinho ali é um sumidouro, tudo que eu levo para lá, some... (*risos*)

Ela estava no colégio, isso em 1912... não lembro bem... ela também não sabia explicar de onde saiu esse doce... apareceu lá, na hora da... depois da refeição às Irmãs serviram esse doce para elas... Ela achou muito interessante o doce e não sei se ela chegou a levar para a fazenda depois, quando ela teve férias... como que foi. Eu sei que lá ela tentou bordar..., mas não conseguiu, porque... é o que a gente chama aqui de tirar a borda do mamão com os ferrinhos e depois você tira o excesso do verde e fica só o desenho dos ferrinhos. Então foi mais ou menos isso que aconteceu... isso ela mesma relatou para o Santinho nesse papel.

Mas será que as Irmãs já faziam esse doce?!

Não, não foram as Irmãs que fizeram.

Foram pessoas que trabalhavam no colégio?!

Não sei, ela não falou isso também. Não sei se foi alguém que deu esses doces de presente para as Irmãs... como que foi, porque não tem esse relato sobre quem fez o primeiro doce. E era um “negócio” assim, muito rústico, não tinha nada de coisa não...

⁸⁸ Apesar de Marlene Lemos ter comentado sobre esse documento, ela não o encontrou.

Ela que aprimorou?!

Depois que ela começou a incrementar tudo... que era um doce completamente diferente de outro, porque hoje são cinco espécies de bordados, né... você já prestou atenção nisso?! Aqui (*no Carmo*) tem cinco espécies de bordado, então se fizerem mil pedaços serão naqueles cinco. E aqui (*na casa de Dona Nicota, atual moradia de Biga*) não, aqui era um pedaço (*um bordado*) em cada quilo...

Então, eu sinceramente não sei te explicar de onde surgiu o doce... E depois... no casamento da minha irmã mais velha, que eu também não sei quando é que ela casou, porque eu nem era nascida... deve ter sido em 1948, 1949, por aí... ela fez os doces para o casamento dela... Aí, depois ela começou com o tio Quinca a fazer aqueles ferrinhos de bala de revólver...

Mas é a precursora?!

Ela é a precursora... pelo menos, de todos os relatos que a gente tem.... é que ela quem começou.

Eu estava até conversando com uma doceira da fábrica (CIAR)... a bisavó da Fátima bordava junto com ela, a Dona Gabriela⁸⁹?

Não, aí eu não sei... a bisavó da Fátima doceira?! A tia Nicota bordava muito para a Tereza, para a Gabriela eu não lembro disso não, a não ser que tenha sido antes de eu vir para cá... porque a Tereza pegava aquela quantidade de doces, uma coisa fora do comum, então ela mandava alguns, esses doces mais... doce de coco... tudo, geralmente ela mandava para a tia Nicota. E a tia Nicota, no fim, já não fazia em grande escala, ela fazia de pouquinho porque já não estava aguentando mais... Mas durante muito tempo, ela quem fez os doces aqui do Carmo.

E que ensinou todo mundo, que depois foi ensinando...

É... todo mundo meio que aprendeu com ela, né, porque...

Direta ou indiretamente, né.

⁸⁹ Na verdade, essa foi uma confusão minha. Na conversa com Fátima, ela contextualizou que dona Nicota bordava para sua tia Tereza, que posteriormente, também passou a bordar.

É... você acaba aprendendo, né. Mas é gozado, porque o povo não borda mais, o povo copia os bordados.

E ela fazia cada um ser único mesmo?!

É... e fora o que ela inventava depois... porque ela pegava um mamão pequenininho assim oh! e fazia cestinhas do mamão... como se fosse uma cestinha... decorava a cestinha com algum raminho, alguma coisa... E depois ela começou a inventar, ela fazia cestinhas maiores e fazia doces de tomatinhos, tomates redondinhos e punha ali dentro da cestinha. Fazia muito doce de jaboticaba... recheava o tomatinho com coco e punha ali...

Para os Irmãos (*de São Gabriel*), para levarem para a Itália... todas as vezes que eles iam para a Itália, levavam caixas de doces daqui de casa. Só que aí, não iam os doces de coco, porque eles só iam de navio e demorava 15 dias a viagem... e ela falava que, com 15 dias ela não fazia doce de coco de jeito nenhum, porque perdia. Hoje eu nem sei, será que perde?

Não sei.

Porque também não tinha conservante nenhum, né.

É... agora tem geladeira... (Joaquim da Silva Junior)

É... Não tinha geladeira não, elas gelavam gelatina... faziam gelatina na casca da laranja e punham no sereno para endurecer (*risos*), meu Deus do céu... Os doces daqui de casa iam muito para o colégio, para ficar lá na geladeira dos Irmãos.

