

SABERES COTIDIANOS: produção artesanal, patrimônio imaterial no interior de Minas Gerais – Brasil

Natalia Achcar Monteiro Silva¹

Resumo

O foco deste estudo são as técnicas artesanais – tecelagem manual e doces de frutas bordadas cristalizadas e em compota –, praticadas em Carmo do Rio Claro, um pequeno município localizado na mesorregião Sul de Minas Gerais e microrregião de Alfenas. Essas práticas advindas das tradições foram consideradas, a partir de 2015, como Patrimônios Imateriais de caráter municipal, registradas no livro dos Saberes. Porém, com os processos de transformação, especialmente ocasionados por terem se tornado atividades de renda, correm o risco de desaparecerem em função da concorrência com as lojas que utilizam teares elétricos e as fábricas de doces. Sendo assim, o intuito é retratar as técnicas, desde os modos de fazer tradicionais até as incorporações atuais, que incluem novos materiais, como os fios industrializados na tecelagem. Além disso, também é preciso definir os caminhos possíveis para colocação em prática dos Planos de Salvaguarda e Valorização, previstos em ambos Registros patrimoniais, que incluem: a falta de incentivos por parte do Poder Público local, a escassa divulgação, o pouco interesse dos mais jovens em aprender os ofícios, a não existência de um planejamento para a transmissão dos modos de fazer, dentre outros.

Palavras-chave: artesanato, tecelagem manual, doçaria de frutas, patrimônio imaterial.

Resumen

El enfoque de este estudio son las técnicas artesanales: tejeduría manual y dulces de frutas bordados confitados y en compota, que se practica en Carmo do Rio Claro, un pequeño municipio ubicado en la mesorregión sur de Minas Gerais y la microrregión de Alfenas. Estas prácticas derivadas de las tradiciones fueron consideradas, a partir de 2015, como Patrimonio Inmaterial de carácter municipal, inscritas en el Libro de Saberes.

¹ Arquiteta Urbanista, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais - NPGAU/UFMG. E-mail: natalia.achcar@gmail.com.

Sin embargo, con los procesos de transformación, sobre todo provocados por haberse convertido en actividades de ingresos, corren el riesgo de desaparecer por la competición con las tiendas que utilizan telares eléctricos y fábricas de dulces. Por tanto, la intención es retratar las técnicas, desde las formas tradicionales de confección hasta las incorporaciones actuales, que incluyen nuevos materiales, como los hilos industrializados en el tejido. Además, también es necesario definir los caminos posibles para poner en práctica los Planes de Salvaguardia y Valorización, previstos en ambos Registros patrimoniales, que incluyen: la falta de incentivos por parte del Gobierno local, la escasa divulgación, el poco interés de los jóvenes por aprender los oficios, la falta de planificación para la transmisión de formas de hacer, entre otros.

Palabras clave: artesanía, tejeduría manual, dulces de frutas, patrimonio inmaterial.

INTRODUÇÃO

Este artigo integra a pesquisa de doutorado em Arquitetura e Urbanismo, por ora intitulada, “Nas tramas da produção artesanal: saberes cotidianos como práticas espaciais em Carmo do Rio Claro/MG”, desenvolvida através do encontro do saber acadêmico com o saber fazer e construída por estas diversas mãos envolvidas. Neste processo são enfatizadas as técnicas artesanais – tecelagem manual e doçaria de frutas cristalizadas e em compota –, elaboradas desde meados do século XVIII, em Carmo do Rio Claro/MG.

O município se localiza na mesorregião Sul de Minas, microrregião de Alfenas, pertence à bacia hidrográfica do Rio Grande e está distante cerca de 360 Km da capital Belo Horizonte (figura 1). Com aproximadamente 21.225 habitantes (IBGE, 2010, estimativa 2019) e área territorial de 1.065,68 Km², é o município 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.