Então “tá” ... vou continuar investigando, vamos ver se acho. Eu procurei também sobre a história das freiras... Aí, eu achei numa página (da internet) das Irmãs da Providência de São Paulo, eles nem registram que elas chegaram primeiro aqui no Carmo, falam que elas chegaram primeiro em São Paulo, mas não é verdade, foi primeiro aqui.

Não, foi primeiro aqui no Carmo. Elas chegaram em São Paulo, aí, o... pároco daqui do Carmo era quem naquela época? Era o padre Tavares?... Isso a tia Nicota contava muito, que aí, ele parece que telegrafou para elas, para virem para cá, porque precisava abrir um colégio aqui, parece que era mais ou menos isso...

Então, porque a história que achei fala que elas chegaram lá nos anos 20 do século 20, em 1920... E elas chegaram antes aqui, por isso que estou falando.

Não. Elas chegaram aqui em 1912... não foi?

Acho que foi um pouquinho antes.

Um pouquinho antes... é, porque esse doce que a tia Nicota contava muito, que ela viu no colégio, foi em 1912, porque a tia Nicota era de 1900... então é de 1912... E antigamente não tinha documento nenhum para provar isso, nada disso... Não sei nem se em Itajubá fala quando as Irmãs da Providência chegaram aqui. Na *internet* não sai nada?

Então... eu só achei isso lá de São Paulo, mas fala que elas vieram da Itália e chegaram aqui em 1920⁹⁰.

Não, elas eram vieram da França, eram todas francesas...

Não sei se são congregações diferentes...

As Irmãs da Providência são uma congregação só. (Joaquim da Silva Junior)

É, uma congregação só! E elas vieram da França... porque... elas só falavam francês dentro do colégio... e antigamente a gente só estudava francês, não estudava inglês... estudava inglês no 2º. Grau, um pouquinho só... porque o forte mesmo da língua estrangeira era o francês.

A nossa educação clássica era da Europa, né. Depois do Governo Militar é que passou a estudar mais o inglês por causa da influência dos norte-americanos... (Joaquim da Silva Junior)

⁹⁰ A fonte pesquisada se tratava de outra congregação.

Suzana de Araújo Leite Hervas

***Museu de Arqueologia Indígena Antônio Adauto Leite, Carmo do Rio Claro/MG,
14 de outubro de 2020.***

O Grilo resolveu fazer um romance, supondo (*a história*). Então, diz o (*Jair Soares*) Júnior, que o que ele fez aqui é igual ao que ele fez em Jacuí, é a mesma história romântica... É impossível ter um quilombo dentro da fazenda do coronel e Carmo do Rio Claro era composta por fazendas de coronéis e aí se transformou em um arraial. Não tem como ter um quilombo dentro de uma fazenda de coronel, como o escravizado ia fugir para dentro da própria fazenda? E provavelmente as sedes eram aqui próximas, porque depois virou o arraial. Não tem nenhum vestígio arqueológico de quilombo aos pés da Serra da Tormenta, tem um muro de pedras de divisa de terras de coronéis feito por escravizados, então se têm as divisas no pé da serra, o quilombo não estaria ali. Também não tem nenhum vestígio de arqueologia neobrasileira aqui dentro da sede, tem dos indígenas, que são de 2.000 a 3.000 anos e 12.000 a 10.000 anos e correspondem à pedra lascada e à pedra polida, neolítica e paleolítica. Foi achada uma pequena mão de pilão na Rua José Balbino na construção de uma casa e eu achei no campo do colégio, naquele barranco que dá acesso ao córrego da Cascatinha, uma machadinha e uma ponta de flecha... Os índios moraram perto de rios, onde tinha água eles ficavam próximos, não muito nas margens para não vir a enchente e carregar a aldeia e nem tão no alto, porque eles não subiam serra, ainda mais aqui na serra do Carmo que não tinha água. Eles ficavam próximos de água, a água é para caçar, para pescar, para banhar e para beber, ninguém vive sem água, então onde tinha água eles ficavam nas proximidades. Na entrada da cidade tem aquele riozinho que passa na Ana Forgetti, tem uma nascente ali, então dali para cima naqueles barracões, acharam uma mão de pilão, fazendo escavação de um dos barracões, e deram para o papai, mas assim, não é um vestígio grande como a gente tem mais perto do Rio Sapucaí, onde são vestígios maiores. Você lembra onde era a Cachoeira do Itapeçerica, Joaquim (*diálogo com meu pai*)? Os Irmãos iam muito lá.

lam, eu era criança... Eu atravessava o rio de balsa, aquela balsa com cabo de aço, para ir nas fazendas do lado de lá... Itapecerica é por ali onde é a Ponte do Poção, não é? (Joaquim da Silva Junior)

Para baixo... Ali tinha uma gruta que, pelo cálculo da gente, ela está há uns 40m de profundidade. Meu pai (Sr. Antônio Adauto Leite) lembra que tinham inscrições rupestres na pedra do lado de fora e do lado de dentro da gruta e foi inundada pela represa de Furnas. Seu Renato Freire era menino e lembra da gruta quando ia pescar com o avô dele ali e aí, ele falou que passou lá de barco e viu pelo sonar onde seria a gruta, no caso né, porque não tem nem fotografia disso... Ali para baixo dos Ferreiras é cheio de sítios arqueológicos, agora inundou (*pela represa de Furnas*). Aqui em casa tem (*mencionando a fazenda de sua família ao apontar no Google Earth*), ao longo do ribeirão Itaci tem e ao longo das margens do rio Sapucaí todo tinha, onde tinha riozinho tinha sítio arqueológico. Então tem sítio arqueológico nos Ferreiras, tem sítio arqueológico no Campo Redondo, não tem como demarcar todos... Registrados nós temos 16 no IPHAN e foi o Ondemar Dias quem registrou, ele começou a trabalhar aqui em 1971, pelo PRONAPA (*Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas*). Eu até tenho cópias dos sítios arqueológicos, eu imprimi todos que tem aqui na região e ele registrou. Ele trabalhou aqui durante 8 anos, ele vinha e voltava com o Claro Calazans, que já faleceu, e ele continua sendo do Instituto de Arqueologia Brasileira do Rio de Janeiro, o IAB, lá em Belford Roxo, ele e a esposa dele que cuidam disso lá. Ele estudou toda a região e a última vez que esteve aqui, ele ainda falou assim, “*olha, tira esse Aratu Sapucaí, aqui é uma fase do Sapucaí. Eles viviam aqui, eles moravam aqui*”. Porque ele achava na época que esteve aqui (*pesquisando e registrando*), que os índios tinham vindo passar por aqui, em Minas Gerais, mas não, eles viviam e moravam aqui. Mas a gente deduz que quando os bandeirantes chegaram atrás de ouro, como Ouro Preto não é tão longe, Tiradentes não é tão longe, eles acharam que essa região, onde tinham muitos rios, ela toda tinha ouro. Então eles vieram procurando ouro, saíram de Ouro Preto e de Tiradentes vieram para cá procurando ouro. Chegando aqui como não acharam, não sei se ficaram com preguiça de ir embora, permaneceram, começaram a ter fazendas, começaram a trabalhar nas fazendas e desistiram de ouro. Mas aí, os bandeirantes já chegaram em Minas Gerais sabendo que os indígenas não eram escravizados, além disso, eles não entendiam porque os bandeirantes estavam derrubando as árvores, porque estavam vestidos,

porque precisavam destruir a floresta se era o que dava alimentos para eles. E os bandeirantes foram tentando doutrina-los de uma maneira que não deu certo, dizimando-os. Os indígenas não existem mais na nossa região há uns 300 anos e nós todos temos descendência e muita, não é pouca não, mas temos descendência de tudo, somos uma mistura, os indígenas estavam aqui, chegaram os portugueses, trouxeram os africanos, misturaram com os italianos, com os espanhóis. Até nas aldeias hoje em dia, já há misturas, tem um grupo indígena que parece que está morando ali no Taquaral e trabalhando em uma fazenda, que têm mulheres indígenas que se casaram com brancos e têm filhos loiros com cabelos cacheados...

Retomando aos sítios arqueológicos, que entendo bem, na região há muitos, tem mais de cem sítios arqueológicos, a maioria está inundada e quando a represa abaixa eles aparecem. Está sendo feita uma pesquisa por Furnas, eu até recebi alguns arqueólogos aqui, eles estão fazendo a pesquisa e demarcando os sítios arqueológicos que ficam visíveis quando a represa abaixa. Eu levei um deles, que se chama Gilmar, em vários lugares, ele montou um museu em Pains (MG) e disse que tem uma ponta de flecha do nosso município que está lá, que ele ganhou em uma outra vez que esteve aqui. E eles estão demarcando, cada equipe de arqueólogos demarca em uma região cada sítio arqueológico que consegue levantar e estudar. Só que, como não temos aqueles estudos gigantescos, com escavações que duram anos e anos, porque se fazemos escavação de um sítio arqueológico hoje que a represa está baixa, posteriormente ela inunda e tampa tudo, sendo preciso começar tudo de novo, então não tem como. A gente chega nestes sítios e por causa da batida da água, ela lava as margens e aí surgem os cacos de cerâmica e algumas peças, foi assim que meu pai juntou muitas. Também quando estavam gradeando terras, em alguns sítios muito raros que ficaram fora de Furnas, quando o trator gradeava, as peças surgiam. Como o papai doutrinou todo mundo na região falando o que era aquilo, aí eles paravam e chamavam o papai para retirar. Isto é proibido, você não pode fazer isto, se você acha nas suas terras uma igaçaba, por exemplo, qual é a orientação, você cerca em volta do pote que achou e tem que comunicar o IPHAN. O IPHAN exige que você pague uma equipe de arqueólogos, que custa caro, para vir quando puder e estudar o solo, o que há nele e então autorizar a retirada da peça e ver algum museu que poderá recebe-la... A pessoa precisa plantar, precisa adubar, precisa colher e precisa alimentar a família, se você chegar para uma pessoa que tem terra e vive