Eu venho deste pequeno lugar (figura 2) e acredito ser uma espécie de nativa às avessas, especialmente, pelo fato dessas centenárias práticas artesanais não fazerem parte das minhas tradições familiares. Apesar de estarem sempre no meu cotidiano, vivencio-o a partir de um olhar externo, de quem ainda consome e não de quem produz

e recebeu de seus ancestrais. Com isso, 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 o de me relacionar com as artesãs, para juntas experienciarmos seus meios de produção e investigarmos os caminhos possíveis para o fortalecimento de suas práticas que, além de gerarem renda, simbolizam a identidade do lugar.

Figura 1 – Localização de Carmo do Rio Claro/MG



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

Figura 2 – Praça D. Maria Goulart na região central da cidade



Fonte: Arquivo pessoal, 2008.

Com isso, por mais que este estudo seja acadêmico, deve ser construído com a clareza desses conhecimentos outros 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, as influências nas vidas das pessoas diretamente envolvidas e suas possibilidades. Jeanne Favret-Saada (2005) 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. No meu caso, já existe essa relação de comunicação, já que uma boa parte das artesãs conhece minha família e, às vezes, até a mim, além disso, em muitos momentos me reconheço (indiretamente) nos relatos, uma vez que, episódios com meus antepassados vem à tona.

Outro método utilizado, articulado com o método etnográfico e que de fato se concretizou, é a **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, ações e experiências. 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. E o fato de os recordadores estarem vivos, permite ao pesquisador reconstruir narrativas dessas temporalidades retratadas e, através da voz, expressar não só as memórias do indivíduo, mas também àquelas de caráter social e coletivo (BOSI, 1994; 2003).

A respeito das práticas artesanais, como já dito, desenvolvidas desde o século XVIII, tanto a tecelagem manual (figura 3) quanto a produção de doces de frutas sem bordados, estavam diretamente associadas ao povo que vivia ali, especialmente aos 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).

Figura 3 – Detalhe de um tear manual



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

Os doces de frutas tropicais também vêm deste contexto e conforme Celeste Noviello Ferreira [200-?], Gabriela Honorata de Carvalho é considerada a primeira doceira profissional carmelitana, deixando seu legado para a neta Teresa de Carvalho (conhecida por D. Teresa) e a bisneta Fátima Maria de Carvalho que destaca que, em sua família o saber fazer veio dos escravizados que produziam doces cristalizados em grandes pedaços, bem cortados, porém sem os bordados, que depois foram incorporados por ela e a tia na produção (CARVALHO, 2019).

Já com relação à introdução dos desenhos nas frutas, aconteceu no início do século XX, quando Ana Vilela Magalhães, conhecida como D. Nicota, estudante do Colégio Normal Sagrados Corações², 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 4) 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.

² 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.

Figura 4 – Produção de doces de mamão bordado



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Estas técnicas ainda são praticadas, mas correm o risco de desaparecerem em um futuro relativamente próximo, o que é enfatizado 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 são nem compreendidos como uma atividade de renda; faltam incentivos para a aquisição das matérias-primas, tanto da tecelagem, o que inclui a produção de fios naturais, buscando 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, considerada a artesã mais antiga da cidade (CARMO DO RIO CLARO/MG, 2015b). Quanto aos doces, inclui ainda, 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).

Assim, o que está em jogo é a falta de incentivos para que essas produções artesanais permaneçam. A partir disso, o objetivo é conhecer e reconhecer essas práticas e definir ações que as fortaleçam e estructurem enquanto atividades coletivas, com ênfase em suas significações identitárias. Além disso, o foco desta pesquisa está no universo feminino, justificado pelo fato das artesãs representarem a maior parcela dos detentores desses saberes, serem fortes agentes de resistência e fundamentalmente atuantes no cotidiano através de seus ofícios, que são também compreendidos como importantes atividades de renda.