disso e falar para ela que tem que fazer isso, o que você acha que ela vai fazer? Vai passar a grade e destruir tudo, foi o que meu pai não deixou acontecer, ele ia e tirava, ele não tinha noção que isso era ilegal, então ele mesmo ia e tirava, a pessoa continuava trabalhando e ele colocava dentro de casa (*em referência a fazenda do Sr. Antônio Adauto Leite*), foi assim que ele foi montando este museu. As pessoas tiravam, levavam e doavam ou o chamavam para tirar e ele arrumou uma maneira de tirar sem deixar quebrar, mas não era com pincel, era com pá, enxada, enxadão e resgatou tudo que tem aqui, porque se tivesse seguido realmente a lei que tem que ser seguida, não teria nada disso.

Quanto seu pai começou a montar o acervo?

Em 1969 foi quando ele começou ao ganhar a primeira peça e já tem dez anos que o nosso acervo veio para cá, está todo aqui (*no museu*). Já tem dez anos que a gente vem contando histórias e mais histórias deste museu... A minha avó tinha três pecinhas, ela era apaixonada por pedras, ela gostaria de ser chamada de Flavita.... ela se chamava Flavia Lemos de Oliveira Leite, D. Flavita, e ela gostaria de ser chamada de Flavia Pedra Lemos de Oliveira Leite, de tanto que ela gostava de pedra. Aí, o que aconteceu, antigamente só se plantava nas terras margeando os rios, porque eram as terras férteis, para cima era cerradão, não nascia nada, tinha muitas pedras, eram terras muito ruins, então quando eles iam gradear próximo dos rios, achavam... aí, acharam três pecinhas e deram para ela de presente. O papai foi criado, porque ela sabia que isto era de bugre, falava bugre antigamente, e ela contava para ele e ele sabia da existência disso. Quando começou a surgir... o primeiro que surgiu foi um pote de segundo sepultamento que seu Zeca Ferreira achou nas terras dele furando moirão, furando um buraco para a colocação de moirão de cerca... ele achou esse pote com terra dentro e um tembetá labial. Ele achava que o papai restaurava as coisas, ele achou este pote com o fundo furado e chegou no papai e falou: "*Antônio Leite, eu achei esse pote e ele tem o fundo furado, você conserta esse fundo furado para eu colocar água?*" Aí o papai perguntou: "*onde você arrumou este pote, Zeca?*" "*Arrumei furando moirão de cerca e eu quero por água nele.*" "*O que que tinha dentro desse pote, Zeca?*" "*Tinha essa pedrinha aqui*", que era um tembetá labial, o papai olhou aquilo e falou assim: "*tinha terra dentro?*" "*Tinha.*" "*No meio dessa terra não tinham umas coisinhas brancas?*" "*Tinha, Antônio Leite, mas eu só guardei esta pedrinha, porque é bonitinha mesmo e o resto joguei fora.*" "*Olha Zeca, eu não tenho*

*certeza, mas esse pote devia ser uma urna funerária de bugre.” “Então não vou por água nele não, pode levar para você”. O papai começou assim, ele já sabia que existia e ganhou este pote do Seu Zeca, que não deu a pedrinha. Aí, quando o papai já tinha umas nove peças, porque ele achava quando procurava nas margens da represa, então chegou o Ondemar Dias com o Claro Calazans. Este Ondemar já encheu o papai de livros e andou com o ele por tudo quanto foi lado, tudo quanto foi sítio arqueológico, o papai já sabia de alguns e foi mostrando para eles e eles foram registrando estes sítios. Então o papai também foi aprendendo e nunca mais parou, o acervo foi só crescendo e ficava dentro de casa, mas começou a não caber mais. Estas urnas funerárias ficavam na sala, nós assistíamos televisão com elas, foi quando ele me colocou dentro de um dos potes... estavam na sala os quatro potes, dois cheios com restos mortais e dois vazios, no menorzinho ele me disse para cruzar os braços e me colocou dentro, eu tinha uns quinze anos, e me disse para agachar, eu agachei bem devagarzinho. Aí ele disse: “*cabia uma pessoa bem maior que você aí dentro*”. Ele então me pegou, tirou de dentro da urna e mediu o tamanho do indígena que cabia ali dentro, porque a gente tem a impressão que não cabe, que é pequeno, tanto é que tem gente que acha que o que tem ali dentro é esqueleto de criança e não, é de adulto. Então ele mediu que os indígenas tinham do meu tamanho para maior um pouco, mas também não eram tão grandes assim... Antes disso já tinham achado uma igaçaba que está no colégio (*E. E. Monsenhor Mário Araújo Guimarães, antigo Colégio Monfort*), foi meu tio Fernando, irmão da minha mãe quem achou no Capão dos Porcos e trouxe para os Irmãos, porque ele estava com notas ruins e queria ganhar uma notinha a mais para passar de ano.*

Seu pai chegou a ter uma ideia de pôr que aquela lá é tão grande? (Joaquim da Silva Junior)

Não e ela tem um diferencial numa das laterais, ela tem um algarismo romano ou a letra “I” pintado em preto, mas eles não sabiam escrever, o que significa aquele símbolo?

Será que houve uma epidemia e enterraram várias pessoas? (Joaquim da Silva Junior)

Uma família? Não sei, mas ela é enorme, é a maior e faz parte deste acervo, mas nós não conseguimos trazê-la para cá, está no colégio e está colocada de ponta cabeça.

Quando eu fui diretor do colégio alguém queria levá-la para o museu do Rio de Janeiro e eu não deixei. Fiz bem, né? (Joaquim da Silva Junior)

Fez bem e ela tem que vir para cá, ela tem o lugar guardado para vir para cá, mas tem que haver o interesse de uma pessoa lá no colégio e batalhar para trazê-la, porque é do Estado. Não seria complicado, basta dar baixa e informar que a igaçaba do colégio está no museu, que é o lugar onde ela realmente pertence, pede para o Dr. Cristiano Cassiolato (*Promotor de justiça*) fazer um documento, deixa este documento registrado e guardado e traz ela para cá. Acho que o pessoal tem um pouco de medo, são coisas que a gente fica por entender, são burocracias... Igual se o papai tivesse seguido a lei, teve uma arqueóloga que veio fazer mestrado aqui com a gente, foi atrás do Ondemar por causa do nosso museu e chegou lá, ela falou assim: “*Ondemar, e a ilegalidade do Seu Antônio Aduato, o que você me diz?*” Ele olhou para ela e disse: “*se ele não tivesse agido na ilegalidade, você não estaria fazendo o mestrado naquele museu, ele não existiria*”. Então são leis que dificultam o desenvolvimento, é totalmente proibido ir lá e retirar, tem esta lei que lhe falei. Aí, veio um técnico do IPHAN aqui, ele já até faleceu... novo, um *grandão* forte, Roberto, era técnico do IPHAN, um encanto, lá da Bahia, ele falou assim: “*não pode tirar do lugar, não pode*”, eu falei para ele isso que lhe contei: “*se eu tiver que fazer tudo isso aí e falar para o dono do lugar que ele tem que fazer isso, o que você acha que ele vai fazer?*” “*Passar o arado em cima e quebrar tudo*”. Eu falei: “*então, o que que eu faço?*” “*Tira e coloca aqui*”. É o caso, vai ser destruído, porque uma equipe de arqueólogos, há alguns anos atrás, ficava em R\$80.000,00 para trazer... você acha que um fazendeiro tem R\$80.000,00 para pagar a retirada e ainda assim impedi-lo de plantar? Não vai, aí o Roberto ainda falou para mim na época, traz e deixa aí. Eu não vou mais atrás, as pessoas que vem e trazem para mim: “*olha o que eu achei*”, se falar para deixar no próprio lugar, elas vão levar para suas casas ou jogar fora... Nós fomos fazer uma pesquisa lá em casa, tem um lugar que de vez em quando você acha umas pontas de flechas, mas só, a represa inunda. Aí, a represa estava muito baixa e eu achei várias pontas de flechas e mostrei para ele (*Roberto*) e ele não me deixou trazer nada, não era para trazer, “*está bom, fica aí, mas o primeiro pescador que passar aqui vai levar*”, “*não vai*”, “*estou lhe avisando*”... Passou um tempo bom, ele até faleceu, veio esse Gilmar e o levei onde a gente tinha achado algumas pontas de flechas, não achei nenhuma e o moço que trabalha lá em casa chegou e falou assim: “*olha, eu achei esta*

daqui", era a que eu tinha achado, que estava lá por cima e ele não me deixou pegar... "só que esta eu não dou para ninguém, é minha, vou fazer um colar dela", aí o arqueólogo falou: "você não quer doá-la para o museu?" "Não, essa eu não doo não, essa é minha"... aí você vai fazer o quê? Processá-lo? Tomar dele? Pagar um advogado? Não vai... vai fazer o quê? Ele não me deixou trazer, o pescador foi lá e pegou ou se o pescador não pegasse, a represa ia subir e levar, porque é uma ponta pequena que a maré ia bater e levar e aí não temos histórias para contar... aqui pelo menos nós temos.

Quais eram as tribos indígenas?