A seguir, são apresentadas as artesãs participantes da pesquisa e contextualizados, de forma breve, os modos de produção dos dois saberes. O conceito de tradição e a proteção por registro patrimonial são tratados posteriormente, incluindo as problemáticas elucidadas nos “Planos de Salvaguarda e Valorização” para, por fim, analisar os caminhos possíveis através do desenvolvimento da proposta pedagógica da Escola de Artesanato.

AS ARTESÃS E OS SABERES

As práticas artesanais de Carmo do Rio Claro sempre enfatizaram o protagonismo feminino por serem atividades tipicamente desenvolvidas pelas mulheres, tendo também através delas se tornado fontes de renda familiar. Ao longo da segunda metade 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 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”.

No tocante às mestras artesãs, dominam todo o processo de produção, tornaram essas práticas suas profissões e transmitem seus conhecimentos 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). Além disso, muitas das artesãs 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.

Os diálogos construídos com elas percorrem distintas gerações, contextualizando suas atuações em diferentes circunstâncias. Dentre as artesãs estão: D. Anésia Freire, considerada a mestre tecelã mais idosa; Maria Aparecida de Carvalho, que pertence à família mais tradicional na tecelagem, já estando na 6ª. geração; Fátima de Carvalho com a tradição familiar de produção de doces; Miriângela Savioli, aprendiz de D. Anésia e considerada uma das tecelãs mais empreendedoras; a mestre doceira Rosa Melo, principal atuante na Associação dos Artesãos e politicamente engajada na busca por investimentos públicos; Sérgia de Oliveira que fez da tecelagem a renda familiar em momento de dificuldade financeira; e Ivone Aparecida Silva, aprendiz de Fátima e representante das novas gerações de doceiras.

A respeito dos modos de fazer, a tecelagem manual envolve as etapas de preparo da matéria-prima (algodão e lã de carneiro), o que inclui a cardação³, fiação na roca e tingimento dos fios ou o uso dos industrializados; a urdição⁴; a confecção do tecido no tear; e o acabamento das peças (CARMO DO RIO CLARO, 2015b). 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.

Acerca do processo de criação e evolução dos fios usados na tecelagem, até meados da década de 1960, a produção era totalmente natural e substancialmente rural. A artesã Maria Aparecida de Carvalho (2017) diz que os tecidos eram elaborados em algodão ou lã de carneiro, sendo que, nos sítios e fazendas sempre tinham os pastos, bem como, as plantações normalmente aos pés das capoeiras. Tanto o algodão quanto a lã eram tingidos, na maioria das vezes, de forma natural com uso de tintas vindas de vegetações, exceto pelo uso de corantes *Guarany* (CARVALHO, 2017). 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.

Sobre a urdição, como demonstrado pela artesã Miriângela Savioli (2019), corresponde a fase de escolha dos fios, definindo os tipos, cores e quantidades, que são cuidadosamente entrelaçados na urdideira. Neste momento são estabelecidos os tamanhos (larguras, comprimentos e quantidades) e estilos dos tecidos a serem

³ 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.

⁴ A urdição corresponde à ação de entrelaçar os fios na urdidura para sua organização e composição, a fim de serem tecidos no tear.

posteriormente produzidos. Desse modo, a trança resultante chega ao tecelão com o desenho e organização delineados (SAVIOLI, 2019a).

Já sobre o processo da tecelagem em si, o relato foi da tecelã Sérgia de Oliveira (2019), que conta que a trança de fios resultante da urdição é enrolada em uma espécie de carretel do tear. Depois é desenrolada, passando cada um dos seus fios pelas quatro folhas do liço (figura 5). Essa é a etapa de composição do desenho do tecido no tear, em que é preciso ter uma espécie de gabarito, denominado por repasso⁵ (figura 6) e a partir da configuração dele, os fios são posicionados, um a um, em cada espaço determinado das folhas do liço. Depois, os fios são dispostos dois a dois em cada vão do pente.

Figura 5 – Tear de D. Anésia com destaque para o carretel e as folhas do liço



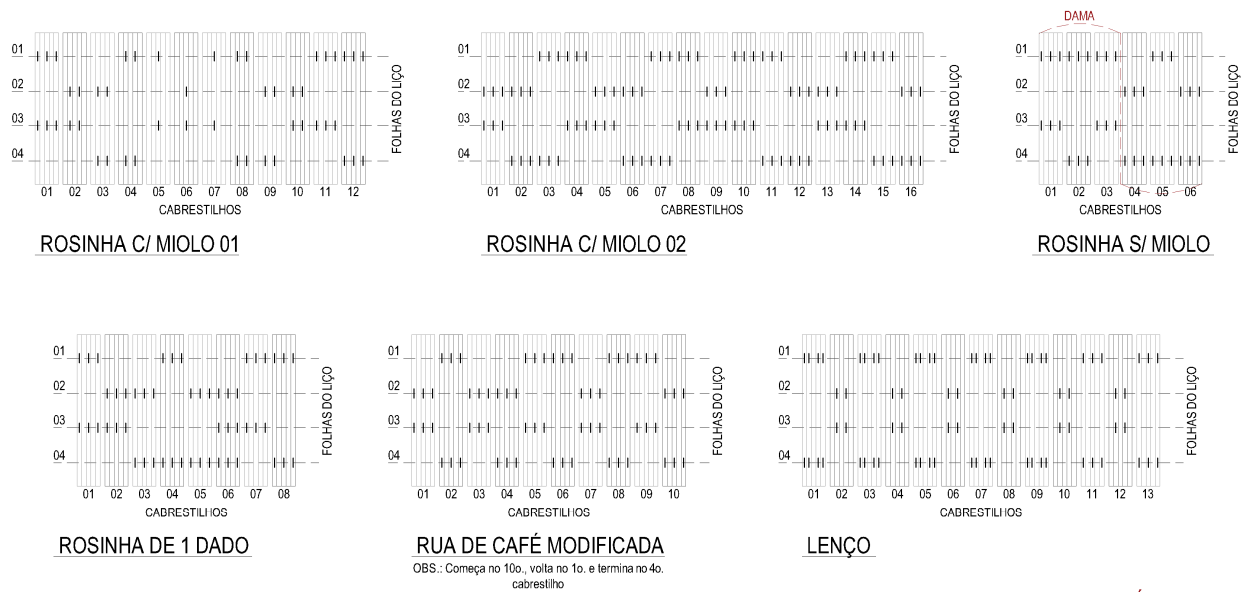
Fonte: Arquivo pessoal, 2017, editado pela autora, 2019.

O fio que define a trama (sentido transversal) é enrolado na canelinha de bambu, que é colocada na agulha da lançadeira para ser entremeados aos fios da urdidura (trança – no sentido longitudinal). Após o entrelaçamento e definição dos movimentos das pisadas, o pente faz o ajuste constituindo o tecido (figura 7). Todo este processo é considerado extremamente complexo, não sendo possível saltar etapas e necessitando de muita atenção no manuseio das peças do tear, a fim de não ocorrerem falhas. A finalização dos tecidos é feita com a amarração dos fios, sendo que muitos são acabados

⁵ Os repassos são gabaritos codificados que definem os desenhos.

com os trabalhados abrolhos e franjas (figura 8) e, no caso das toalhas de rosto, ainda recebem bordados (OLIVEIRA, 2019).

Figura 6 – Exemplos de repassos, considerados partituras da tecelagem.



Fonte: Repassos disponibilizados por Sérgia de Oliveira e desenhados pela autora, 2019.

Figura 7 – Liço, pente e lançadeira



Fonte: Arquivo pessoal, 2017, editado pela autora, 2019.

Figura 8 – Cachecol e manta de sofá, respectivamente



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

No que se refere aos doces, Fátima de Carvalho (2019) e Rosa Melo (2019) comentam que a produção acompanha as safras dos frutos⁶, ou seja, em cada época do ano as doceiras priorizam aqueles da estação, por exemplo, de janeiro a maio são estocados os mamões verdes, os figos entre maio e novembro, e assim por diante. Com isso, os doces não são finalizados de imediato, são armazenados semiprontos e concluídos conforme as demandas vão suscitando. Isso resulta em doces de melhor qualidade e menor custo, além disso, como são naturalmente conservados em açúcar, sejam as compotas ou os cristalizados, duram por um bom tempo.