Aqui tem um livro que chama O Guapé e até tem um livro bonito que você poderia ler, ele está aqui e chama Mandassaia, é mais de Alfenas, mas ele conta muita coisa interessante, esse livro é muito legal. Tem esse livro e tem O Guapé, que fala que os indígenas que moravam aqui se chamavam Catu-auá, que significa homem bom, transformou em Cataguazes e deu o mesmo significado que tem até o nome da cidade de Cataguazes, mas este registro é desse escritor do livro. Pelas contas que eu e o Seu Renato Freire fizemos, não tem indígenas aqui há 300 anos, porque ele contou uma história muito interessante, nossa, ele tem muitas histórias para contar... ele trabalhava ali embaixo na Vigilância Sanitária e quando não tinha movimento lá, ele vinha para cá me contar histórias e ele conta que o bisavô da mulher dele era um italiano que veio morar no Carmo e tinha umas terrinhas... ele colocava sal no cocho para o gado que tinha, quando ele chegava no outro dia, porque o sal para o gado dura muito tempo, ele lambe aos pouquinhos até acabar e era muito difícil comprar essas coisas nesse fim de mundo, até chegar aqui... então ele ia olhar no outro dia e cadê o sal do gado? Sumia... colocava o sal e o sal sumia no outro dia, aí ele resolveu fazer uma tocaia, ele colocou o sal e ficou escondido armado... do meio do mato foi saindo um povo e esse povo foi juntando o sal, ele viu aquilo, ficou muito desesperado e deu um tiro para cima, eles saíram correndo para o meio do mato, largaram uma indiazinha sentada na beirada do cocho e foram embora. Ele criou a menina até ela crescer e cuidou dela como filha, porque eles não voltaram para busca-la, aí, deduz-se que eram estes indígenas dessas tribos que viviam aqui... como a colonização foi chegando, dizimando, alguns foram fugindo daqui. Então, pelo cálculo da idade, a gente acha que são uns 300 anos mais ou menos... O Carmo está com 143 anos de escritura, de Paróquia, porque só emancipava quando vinha paróquia, só que o Carmo

já existia antes, tinha um arraial que pertencia a Jacuí, tudo pertencia a Jacuí, Passos, Ventania (*Alpinópolis*), nós... e foram desmembrando os municípios, então a gente deduz que o Carmo é muito mais antigo do que estes 143 anos, mas muito mais, porque, pensa bem, conta a história, quem me contou isto foi o Ronei, que a padroeira de Jaboticabal é Nossa Senhora do Carmo porque o fundador de lá veio para cá, casou-se com uma mulher daqui, levou-a para a fazenda dele e criou Jaboticabal, que é mais velha que o Carmo... é a terra do meu marido... o Ronei falou até o nome do fundador, aí, dito e feito, cheguei no meu marido e perguntei o nome do fundador de Jaboticabal, ele falou e confirmei que ele casou com uma carmelitana e Nossa Senhora do Carmo é a padroeira daqui, então realmente bate... eu tento ir em um museu lá há anos, só que só vou em finais de semana quando o museu não abre, nunca consegui ir no museu, lá tem a história desse homem. Aqui não tem história escrita e quando vão registrar, trazem pessoas de fora, que colocam adolescentes do Carmo para pesquisar com pessoas mais novas... um dos mais velhos se foi há menos de um mês atrás, ele contava histórias e faleceu com 93 anos, que é meu pai, ele contava histórias maravilhosas até o ano passado e que eu saiba, nesse livro que eles escreveram (*em referência ao livro do Antônio T. Grilo*) não procuraram o papai para nada e o papai já tinha o museu em casa, sabe... não procuraram o papai, então é aquele negócio, como não procuraram o papai com um museu desses lá em casa, para escrever esse livro? Então têm umas coisas que a gente não entende muito bem em Carmo do Rio Claro. Nós tínhamos que ter um museu histórico, pegar as coisas antigas e aproveitar quem ainda pode contar. O colégio (*Colégio Monfort*), ele surgiu por que? Porque a mãe e o pai do meu pai doaram o terreno para trazerem os Irmãos, nós não temos um Irmão aqui (*em referência ao meu pai que foi seminarista e Irmão da Congregação São Gabriel*), este Irmão não pode contar a história desse colégio? Quem já contou isto? Ninguém. “*Ah, mas vamos perguntar para quem, porque esses Irmãos voltaram para a Itália*”, não tem um que ficou, se apaixonou e mora aqui não?