Sobre a produção, o relato foi realizado pela doceira Ivone Aparecida Silva (2019), que diz que cada fruta tem suas particularidades de elaboração, mas todas necessitam de duas fervuras em calda de açúcar e, no caso dos cristalizados, demandam até três semanas de preparo. Com relação ao mamão, considerado o mais tradicional da cidade, o doce deve ser elaborado com a fruta verde, higienizada e preparada em pedaços bem cortados, nos quais os desenhos são esculpidos. Geralmente, as doceiras marcam sutilmente o bordado na peça, depois os desenhos mais geométricos e os dizeres são esculpidos com canivete ou faca e os arredondados, como cachos de uva e flores, são feitos com ferramentas adaptadas e reaproveitadas, como por exemplo, antenas de rádio

⁶ Os mais utilizados são: mamão, figo, laranja da terra, abacaxi, goiaba (no caso das compotas) e abóbora.

ou outros tipos de tubos (figuras 9 e 10). Após o bordado, os pedaços são fervidos em tacho, posteriormente são submergidos na calda de açúcar e fervidos novamente a fim de “vitrificar” as peças (SILVA, 2019).

Figura 9 – O processo de bordar e as ferramentas utilizadas



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Figura 10 – Peças de mamão verde bordadas pela doceira Ivone



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

Acerca da cristalização, o processo é o mesmo para todos os tipos. Após a etapa anterior, os doces devem descansar na calda de uma a duas semanas, para então serem lavados e essa calda descartada. Uma nova calda é feita com açúcar refinado, na qual os pedaços são deixados por uma semana em descanso para a penetração do açúcar, posteriormente são escorridos em peneira e colocados em uma nova calda, realizando o mesmo processo. Quando a calda atinge o ponto de engrossamento, os pedaços são retirados e escorridos novamente (SILVA, 2019).

Quanto ao armazenamento, é feito da seguinte forma: os doces em compota são conservados em vidros (figura 11) e os diversos doces cristalizados (figura 12) são dispostos em caixas.

Figuras 11 e 12 – Vidro de compota mista e catálogo dos doces cristalizados, respectivamente



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

PROTEÇÃO PATRIMONIAL

Por estas serem técnicas do saber fazer consideradas tradicionais são analisados o conceito de **tradição** e a proteção através do **registro patrimonial**. Em termos da tradição, Edward Shils (1981) define que o termo 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 considerando 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.

Sobre a proteção do patrimônio imaterial, apesar de, desde a década de 1930, o patrimônio brasileiro ser reconhecido como muito além dos bens materiais, 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. Porém, 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)

Já com relação ao instrumento legal de proteção dos bens de natureza imaterial, é relativamente novo, determinado através do Decreto nº. 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).

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 apresentam nos planos de salvaguarda, uma série de problemáticas a serem enfrentadas. Ao mesmo tempo, definem medidas necessárias, enfatizando 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 valorizar 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).

Essas ações deveriam ter sido desenvolvidas entre os anos de 2016 e 2018, porém não houve nenhuma efetividade por parte do poder público local. Os artesãos continuam caminhando sozinhos, sem praticamente nenhum suporte e buscando

alternativas para a sobrevivência do artesanato, a não ser pela atuação da Associação dos Artesãos, além do fato de D. Anésia ter encerrado suas atividades.

Assim, considera-se que, ações possíveis, resultantes dos quatro eixos propostos pelo Iphan e a partir da realidade local, podem ser efetivadas através da definição de uma Escola de Artesanato, que fomente a autogestão e sustentabilidade, o aprendizado e aperfeiçoamento, assim como a divulgação, difusão, transmissão e permanência dos saberes.

PROPOSIÇÃO DE UMA ESCOLA DE ARTESANATO

O projeto pedagógico de uma Escola Livre de Artesanato é compreendido como um espaço de formação que associa o aprendizado ao cotidiano através das práticas artesanais que, enquanto ofícios, necessitam ainda de técnicas de gestão. Também visa resguardar os saberes tradicionais e enfatizar a identidade através de estratégias de fortalecimento da diversidade cultural e estímulo à autonomia dos artesãos.

Para Miriângela Savioli (2020), a escola é um importante recurso de verdadeiro resgate da cultura e identidade locais, além da valorização dos artesãos, impulsionamento para a Associação dos Artesãos e meio de divulgação das técnicas, especialmente, com uso de tecnologias, por exemplo, através da *internet*, ressaltando que, independente 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.

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 (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) e o SENAR MINAS (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural - Administração Regional de Minas Gerais), pode ser viabilizada a execução e manutenção do projeto. Vale 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 importância 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)

Em termos do programa pedagógico da escola, implica na definição e disposição de atividades que vão desde oficinas de aprendizado das técnicas, cursos de empreendedorismo, conferências e debates, até a espacialização de um espaço expográfico e de comercialização.

Sobre as aulas, enquadram-se como espaços comunitários de entusiasmo, promovendo aprendizados múltiplos, contaminantes, além de trazerem as experiências da relação conhecimentos acadêmicos/saberes do povo, expressando o contato transdisciplinar, especialmente, com os campos das artes e do design. As oficinas e encontros entre artesãos, artistas e/ou designers, visualizando um campo de produção relacional, possibilitam que ambos os conhecimentos se transformem por meio da ecologia de saberes (SOUSA SANTOS, 2007). 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 nas universidades. Segundo Miriângela Savioli (2020), estas parcerias possibilitam o desenvolvimento criativo e expandem a visão dos artesãos, abrindo caminho para diversas oportunidades produtivas.

Sobre a gestão e o empreendedorismo, conforme Durcelice 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 [...]”. Creditando que, através de estratégias de organização e gestão integradas, o estabelecimento de padrão de linguagem e a definição de metas fazem parte do percurso de entendimento do artesanato como negócio (MASCÊNE, 2010).

Já a expografia deve contar e reconhecer a história cotidiana de formação urbano-social, reforçando as memórias, tão intrínsecas destes saberes artesanais, para os quais devem ser destacados seus sujeitos e relatos através de registros, principalmente orais. Mostras temporárias e outras atividades também podem ser organizadas, no intuito de incentivar a cultura.

Prevê-se ainda a organização de feiras, que podem ser físicas ou virtuais, mostras e demais ações corriqueiras que permitam a ocupação de espaços da cidade, especialmente os livres públicos, a fim de potencializar o artesanato também na escala

local e estimular as relações coletivas, aproximando os diversos usuários, sejam locais ou visitantes, dessas práticas e seus agentes em um processo de resgate e fortalecimento em diversas escalas de influência.

Neste percurso, também é oportuno estruturar o desenvolvimento do turismo cultural e também ecológico 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) 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. A escola de artesanato deve ter também este viés, permitindo essa aproximação e evidência, com o intuito de estimular ainda a valorização das tradições e da cultura local.

Com relação a espacialização, para a tecelagem é preciso de oficinas de maiores dimensões, que contemplem as etapas de produção, envolvendo o preparo das matérias-primas naturais (algodão e lã de carneiro), incluindo lavagem, tingimento e secagem; a cardação e fiação em roca; a urdição; e a composição em si dos tecidos nos teares manuais. Também é foco catalogar os desenhos de repassos existentes e reforçar a importância da criação de novas composições para que as técnicas apresentem mais possibilidades e suscitem a criatividade e inovação. Além disso, é preciso recuperar a importância das etapas de acabamento, com os bordados e as franjas compostas pelos abrolhos (SAVIOLI, 2020). 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) delibera que é preciso contemplar área de armazenamento, lavagem e preparo das frutas, uma grande mesa de apoio para a o corte das peças, definição e bordado dos desenhos, fogões industriais para o cozimento, refrigeradores para o armazenamento das peças em processo de cristalização e bancada de suporte, para que os doces sejam embalados e

acondicionados. Assim como os repassos da tecelagem, os desenhos dos bordados dos doces devem ser graficamente registrados.