Nós fazemos os encontros dos ex-seminaristas e têm presença dos antigos, tem o Irmão Francisco. (Joaquim da Silva Junior)

Então, é a pessoa que tem os contatos, por que não vão atrás dele para contar a história daquele colégio. Não se guarda a história, não se guarda a memória, aí resolvem contar uma história não existente. Quando fez 100 anos do Coronel (*E. M. Coronel Manuel Pinto*), o Junior Soares foi atrás de quem para saber a história do

Coronel? Antônio Aauto. Aí o Junior chegou para o papai e falou: “*então, Seu Antônio, quando que o Manuel Pinto doou as terras do Coronel?*” “*Que doou, ele nunca doou nada não, nunca deu uma agulha para alguém*”. Aí o Junior, “*mas então o Coronel não foi doado?*” “*Não, foi barganhado, com as terras onde é a Cidinha Mafra e a casa do Luciano da Patrícia dentista*”. Tinha uma parte ali que era de não sei quem, que aí ele barganhou aquele pedaço ali com não sei quem e não sei onde, o papai contava tudo e o Junior sabe... o Junior riu e falou assim: “*pronto, acabou com a história do Coronel*”, porque aí colocaram que o Coronel Manuel Pinto doou as terras para fazer o Grupo (*Escolar*), não, não é assim, não foi assim, foi uma troca de terras... doado, doado mesmo foi a vovó quem doou o terreno do colégio, para fazer o colégio dos Irmãos e aí a família achou ruim, a família do meu avô achou ruim, porque dizia que ela estava fazendo caridade com o chapéu alheio, porque as terras eram do meu avô, não eram dela, ela tinha casado, era comunhão de bens, então era dela também, mas a família do meu avô não gostou, porque ela não podia ter doado, não era dela, mas tem essa história e ninguém conta. Chegam aqui (*no museu*) e viram para mim assim: “*por que a D. Flavita tinha dezenas de peças?*”. “*Eu não sabia que dezenas eram três*”. Sabe, então são coisas que criam e inventam, que eu não acho justo, igual um dia meu pai falou assim pra mim: “*eu não sei por que colocaram meu nome no museu*” e eu falei: “*por que não? Me ache um motivo para colocar o nome de outra pessoa neste museu a não ser que seja o senhor?*” “*Eu achei que iam colocar o nome da minha mãe*” e eu: “*mas por qual motivo? Quem começou todo esse museu foi o senhor, não foi ela, ela tinha três pecinhas, pai, e porque eram pedras e não por serem peças arqueológicas*”... “*é minha filha, sabe que você tem razão*”... “*tem o seu nome porque o senhor quem começou ele*”. Então, são adornos que colocam nas pessoas e não tem nada a ver e a história mesmo está indo embora, porque os mais velhos estão falecendo, não estão registrando essas histórias e aí, inventam histórias porque querem que a pessoa seja maravilhosa depois que falece, sendo que, a pessoa é o que é, viva ou não, não é? E aí o Carmo está ficando sem história.... cadê o museu histórico? Está guardado dentro da casa de cada um.... desmancharam a igreja, aí chega uma pessoa e fala que quem desmanchou a igreja foi o padre Mário, e não foi, foi o padre Marcelo. “*Ah, porque a igreja do Rosário fez 100 anos*”, aí, veio o Antônio Aauto e falou assim: “*fez não, quando eu nasci e fui batizado, foi quando ela estava começando a ser construída*”, isto quando meu pai estava com 91 anos... “*como que*

ela pode ter 100 anos se eu estou com 91?" Então quer dizer, ela não tinha 100 anos, acharam bonito que ela tinha que já ter 100 anos, aí, quando foram puxar a história, era a Fernanda a chefe de cultura, foram puxar a história e não tinha 100 anos. Eu sou muito contra a história inventada, é lógico que todo mundo acrescenta um ponto, mas vamos tentar não fazer isto, vamos tentar colocar a verdadeira história.

A história do doce do Carmo é muito bonita e eu fui atrás da Biga, porque quem começou a fazer esse doce foi a D. Nicota, aí eu fui perguntar à Biga sobre o doce, sobre o por que a D. Nicota começou a fazer esse doce e ela tem as coisas (*moldes, ferramentas da D. Nicota*) guardadas até hoje... aí ela falou assim: *"estou abrindo por ser você e por você ter me pedido, porque isto aqui eu nunca mais mexi"*... ela morre de saudade da tia Nicota.... e estava guardado como se fosse uma relíquia muito valiosa, ela abriu e me deixou bater fotos de tudo. Aí ela foi contar a história do doce: *"as Irmãs faziam um doce cristalizado, a tia Nicota estudada no colégio (das Irmãs) e gostava muito desse doce, era um doce de mamão, que era cristalizado e dizem que era um pedaço gigante de doce, grande demais e mal feito... ela pegou aquilo, que era gostoso, mas era feio, e idealizou fazê-lo menor e bordado. Quem fazia as pecinhas que ela inventava era o marido dela"* ... o Quincão, e ele fazia com bala de espingarda, sabe, com o que ele tinha na mão, ele ia fazendo as peças para a tia Nicota bordar... ela não repetia um desenho, em cada bandeja, cada doce tinha o seu desenho e a Biga tem esses moldes até hoje. O que ela fazia? Ela pegava um papel, fazia o desenho nele, colocava em cima do pedaço de doce de mamão, riscava, cortava e bordava com as pecinhas que o Seu Quincão fazia para ela e assim ela foi criando. Os doces dela eram as coisas mais lindas que você possa imaginar e ela foi criando aquilo... e foi ensinando para as pessoas que trabalhavam com ela e assim ela foi esparramando esse doce na cidade. Ela criou... eu lembro que quando criança eu comia, a D. Tereza também fazia, ela ainda está viva, mas bem idosa... as uvas passas não vinham em saquinho, vinham em cachos, você lembra, Joaquim, quando as uvas passas ainda vinham no cachinho de uvas? Ela rachava o cachinho de uvas, fazia as bolinhas de olho de sogra da mesma massa e colocava dentro de cada uva passa, fazia o cachinho com minis olhos de sogra, era a coisa mais bonitinha... tinha a fita de coco, nossa, essa eu aprendi a fazer... você piava o coco na lateral e deixava a bordinha dele, colocava numa calda de açúcar, com a dosagem certa e fazia dentro da forminha um rococó, formando uma flor, hoje em dia ninguém nem conhece isso

mais. Eu aprendi tanto a tecer quanto a bordar o doce sabe por quê? Porque eu achava que tinha que saber, porque eu queria dar valor na beleza que tinha, então eu aprendi a tecer, eu aprendi a fazer o doce. Pergunta se faço alguma coisa? Não, mas eu aprendi e sei como funciona... se cada um tivesse o interesse de aprender, nem que fosse apenas para saber, porque isto vai morrer aqui no Carmo. Quem gosta de ensinar isso é a Rita do *Touché*, ela gosta e faz questão de ensinar com perfeição, até hoje eu só a achei, as outras não fazem questão de ensinar não, elas fazem, mas ensinar não: *“mas eu não posso passar para frente”*, aqui no Carmo é assim: *“eu aprendi, eu fiz para mim, eu não posso deixar escapar para ninguém, senão eu não vou ter exclusividade”*, isso existe aqui, em qualquer coisa, em qualquer profissão...

Em algum dos sítios arqueológicos vocês identificaram peças que atestam a presença dos negros?

Eu achei um único, nós temos peças neobrasileiras aqui no museu, uma é de Campo do Meio e aconteceu de um pescador que estava pescando, achar peças, machadinhas e cacos de cerâmicas, ele pegou tudo, colocou numa caixa e trouxe para mim, o apelido dele é Pé de Pano: *“eu sou de Passos, pesco aqui, faz tantos anos que eu moro aqui... eu fui pescar e olha o que achei, trouxe para a senhora”*, eu falei para ele: *“Seu Pé de Pano, o senhor misturou alho com bugalho, isto aqui é indígena e isto aqui é de negros”*, aí, bati uma foto, mandei para uma arqueóloga amiga minha em Belo Horizonte e ela virou para mim assim: *“Suzana, isso é muito comum, o que eles faziam, como os indígenas estavam fugindo da colonização para o meio das matas, os negros também estavam fugindo para se libertarem da escravidão, eles se uniam, se ajuntavam e viviam juntos, para que uns dessem força para os outros”*, então, existem muitos sítios arqueológicos que tem peças de ambos, só que eu nunca tinha visto aqui na região, aqui eu só achei, a vida inteira com o papai, vestígios de Catu-auás e de Tupis-guaranis também, que a gente acha que eles vieram fugindo do litoral, porque eles são de orla marítima, vieram fugindo da colonização e têm dois sítios arqueológicos aqui de Tupis-guaranis. Aí, esse (*sítio arqueológico indígena e neobrasileiro*) eu falei: *“Seu Pé de Pano, o senhor vai me levar um dia lá nesse lugar.”* *“Eu levo sim”*. Chegou um dia, eu falei? *“o senhor pode nos levar lá hoje?”* *“Posso”*. Juntou eu e a Fernanda no carro dela e fomos lá, fica atrás da serra (*da Tormenta*), em umas terras na beira d’água (*represa de Furnas*), que descem no cafezal do Sr. Antônio Carlos Pereira, lá embaixo mesmo, com a

represa baixa... fica bem atrás da serra... onde está o aterro (*Aterro Santa Quitéria na imagem de satélite do Google Earth*)?

O aterro está aqui.

O aterro está aí, então é por aqui, mais ou menos, neste lugar (*apontando no mapa*). Aí, o que Seu Pé de Pano me trouxe eram machadinhas de pedra polida e fragmentos de cerâmica neobrasileira negra, foi o único que eu achei até hoje e eu acho que talvez a história do sítio arqueológico neobrasileiro (*referente ao Quilombo do Cascalho*) seja este aqui do lado de lá, que fica longe da serra (*da Tormenta*), pode ser este aí, mas não tem nada a ver com o pé da serra do lado de cá, é atrás da serra. Este foi o único até hoje que eu achei, que tem vestígios de negros e de indígenas, nunca achei outro... Os sítios (*arqueológicos*) que eu sei, posso marcar para você na imagem do *Google Earth*.