Também é importante a existência de uma loja física para a comercialização dos produtos de ambos os saberes, enfatizando o papel da Associação dos Artesãos, que pode ser oficialmente o espaço 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.

Acredita-se que, pelo fato dessas práticas artesanais, especialmente a tecelagem, terem se disseminado de modo geral por entre os habitantes e, historicamente abarcarem claramente o universo feminino, a questão de gênero pode ser evidenciada sem grandes embates. O que fica claro é que realmente falta a retomada do amplo reconhecimento dessas produções que, justamente pela dispersão generalizada, perderam valor ao longo do tempo, sendo este um propósito fundamental da Escola Livre de Artesanato.

Considerações Finais

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, mas especialmente com a elaboração de uma pedagogia em que se tornam protagonistas do processo de aprendizado e formação crítica, é apenas o caminho introdutório para possibilitar um verdadeiro desenvolvimento transformador. Também foi salientado o papel do poder público que deve, urgentemente, colocar em prática os planos de salvaguarda dos dois saberes, conduzindo a administração e gestão do espaço da Escola Livre de Artesanato, que como analisado, apresenta um caminho possível para suscitar respostas positivas frente a toda a problemática em jogo.

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)

Por fim, no processo de 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 erigido). Com isso, ao mesmo tempo em que me coloco como mediadora para a edificação da escola, o que inclui minha formação em arquitetura, também me posiciono como uma futura aprendiz, permitindo me transfigurar mais ainda por estes 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.

Agradecimentos

À orientadora, professora Dra. Renata Marquez e ao Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais – NPGAU/UFMG.

Referências

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.

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%A2ncias. 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. **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.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, São Paulo, USP, n.13, p. 155-161, 2005.

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.

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 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.

MASCÊNE, Durcelice Cândida. **Termo de referência**: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010.

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.

SILVA, Natália Achcar Monteiro. **Um olhar sobre a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, EAUFMG, 2014.

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%20pensamento%20abissal_CEBRAP_2007.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

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.

Documentos cartográficos

GOOGLE EARTH PRO. **Imagem de satélite de Carmo do Rio Claro com relação à Belo Horizonte**. 2018. 1 fotografia aérea. Escala 1:90.000.

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_CarmoRioClaro.svg. Acesso em: 01 mai. 2019.

Documentos sonoros

CARVALHO, Fátima de. **Depoimento VI**. [abr. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 2 arquivos .3gp (1h11min23seg).

CARVALHO, Maria Aparecida de. **Depoimento II**. [jan. 2017]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2017. 2 arquivos .m4a (1h10min02seg).

FREIRE, Anésia Rosalina dos Santos. **Depoimento I**. [jan. 2017]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2017. 1 arquivo .m4a (1h10min10seg).

OLIVEIRA, Sérgia Coelho de. **Depoimento III**. [fev. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (23min51seg).

SAVIOLI, Miriângela Cruz. **[Isolamento social e Escola de Artesanato]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 23 abr. 2020 – 31 ago. 2020. 13 áudios e 12 conversas de WhatsApp.

SILVA, Ivone Aparecida Batista. **Depoimento IV**. [mar. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .3gp (5min53seg).

SILVA, Ivone Aparecida Batista. **[Escola de Artesanato]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 18 ago. 2020. 2 áudios e 6 conversas de WhatsApp.

Imagens em movimento

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. 2019]. Pesquisadora: Natália Achcar Monteiro Silva. Carmo do Rio Claro, 2019. 1 arquivo .mp4 (10min17seg).